

El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa



María de los Ángeles Manzano Añorve

*El sentido místico-erótico en la poesía
de Enriqueta Ochoa*

MARÍA DE LOS ÁNGELES MANZANO AÑORVE

Este libro fue publicado gracias al patrocinio de la Universidad Autónoma de Guerrero, a través del Programa de Mejoramiento del Profesorado, PROMEP.



Colección: *Scripta*
Academica

Director de la colección: Samuel Gordon

Diseño y producción editorial: *Ediciones Eón*

Fotografía de la portada, por Isaías Alanís
Primera edición: febrero de 2011

ISBN: 978-607-9124-14-4

© María de los Ángeles Manzano

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán núm. 421
Col. Xoco, Del. Benito Juárez
México, D. F., C. P. 03330
Tel.: 5604-1204 / 5688-9112
administracion@edicioneon.com.mx

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1	
BIOGRAFÍA DE ENRIQUETA OCHOA	17
1.1 Su vida y obra.	17
1.1.1 Infancia y familia	17
1.1.2 Juventud y encuentro con la poesía	19
1.1.3 Primeros pasos literarios y su inquietud religiosa	24
1.1.4 Viaje a España: Rosario Castellanos, Dolores Castro y Gabriela Mistral	27
1.1.5 Convento y muerte del padre	28
1.1.6 Viaje al norte de África y el amor	29
1.1.7 Madurez y soledad exacerbada	30
CAPÍTULO 2	
ENRIQUETA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO	33
2.1 Enriqueta y sus contemporáneos	33
2.2 Poetas o poetisas	36
2.3 Enriqueta y su mundo interior	39
CAPÍTULO 3	
EROTISMO Y RELIGIOSIDAD EN ENRIQUETA OCHOA	45
3.1 Las influencias religiosas	45
3.1.1 La teosofía	45
3.1.2 Los místicos españoles	47
3.1.3 Precursores	50
3.1.3.1 San Juan y Santa Teresa	50
3.1.3.2 Concha Urquiza	53

3.2	Poemas religiosos de Enriqueta Ochoa	55
3.3	La poesía erótica y amorosa de Enriqueta Ochoa	63
3.3.1	Las mujeres, el amor y el erotismo	63
3.3.2	Enriqueta y el amor	69

CAPÍTULO 4

LOS POEMAS CAPITALES	97
4.1 “Las urgencias de un Dios” (1949)	98
4.2 “Las vírgenes terrestres” (1952)	117
4.3 “Bajo el oro pequeño de los trigos” (1972)	122
4.4 “Retorno de Electra” (1957-1976)	125
4.5 “Llovizna de abril” (1976)	137

CAPÍTULO 5

LOS POEMAS CONFESIONALES	153
5.1 “Marianne” (1968)	154
5.2 “Carta a Jesús Arellano” (1968)	157
5.3 “Carta para el hermano” (1971)	159
5.4 “La luz se fue cayendo a pedazos” (1976)	161

CONCLUSIONES	181
--------------------	-----

APÉNDICE: ENTREVISTA A ENRIQUETA OCHOA.

LOS CAMINOS DE DIOS	205
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	227
Bibliografía directa	227
Bibliografía indirecta	228
Bibliografía general	228
Hemerografía general	234

PRÓLOGO

MUCHO ME COMPLACE COMENTAR el presente libro que es, sin duda, una muy buena aportación crítica a la literatura mexicana de nuestros días. Su autora, María de los Ángeles Manzano, entra a formar parte de los más sensibles e inteligentes lectores de poesía, no por cierto muy abundantes en nuestro tiempo tecnológico. El libro que brevemente comento es resultado del trabajo afortunadamente logrado en el estudio de una notable poeta: Enriqueta Ochoa, cuya obra por múltiples razones se destaca en un paisaje tan rico y fértil como es el de la lírica contemporánea. Y creo no equivocarme cuando pienso que, salvo muy dignos comentarios ya publicados, la obra de esta emotiva, apasionada poeta, merece desde luego un atento y, confío, creciente reconocimiento. El trabajo de María de los Ángeles es, pues, en parte rescate literario y en parte fruto de una rigurosa investigación. Y me refiero no sólo al análisis metódico, cumplidamente académico, sino a una visión intuitiva sin la cual es del todo imposible llevar a cabo la crítica de un poema. Este libro, en efecto, es aproximación, crítica, rescate y difusión. Me parece importante subrayar del mismo la sensibilidad y simpatía que acerca de la poeta refleja. Y a esto añado que uno de los ángulos más interesantes del libro de Ángeles es precisamente la conclusión de largas, lúcidas y amistosas conversaciones con Enriqueta Ochoa. El conocimiento biográfico y en especial el autobiográfico sigue siendo, a mi juicio y a pesar de las serias objeciones estructuralistas, muy válido en historia y crítica literarias.

Y me permito reiterar mi felicitación por esta obra hoy tan necesaria.

México, D.F., 7 de diciembre de 2010.
Dr. Arturo Souto Alabarce

INTRODUCCIÓN

ENRIQUETA OCHOA nació en Torreón, Coahuila, en 1928.* Es una de las poetas mexicanas más importantes del siglo XX, y aunque forma parte de la generación de Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Dolores Castro y Griselda Álvarez, su obra no goza de la misma promoción que la de sus colegas.

No obstante que Ochoa ha dedicado gran parte de su vida a la formación de escritores, permanece alejada de los círculos literarios. Ha impartido clases de literatura en diferentes universidades de Toluca, Jalapa, Torreón y el Distrito Federal. Es autora de los siguientes libros de poesía: *Las urgencias de un Dios* (1950), *Los himnos del ciego* (1968), *Las vírgenes terrestres* (1969), *Cartas para el hermano* (1973), *Retorno de Electra* (1978 y 1987), *Canción de Moisés* (1984), *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1984), *Enriqueta Ochoa de Bolsillo* (1990), *Enriqueta Ochoa. Material de lectura* (1994), *Enriqueta Ochoa, antología personal. Que me bautice el viento. Enriqueta Ochoa para niños* (2004), *Asaltos a la memoria* (2004), *La creación* (2005), *Poesía reunida* (2008), entre otros. Ha colaborado en diversas revistas nacionales y extranjeras y su obra se ha traducido a varios idiomas.

De Enriqueta se dice que esquivo la publicidad y que se niega a alimentar el ego mediante la autopromoción. Lo cierto es que se ha mantenido marginada de los círculos literarios seguramente por decisión propia y por su estilo de vida dedicado a la enseñanza y a su familia, y sin interés en los eventos sociales. Otra de las razones es quizá que su inquietud religiosa no ha entonado con los temas en boga orientados a la crítica social, y es posible que algo tenga que ver con su condición de mujer de provincia que creció bajo el reclutamiento familiar y bajo la mirada de un padre severo.

* Murió el 1° de diciembre de 2008 en la ciudad de México. Cabe señalar que este libro fue redactado antes de su muerte.

La verdad es que su obra ha estado olvidada y ha sido poco difundida durante muchos años. Estudiosos de ella, como Samuel Gordon, denominan la poesía de Enriqueta como confesional, debido en gran medida a la práctica de los usos y tonos coloquiales que la caracterizan, y por la búsqueda permanente de lo sagrado, utilizando imágenes simples y profundas de una belleza desgarradora y ritual. Y otros autores, como Esther Hernández Palacios, la colocan como fundadora de una nueva poesía femenina de este siglo.

La propia Enriqueta admite la influencia de algunos escritores en su obra, por supuesto, la de los místicos españoles como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, y la de ese gran padre de nuestro castellano, Jorge Manrique, quienes en forma sencilla y bella escribieron sobre los grandes problemas humanos con libertad y claridad. *Los días delirantes*, libro inédito, está dedicado precisamente a sus grandes maestros: Rainer Maria Rilke, Oscar Wladislas de Lubicz Milosz, Saint-John Perse y, por supuesto, a su tutor Rafael del Río, entre otros.

La obra de Enriqueta no sólo es poco conocida sino que hay una escasa lectura crítica sobre ésta a pesar de la calidad de su producción poética. Sin lugar a dudas, su poesía merece reeditarse, promocionarse y, sobre todo, ser objeto de interés de los estudiosos de la nueva poesía femenina contemporánea. Es oportuno comentar aquí que en la actualidad es difícil encontrar libros editados de Ochoa en las librerías; la gran mayoría de ellos los conseguí en fotocopias —y me llevó tiempo la búsqueda— gracias a la generosidad del Dr. Samuel Gordon y de la misma autora, quienes me proporcionaron sus originales. En el año 2002, la Universidad Autónoma de Coahuila editó *Enriqueta Ochoa. Antología personal*, realizada por la propia autora y con un prólogo de Fernando Martínez Sánchez. En su mayor parte, los poemas se tomaron de *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1997). Uno de los últimos libros que salió a la circulación en 2004, fue editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes bajo el título *Que me bautice el viento. Enriqueta para niños*. Es un bello libro con fragmentos de su obra poética ilustrados por niños y niñas de Coahuila.

Logré reunir casi toda la bibliografía y hemerografía de y sobre Ochoa. Es pertinente aclarar que la antología *Retorno de Electra*

(1978), editada por Ediciones Diógenes y compuesta por la misma autora, reúne los poemas más significativos de sus libros publicados entre 1969 y 1977; su presentación estuvo a cargo de Emmanuel Carballo. La segunda edición de esta versión fue hecha en 1986 por la SEP en la colección de Lecturas Mexicanas. Mientras que los poemas reunidos en *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1997), antología seleccionada y prologada por Mario Raúl Guzmán y editada por ediciones El Aduanero, abarca un periodo más amplio: de 1947 a 1996. En dicha antología encontré diferentes algunos títulos de poemas de las ediciones anteriores. La autora me aclaró que esta edición la había preparado conjuntamente con Guzmán y que ella misma había autorizado el cambio porque le habían parecido acertadas las sugerencias del prologuista. Los cambios realizados por Guzmán fueron los siguientes: el título del poema “El desastre” fue cambiado por “Qué sed mortal de Dios se derrama en mí”; “Hambre de ser” se cambió por “Entre la soledad ruidosa de la gente”; “Despedida” por “Bajo el oro pequeño de los trigos”, entre otros.

A la fecha, sólo conozco cinco trabajos realizados sobre la obra poética de Ochoa: dos tesis de licenciatura de la Universidad Autónoma del Estado de México, la primera escrita por María Luisa Hernández Delgado, *Análisis de la lingüística de la poesía de Enriqueta Ochoa* (1985), y la segunda por Edna Gabriela Villicaña Moctezuma, titulada *Dualidad mística-erótica en el Retorno de Electra* (1989), así como la tesis de licenciatura de la UNAM *La búsqueda de la resignación de la vida en el sentido de la trascendencia en la poesía de Enriqueta Ochoa*, de Alfredo Quintero (1999). Además están el ensayo de Esther Hernández Palacios, “El oxímoron en la poesía de Enriqueta Ochoa”, publicado en la revista *Tierra Adentro*, y el ensayo de Samuel Gordon “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”,¹ y se encuentra en proceso otro trabajo doctoral de Hernández Palacios sobre Enriqueta Ochoa.

A pesar de lo apuntado con anterioridad, son escasas las investigaciones que engloban la producción literaria de Ochoa, siendo aún más insuficientes las que abordan la cosmovisión religiosa y poética,

¹ Samuel GORDON, “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”, *Siempre!*, núm. 2370, noviembre de 1998, pp. 60-61.

que será el eje central de mi estudio. A lo largo de este trabajo abordaré la religiosidad de Enriqueta como una forma de vida y la manera en que determina su obra. Conozco lo difícil que es distanciar la vida de la autora de su obra: una es adyacente a la otra. La formación religiosa de Enriqueta vendrá a determinar su futuro y en esa intensa búsqueda producirá la mayor parte de su obra.

Frecuentemente se relaciona al producto literario con su emisor; según esta perspectiva, la obra literaria encuentra su origen y su razón de ser en la persona que la ha creado. La literatura y la vida mantienen una relación intensa y compleja. Sin embargo, nuevas corrientes del siglo XX proponen la omisión del autor del horizonte crítico literario, debido en gran parte a una actitud antirromántica de autores como Eliot y Valéry, quienes argumentan que el arte es impersonal y objetivo, y con esta actitud evitar la exhibición del yo y por el otro rechazar el objetivo didáctico. Al desaparecer el autor en la crítica literaria, se propicia la libertad del lector, la libertad de interpretación.

Sin embargo, hasta el momento de redactar este trabajo sólo he encontrado breves biografías de la autora, por lo que creí necesario dedicarle un capítulo completo a sus datos biográficos, revisados y autorizados por ella misma.

En esta parte se reconstruyó su vida familiar, infancia y juventud, etapas donde descubre la literatura; su afán por ser amada, que la lleva al misticismo; su vocación como maestra de literatura y formadora de nuevas generaciones; sus viajes y sus regresos; sus largos silencios; y quizá lo más rico en ella: su vida interior, su búsqueda permanente y urgente de un Dios.

La riqueza de este capítulo radica precisamente en las entrevistas que he realizado a la poeta, sus amigos y familiares, y en el acceso directo que tuve a sus archivos personales. Es preciso apuntar aquí que en la redacción del primer capítulo, además de apoyarme en las entrevistas a la autora, también lo hice en su libro *Asaltos a la memoria* y en un texto escrito en prosa por ella misma titulado "Cuando comienza la lluvia interior", publicado en *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución* (2000), textos que me llevaron a encontrar un eje sistemático mediante el cual vida y obra caminan de la mano.

En el segundo capítulo analizo la relación de la poeta con su generación, la correlación de la poética de Ochoa con su mundo circundante y su concordancia con el hombre y la mujer de su tiempo.

En el tercer capítulo, denominado "Erotismo y religiosidad en Enriqueta Ochoa", retomo algunos de sus poemas para identificar en ellos la dualidad místico-erótica de su obra. Los poemas seleccionados son representativos de diferentes momentos cronológicos y todos ellos tienen una temática común: la búsqueda permanente de lo sagrado.

"Los poemas capitales" es el título del cuarto capítulo, donde analizo los poemas que a mi juicio son representativos de Ochoa: "Las urgencias de un Dios", "Las vírgenes terrestres", "Retorno de Electra", "Bajo el oro pequeño de los trigos" y "La llovizna de abril".

En el quinto capítulo centro el análisis en la poesía confesional, donde el lirismo y la intensidad permean su obra dedicada a sus seres más cercanos afectivamente: el padre, la hija, el amigo y el hermano.

En el caso de esta investigación el análisis no es sobre el significativo sino sobre el significado. Y como apunta Benjamín Barajas en su artículo "Poética y reflexión sobre el lenguaje",² si pensamos en la poética en el sentido de estructura y la asociamos con la estilística, se reconocerá que ambas tienen una base común: la ciencia del lenguaje o la lingüística. Las dos describen el hecho literario, aunque las aproximaciones a él sean diferentes; en todo caso interesa conjuntarlas para esclarecer las correspondencias que hay entre la poética personal de la autora y su estilo.

Amado Alonso nos habla de que el objetivo de "la estilística es estudiar la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué delicia estética provoca".³ Más adelante, afirma que si la crítica tradicional se ha especializado en lo social, la estilística lo ha hecho en lo individual. Y no

² Benjamín BARAJAS, "Poética y reflexión sobre el lenguaje", *La Experiencia Literaria*, núm. X, diciembre de 2001, p. 75.

³ Amado ALONSO, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1986, p. 89.

es que la estilística quiera desatender los valores históricos, más bien se sirve de ellos y los utiliza como punto de partida, pero al final se inclina a estudiar los valores olvidados, es decir, los valores poéticos.

En otras palabras, la estilística es la disciplina que estudia la obra literaria mediante la explicación de sus particularidades expresivas, como serían los usos que un autor hace de la lengua en una obra determinada. La estilística no sólo describe el hecho literario sino que aporta una valoración. El objetivo final de este trabajo es precisamente hacer una valoración poética de la obra de Enriqueta Ochoa.

Es difícil utilizar un método único para comentar un texto literario. Podemos encontrar comentarios concentrados en un enfoque gramatical, sociológico, ideológico o estilístico.

Lázaro Carreter y Correa Calderón⁴ advierten de riesgos para el comentario de textos: la paráfrasis y el tomar el texto como pretexto. Tampoco pensé hacer del comentario una exposición de contenidos teóricos.

Nadie ha llegado a develar el hecho poético. Hay muchos métodos, entre los que podemos mencionar los comentarios diacrónicos, donde se analiza la obra en movimiento, se estudian los poemas como objetos históricos y se toma en cuenta la biografía de los autores. Mientras que los estudios sincrónicos consideran a quienes la escriben y se limitan al texto de la obra.

Esos dos grandes conjuntos (diacrónico y sincrónico) se condensan en métodos específicos. Por ejemplo, en el método biográfico muchas veces lo que el escritor escribe es lo opuesto a él mismo, y otras veces el texto escrito traiciona las vivencias de un escritor. No debemos olvidar que a partir de la Revolución Rusa predomina el realismo crítico: el arte puede imitar la realidad. Aunque en el siglo XX ya se dice que el arte es siempre irreal (Ortega y Gasset) y se habla de la realidad poética. Cansados del realismo crítico, se vuelve a la antigua preceptiva sincrónica. Preocupándose por el cómo y despreocupándose de lo exterior. Se centra en la estructura (Estructuralismo).

⁴ Fernando LÁZARO CARRETER y Evaristo CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*. México: Publicaciones Culturales, 1991.

Por su parte, Bello Vázquez⁵ afirma que la única marca del funcionamiento estético de una obra es la huella personal que el autor deja en el lector. Es necesario subrayar la importancia de recoger y analizar estas connotaciones, estas experiencias individuales, como la única marca objetiva estética.

La buena crítica debe tener una dosis de imaginación y dependerá de la agudeza y el conocimiento del comentarista, ya que, como sabemos, la poesía es doble: dice lo que se entiende pero siempre va más allá.

El Dr. Arturo Souto siempre recomendó que la primera lectura o lectura inocente, se hiciera sin prejuicios. Una lectura intuitiva, fresca. Muchos críticos la llaman crítica impresionista o ingenua que se da desde una perspectiva subjetiva, sin marco teórico. La crítica científica emplea distintos métodos, con prejuicios e ideas preconcebidas y desde allí se analiza el poema.

En este trabajo traté de utilizar el método biográfico en el primer capítulo, y posteriormente centré mis esfuerzos en demostrar el sentido místico-erótico en la obra de Ochoa, tomando en cuenta que a Enriqueta se le ha estudiado muy poco y que esto es apenas el principio de lo que falta por estudiar y analizar.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la paciente guía del Dr. Arturo Souto Alabarce, quien sabiamente me evitó perder el rumbo, acompañándome en este laberinto de principio a fin, para poder penetrar en la gruta de la obra poética de Ochoa. Aun cuando no tuve apoyos institucionales, esta adversidad no me impidió ni me imposibilitó para continuar. Asimismo, agradezco la amorosa generosidad de Enriqueta Ochoa, porque no solamente me proporcionó información, sus libros y su cálida amistad, sino que estuvo revisando personalmente algunos capítulos de este trabajo, principalmente la parte biográfica, la de su generación y la concerniente a sus influencias religiosas. Siempre estuvo atenta, curiosa y dispuesta a corregir y proponer. Esta cercanía con Ochoa me ayudó en mucho, pero en ocasiones no me permitía distanciar a la autora de su obra.

⁵ Félix BELLO VÁZQUEZ, *El comentario de textos literarios. Análisis estilístico*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 36.

También quiero agradecer a Isaías Alanís sus sugerencias y comentarios, así como a mi familia por su comprensión, especialmente a Emiliano y Ana Julia porque me han aguantado todo este tiempo en el que no compartí con ellos muchas cosas simples y sabias.

CAPÍTULO 1

BIOGRAFÍA DE ENRIQUETA OCHOA

1.1 Su vida y obra

1.1.1 Infancia y familia

ENRIQUETA OCHOA NACIÓ en Torreón, Coahuila, el 2 de mayo de 1928. Es hija de Macedonio Rodríguez Ochoa y Cesárea Benavides Montemayor. Ocupó el segundo lugar de seis hermanos: Celso, Enriqueta, Evangelina, Alfredo, Estela y Macedonio, de los mismos apellidos.

Su familia, dedicada al trabajo y al comercio, le permitió crecer en un ambiente tradicional y patriarcal, donde la figura del padre era central. Se acostumbraba entre las familias acomodadas de esa época que los hijos tuvieran preceptores; el padre o la madre se encargaban de esta labor. En el caso de Ochoa, el padre fue la piedra angular de su formación intelectual, moral así como en la enseñanza del oficio del grabado. Enriqueta, desde muy joven, aprendió a manejar con precisión el punzón en el taller de su padre. Este oficio se refleja notablemente en su poesía, en la que transmuta el lenguaje coloquial en versos ígneos de un misticismo geométrico y lúdico.

Su infancia transcurrió en Torreón, donde realizó sus estudios de primaria en la escuela “Benito Juárez”; su educación formal la continuó en la secundaria “Venustiano Carranza” y terminó la carrera de contabilidad en el “Colegio Elliot”.

Enriqueta, como casi todas las mujeres de su generación, creció al compás de la vida familiar de sociedad provinciana, en el norte del país. Y al acercarse a la poesía abrió las ventanas de la transgresión a las normas de su tiempo. Su vida está marcada por los recuerdos familiares: su casa de enormes corredores, la memoriosa voz de sus

abuelos testigos de la Revolución, hechos que marcaron para siempre a la autora de "Las urgencias de un Dios".

Sobre sus orígenes, Enriqueta narra:

Los ranchos de "Fresnillo" y "El porvenir" de Nuevo León los iniciaron Tatita Lorenzo y Mamá Justa, mis tatarabuelos maternos. Cuando corre el rumor de que quieren ir a robarles todo lo que tenían en doblones de oro, como acostumbraban en aquellos tiempos de revuelta, Tatita Lorenzo decide ir a la sierra a enterrarlos. Llenó las tinajas con los doblones, cargó las mulas y vació los doblones en sacos de cuero para poder enterrarlos con seguridad; decidió esconderlos en un sitio secreto que sólo él conocía. Tatita Lorenzo y Mamá Justa estaban recién casados; ella acababa de dar a luz a su primera hija, por lo que él decide ir solo a enterrar los doblones, pero antes le dice a su esposa que a su regreso le informará con un mapa dónde los enterró. Cuando él regresa de la sierra, antes de poder hablar con su mujer, llegan los cuatreros y lo matan en la puerta de su casa, sin que él pudiera decir a nadie en dónde enterró los doblones.¹

Los recuerdos de infancia de Enriqueta están cargados de nostalgia y ternura. Son evocaciones de su casa paterna en el Torreón de ventarrones calcinantes y tardes aromadas por el lejano olor de la lluvia:

Mi casa tenía un patio muy grande y muchos cuartos, y el patio era de puro mosaico grande en color verde tierno, y también así estaban las paredes, casi todas ellas cubiertas por diversas enredaderas que mi mamá traía de Veracruz, y en Puebla compraba los pájaros. Yo lo recuerdo con cariño porque a un ladito de la pajarera estaba un arbolito de lilas, que se llenaba de racimitos color lila cuando llegaba abril. Teníamos mucho jazmín, madre selva, que eran muy bonitos; también teníamos nardos, azucenas blancas y rojas...²

¹ María de los Angeles MANZANO, *Entrevista a Enriqueta Ochoa. Los caminos de Dios*. Ciudad de México, 20 de julio de 2000. Véase Apéndice. Algunos fragmentos de esta entrevista, citados a lo largo de este trabajo, no coinciden literalmente con el texto del Apéndice porque fueron corregidos directamente por la propia Enriqueta Ochoa.

² MANZANO, véase Apéndice.

Las reminiscencias la transportan a su infancia transcurrida en una ciudad provinciana en el norte de México, con la disciplina del orden y el trabajo, pero también con la inquietud hacia nuevas alternativas en un mundo idealizado por la poesía. "A los abuelos paterno y materno les debo mi arrebató por un mundo que entre toda la familia sólo yo compartía: el de la poesía".³

1.1.2 Juventud y encuentro con la poesía

La infancia y juventud de la poeta transcurrieron en Torreón. De esas fechas data su búsqueda por el amor a Dios y por el amor humano, esa dualidad presente a lo largo de toda su obra. La influencia familiar fue determinante en la formación de Enriqueta; las evocaciones y las vivencias de la niña Ochoa son un referente importante en sus poesías, que describe en su libro *Asaltos a la memoria*, en donde Enriqueta hace un retrato hablado de su Mamá Epifanía: "La abuela paterna era una mujer con amor a la vida y a la buena mesa. Su figura redonda y llena, sus ojos penetrantes y hundidos, su sonrisa jovial y la firmeza del carácter, hacían de ella una mujer interesante, dueña de una particular personalidad".⁴

Su padre, de oficio relojero y grabador, era propietario de una pequeña joyería que con el tiempo se expandió a siete sucursales. La primera, "La Ochoa", estaba situada frente a la Iglesia del Perpetuo Socorro, sobre la avenida Juárez, en el número setecientos dos del centro de Torreón. El negocio era administrado por la familia. El padre diseñaba, producía y grababa las joyas; la madre llevaba la contabilidad y se desempeñaba como cajera; los hermanos ayudaban en el mostrador. Enriqueta fue la única que se inclinó por el grabado, mientras que sus hermanos aprendieron a componer relojes, a hacer reparaciones y trabajos de joyería.

Rodeada de lupas, buriles, lentes e instrumentos finísimos y delicados, pasó los años formativos de su infancia y juventud. Esta

³ Enriqueta OCHOA, *Asaltos a la memoria*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2004, p. 20.

⁴ OCHOA, 35.

actividad le proporcionó a la futura poeta paciencia y concentración, así como el desarrollo de una habilidad manual que se aprecia en su poesía. Su padre se encargó también de la educación de sus hijos y les enseñó con rigor otras disciplinas.

Evoca el rancho de sus abuelos en Nuevo León donde sus vacaciones le dejaron recuerdos de la vida campirana de su infancia: los panes caseros y las cobijas de invierno bordadas en el telar.

En esas vacaciones en el rancho, descubrió el amor a los diez años: era un joven apuesto que pasaba en su caballo mientras la niña Ochoa, recargada en la cerca del rancho de los abuelos, se conformaba con verlo desde lejos.

Cuando Enriqueta tenía catorce años, sus abuelos se mudaron a Torreón y dejó de ir al rancho de vacaciones.

Su adolescencia transcurrió entre las paredes de la gran mansión paterna de patio amplio y cantos de pájaros. El carácter rígido e impositivo de su padre no le permitía salir de su casa salvo para visitar el asilo de niños huérfanos. Su madre era también rígida y severa, educada de manera tradicional; sobre ella escribe en su poema "En la otra escala":

Infatigable,
todo tu afán callado
cocinando, lavando, velando,
llorándonos, cubriéndonos
se volvió polvo.⁵

Enriqueta evoca el Torreón de su infancia seco y calizo, aun cuando las lluvias de agosto humedecen la tierra y los campos se llenan de flores silvestres amarillas y lilas. Recuerda a su madre atosigada por las exigencias y obligaciones que genera una familia numerosa. La presencia de la madre pareciera un tanto invisible en la obra de la poeta. Quizá se deba a que ésta representaba a la mujer típica del norte del país, trasmisora de los valores convencionales que

asfixiaban las aspiraciones de la novel poeta. "Mi madre cocinaba en un horno redondo de barro que ella misma había construido. Ahí hacía las empanadas de calabaza y camote más exquisitas que yo haya probado, pastelitos de harina de maíz cernida con tales condimentos que yo me los robaba cuando llegaba la noche".⁶

El padre había nacido en Guadalajara, mientras que su madre era de las familias de Sabinas, Monterrey. Se conocieron en Torreón, donde se casaron y fincaron el patrimonio familiar.

De los cinco hermanos de Enriqueta sólo sobreviven dos. Recuerda con ternura las pláticas y ejercicios de filosofía y teología que su padre acostumbraba con ella y sus hermanos:

Nos levantaba muy temprano para hacer ejercicio y para jugar básquet. Nos decía: "recojan la pelota y avientenla contra la pared hasta que se quede pegada, al que lo haga le daré un buen premio". Nunca logró quedar pegada, y él decía entonces: "recuerden siempre que así como la pelota se regresa con la misma intensidad que la aventamos, así mismo sucede con los actos en la vida".⁷

Reconoce la gran influencia que su padre ejerció sobre su persona y por supuesto sobre su obra. A pesar de la constante disciplina para el estudio, los deportes y el trabajo, la futura poeta tenía otras preguntas más profundas sobre la existencia y benevolencia de Dios. Cada vez que sus ojos penetraban en los metales, la joven grabadora medía con precisión la distancia de la orla o la grafía del nombre a burilar en joyas y utensilios de lujo. Este trabajo, casi de anacoreta, donde la paciencia y el trazo firme son claves para su desempeño, aunado al recogimiento de una ciudad como Torreón que en ese entonces no sobrepasaba de un millar de habitantes, le permitieron a Enriqueta recrear su mundo interior de sueños y ensoñaciones fruto de una imaginación poética y sutil, un mundo personalísimo de encierro, un mundo hacia dentro donde su familia y su amor por la poesía ocuparon todo su espacio:

⁵ Enriqueta OCHOA, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMAN, presentación y prólogo de Samuel GORDON. México: Ediciones El Aduanero, 1997, pp. 192-193 (Las Cuatrocientas Voces).

⁶ OCHOA, 20.

⁷ MANZANO, véase Apéndice.

actividad le proporcionó a la futura poeta paciencia y concentración, así como el desarrollo de una habilidad manual que se aprecia en su poesía. Su padre se encargó también de la educación de sus hijos y les enseñó con rigor otras disciplinas.

Evoca el rancho de sus abuelos en Nuevo León donde sus vacaciones le dejaron recuerdos de la vida campirana de su infancia: los panes caseros y las cobijas de invierno bordadas en el telar.

En esas vacaciones en el rancho, descubrió el amor a los diez años: era un joven apuesto que pasaba en su caballo mientras la niña Ochoa, recargada en la cerca del rancho de los abuelos, se conformaba con verlo desde lejos.

Cuando Enriqueta tenía catorce años, sus abuelos se mudaron a Torreón y dejó de ir al rancho de vacaciones.

Su adolescencia transcurrió entre las paredes de la gran mansión paterna de patio amplio y cantos de pájaros. El carácter rígido e impositivo de su padre no le permitía salir de su casa salvo para visitar el asilo de niños huérfanos. Su madre era también rígida y severa, educada de manera tradicional; sobre ella escribe en su poema "En la otra escala":

Infatigable,
todo tu afán callado
cocinando, lavando, velando,
llorándonos, cubriéndonos
se volvió polvo.⁵

Enriqueta evoca el Torreón de su infancia seco y calizo, aun cuando las lluvias de agosto humedecen la tierra y los campos se llenan de flores silvestres amarillas y lilas. Recuerda a su madre atosigada por las exigencias y obligaciones que genera una familia numerosa. La presencia de la madre pareciera un tanto invisible en la obra de la poeta. Quizá se deba a que ésta representaba a la mujer típica del norte del país, trasmisora de los valores convencionales que

asfixiaban las aspiraciones de la novel poeta. "Mi madre cocinaba en un horno redondo de barro que ella misma había construido. Ahí hacía las empanadas de calabaza y camote más exquisitas que yo haya probado, pastelitos de harina de maíz cernida con tales condimentos que yo me los robaba cuando llegaba la noche".⁶

El padre había nacido en Guadalajara, mientras que su madre era de las familias de Sabinas, Monterrey. Se conocieron en Torreón, donde se casaron y fincaron el patrimonio familiar.

De los cinco hermanos de Enriqueta sólo sobreviven dos. Recuerda con ternura las pláticas y ejercicios de filosofía y teología que su padre acostumbraba con ella y sus hermanos:

Nos levantaba muy temprano para hacer ejercicio y para jugar básquet. Nos decía: "recojan la pelota y avientenla contra la pared hasta que se quede pegada, al que lo haga le daré un buen premio". Nunca logró quedar pegada, y él decía entonces: "recuerden siempre que así como la pelota se regresa con la misma intensidad que la aventamos, así mismo sucede con los actos en la vida".⁷

Reconoce la gran influencia que su padre ejerció sobre su persona y por supuesto sobre su obra. A pesar de la constante disciplina para el estudio, los deportes y el trabajo, la futura poeta tenía otras preguntas más profundas sobre la existencia y benevolencia de Dios. Cada vez que sus ojos penetraban en los metales, la joven grabadora medía con precisión la distancia de la orla o la grafía del nombre a burilar en joyas y utensilios de lujo. Este trabajo, casi de anacoreta, donde la paciencia y el trazo firme son claves para su desempeño, aunado al recogimiento de una ciudad como Torreón que en ese entonces no sobrepasaba de un millar de habitantes, le permitieron a Enriqueta recrear su mundo interior de sueños y ensoñaciones fruto de una imaginación poética y sutil, un mundo personalísimo de encierro, un mundo hacia dentro donde su familia y su amor por la poesía ocuparon todo su espacio:

⁵ Enriqueta OCHOA, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMAN, presentación y prólogo de Samuel GORDON. México: Ediciones El Aduanero, 1997, pp. 192-193 (Las Cuatrocientas Voces).

⁶ OCHOA, 20.

⁷ MANZANO, véase Apéndice.

La luz se enredaba en los ramajes de los árboles frutales. Yo me dejaba caer sobre la hierba y el azul índigo del espacio se me venía encima, me llevaba al éxtasis, me colmaba de paz. Hay una niña de once años trepada en los árboles del durazno, a horcajadas sobre la rama más gruesa. El padre la ha visto y le ordena que baje, luego la lleva a practicar día tras día el tiro al blanco, después de haberla convencido de que será más divertido bajar los duraznos de un balazo. La niña de once años ya no está montada en las ramas, la veo echar mano al rifle y bajar las frutas. Luego se reclina en el tronco y se pone a comer duraznos canturreando.⁸

La inclinación religiosa de Enriqueta se manifestó en ella desde muy pequeña. Recuerda con mucha emoción que por iniciativa propia y por una fuerza interior, fue acercándose a la contemplación y la oración:

Cuando era adolescente, daban las doce y si estaba atendiendo a un cliente que quería un trabajo de grabado, le encomendaba a otro mi labor y me iba a mi cuarto para hacer oración. A las seis hacía lo mismo, era un seguimiento muy hermoso. Pero después de entregarme a la oración había que luchar con la vida con mayor alegría. Nunca me imaginé que la vida acompañada de la oración fuera a ser tan grande y llena de luz.⁹

Para Enriqueta, el proceso de oración que en un primer momento fue descubierto por intuición, más tarde se convertiría en una vocación de vida. En sus lecturas juveniles, San Juan de la Cruz, además del asceta Tomás de Kempis,¹⁰ guarda un sitio muy especial:

La mística es un proceso de evolución espiritual muy grande; tiene tres fases, que es la vía purgativa, la segunda fase es la vía contemplativa

⁸ OCHOA, 33.

⁹ MANZANO, véase Apéndice.

¹⁰ Escritor y monje alemán. Su nombre verdadero es Thomas Hemerken. Su vida transcurrió en la reclusión de un claustro de los monjes agustinos; escribió sermones, biografías religiosas y devocionarios para los jóvenes. Es autor de *La imitación de Cristo*. Sus obras son representativas de la devotio moderna, movimiento de reforma espiritual originado en los Países Bajos.

y la tercera es la vía unitiva. El que mejor representa esas vías es San Juan de la Cruz. Santa Teresa, por su parte, escribe una prosa bellísima del libro de su vida. Ella da explicaciones todavía más amplias, pero la obra de San Juan es más poética [...] La vía purgativa es aquella en la que estamos dominados por los deseos, nuestras debilidades, lo que es dominar nuestro cuerpo, nuestra mente, nuestro espíritu, hasta que vuelva a quedar limpio, pero para entrar a esa morada, a ese castillo de cristal al que se refiere Santa Teresa, sólo hay una manera de abrir esa puerta, que es mediante la oración...¹¹

A los catorce años, al salir del colegio, Enriqueta se abocó a trabajar en la joyería al lado de su padre. Ayudaba también a su madre a limpiar y alimentar a los pájaros: canarios, colibríes, clarines, cenzontles y primavera que cantaban en el patio durante las noches. La limpieza del enorme patio era tarea de todos los hermanos. Era una casa con muchos cuartos donde se lavaban con pulcritud los azulejos porque la gente del pueblo al pasar se asomaba a ver las plantas y a oír cantar a los pájaros.

Era preocupación del padre mantener siempre ocupados a sus hijos con lecturas de los clásicos castellanos, libros esotéricos y la Biblia; la biblioteca familiar fue producto de un pago de una deuda que un tío tenía con su padre. Entre sus primeras lecturas recuerda a Elena Petrovna Blavatsky (1831-1891) y a Annie Besant (1847-1933). La primera, fundadora del movimiento teosófico, conocida también como Madame Blavatsky; y la segunda, teósofa inglesa de origen irlandés que en 1912 fundó en Londres la orden del temple de la Rosacruz.

Marianne, hija de Enriqueta, nos cuenta en pasajes de la infancia de su madre que su abuelo acostaba a sus hijos en un camastro de lona para que escucharan música clásica mientras veían las estrellas. El patriarca Ochoa fomentaba en sus hijos también la práctica del deporte y el amor a la lectura. Les impartía lecciones particulares de filosofía y teología una vez que éstos se convertían en adolescentes.

¹¹ MANZANO, véase Apéndice.

No salíamos a ningún lado, ni a la puerta; mi papá era muy severo. Mi papá era un librepensador, aunque antes fue muy católico. Definitivamente mi padre influyó mucho en mí. Cuando escribo el primer libro que se llama “Las Urgencias de un Dios”, no busco a Dios; en el fondo mi libro es en lo que yo creía, lo que yo pensaba, no me cabía en la cabeza que otras gentes pudieran pensar diferente o que hubiera muchas religiones. Mi papá nos iba aclarando nuestras dudas; ya en ese tiempo tenía mucha inquietud hacia Dios, y después llegué a pensar que ese Dios es el que está en nosotros.¹²

Una vez que descubrió la biblioteca repleta de libros esotéricos, no la abandonó. En sus escritos, más que un propósito hay un sedimento esotérico, que son dos cosas distintas; es el resultado de su formación esotérica clásica. Aún conserva los libros de Elena Petrovna Blavatsky, *Isis sin velo* (1877) y *La doctrina secreta* (1888), y de Annie Besant, *Formas de los pensamientos*, *Química oculta* o *Las cuatro grandes religiones*.

El padre de Enriqueta, siendo muy joven, se desilusiona de la Iglesia al percibir la corrupción de sus sacerdotes. La poeta cuenta que su padre tuvo una novia a quien quiso mucho y que fue seducida por el sacerdote de su pueblo. Desde entonces éste buscó otras alternativas religiosas fuera de la Iglesia Católica. Se declaró librepensador y estuvo cerca de la masonería.

1.1.3 Primeros pasos literarios y su inquietud religiosa

Como lo mencioné antes, gracias a la influencia de su padre, Enriqueta —desde muy pequeña— se aficionó a la literatura, oficio que con muchos altibajos eligió, cultivó y que más tarde le permitió escribir páginas memorables de la literatura mexicana contemporánea.

A los nueve años escribió su primer poema y a los diez ganó un concurso el día de las madres organizado por el periódico *La Opinión de Torreón*.

¹² MANZANO, véase Apéndice.

Enriqueta reconoce que la necesidad de conocimiento que sintió en su adolescencia fue tan grande, que la empujó a pensar en huir de la casa para refugiarse con las madres “josefinas” y así poder estudiar. Su padre se dio cuenta de esto y le prometió conseguir un maestro para que recibiera clases particulares en casa. Así llega Rafael del Río. “Tardé algo de tiempo en conocerlo físicamente, pues debido a las normas estrictas en las que vivíamos, yo no podía voltear a verlo. Mi mirada siempre se dirigía hacia abajo durante las clases”.¹³

Fue Rafael del Río quien le transmitió el gusto por la lectura selecta. Fueron tiempos de arduo y apasionado estudio para la joven poeta, a tal punto que casi pierde la vista, lo que provocó el enojo de su padre, quien intentó quemar todos sus libros; finalmente su padre compartió con ella la pasión por la lectura. Tenía dieciocho años cuando inició las clases particulares de literatura y periodismo con Rafael del Río y fue precisamente él quien la animó para que publicara su primer poemario *Las urgencias de un Dios*.

Este libro fue catalogado como herético por los curas del pueblo, se prohibió su venta y se convirtió en un escándalo, aunque la gente lo compraba por curiosidad. Tal vez porque se vendió o porque lo quemaron no se conserva ningún ejemplar. En esta obra juvenil de Enriqueta, se aprecia no sólo la preocupación de una joven que iría ampliando su cosmovisión personal del mundo y de la existencia, sino también su directriz poética y de vida. Enriqueta, desde muy joven, transgredió las reglas de una sociedad cerrada y mojigata. Con *Las urgencias de un Dios*, arranca un pasaje desacralizado de la poesía de su tiempo y golpea la intolerancia religiosa de esa época.

Todo el revuelo causado por su primera publicación en una sociedad atrasada de levita y faldón, orilló a su padre a demostrarle su solidaridad enviándola a la ciudad de México, y más tarde viajaría a Europa.

En 1948 conoce a Emmanuel Carballo a través de un amigo de ella que vivía en Guadalajara y con quien mantenía correspondencia

¹³ Enriqueta OCHOA, “Cuando comienza la lluvia interior”, en Francisco BLANCO, coord., *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 547.

permanente. En una de las cartas le envió tres sonetos y su amigo se los enseñó a Emmanuel, quien sorprendido preguntó: “¿quién es esta mujer que escribe así? Quiero conocerla”.

A partir de ese encuentro, Emmanuel y Enriqueta inician una gran amistad que se conserva hasta la fecha. La lectura de los sonetos fue suficiente para que Emmanuel los publicara en la revista *Ariel*, que él mismo dirigía en Guadalajara. Por su parte, Jesús Arellano invita a Ochoa a escribir en sus revistas de la ciudad de México y le publica sus trabajos en las revistas *Fuensanta* y *Letras de Ayer y Hoy*.

Rafael del Río influyó para que el padre de Enriqueta accediera a que la joven poeta continuara con su vocación literaria. En 1950, cuando Enriqueta tenía 22 años, se publica *Las urgencias de un Dios* en la revista *Papel de Poesía* de Miguel N. Lira, gracias a las gestiones de su mentor Rafael del Río.

Antes de irse a España, escribe a los veintitrés años “Los himnos del ciego” y “Las vírgenes terrestres”, pero el escándalo causado en Torreón por *Las urgencias de un Dios* retrasa la decisión de publicarlos. Sobre estas vivencias la autora nos relata:

Cierto día, mi padre estaba escuchando la radio y de pronto me llama y me dice: “Enriqueta, ven a oír, en la radio están comentando unos de tus poemas, ¡apúrate!”. Mi sorpresa fue tremenda cuando escuché los comentarios que se hacían en el programa “Cultura nacional” en torno a mi poesía. Me turbé mucho, yo tenía 18 o 19 años y ya se decía que esos poemas revelaban una voz femenina mexicana muy fuerte.¹⁴

En 1952 y 1953, Enriqueta edita con sus propios recursos económicos la revista *Yerba*. Aunque sólo logró publicar tres números, reunió a las plumas importantes de ese momento, como Jesús Arellano, Emmanuel Carballo, Agustín Basave, Carlos Valdés, Milagro Olazábal, Manuel R. Mora, José Cárdenas Peña, Daniel Lemaitre, Francisco de Ávila, José Juan Cabello, entre otros.

En 1955, junto a Martín Reyes Vayssade, edita un suplemento literario en el periódico *La Opinión de Torreón*.

1.1.4 Viaje a España: Rosario Castellanos, Dolores Castro y Gabriela Mistral

Enriqueta y su hermana Evangelina emprendieron el vuelo hacia Madrid, Francia y Suiza. Enriqueta sólo contaba con 22 años de edad y su inquietud por conocer el mundo y estudiar la obligan a dejar su pueblo natal. Allí se encontraron con Pedro Coronel, Dolores Castro y Rosario Castellanos. Con Dolores y Rosario, Enriqueta se había carteadado meses antes por sugerencia de Jesús Arellano. Él mismo le dio a conocer a Rosario y a Dolores la obra de Enriqueta, y a la vez ellas se mandaron sus libros y se cartearon un par de veces. En España se encontraban Rosario y Dolores, la primera estudiando lingüística e historia del arte, y la segunda estudiaba filosofía e historia de la religión comparada.

Chucho me decía: “¿por qué no se escriben? Sería muy interesante que lo hicieran porque son parte de una generación que maneja el verso libre, que rompe las normas”. Lo bueno es que empezamos a cartearnos con frecuencia. Al ver mi papá mi entusiasmo cuando les escribía a Rosario y a Lolita me dijo que si me gustaría ir a España, que me fuera con mi hermana. Y así fue, a poquito nos fuimos y allá nos encontramos con Lolita, Rosario y Pedro Coronel, con los que cultivé una gran amistad.¹⁵

Sobre el viaje a España, Dolores Castro da su versión: “Con Rosario y Enriqueta me unió una intensa amistad desde los años cincuenta, cuando Rosario y yo nos fuimos a estudiar a la Universidad Complutense. Recuerdo que allá llegaron Enriqueta y su hermana. Estuvimos varios días platicando y paseando juntas, fueron unos días muy bonitos”.¹⁶

Después de ocho meses de estancia en España, viajan por Europa y finalmente regresan a México. Evangelina se casa y Enriqueta continúa trabajando en la joyería. Nace su sobrino, hijo de Evangelina. Emmanuel se casa con Laura y siguen viviendo en Guadalajara.

¹⁵ MANZANO, véase Apéndice.

¹⁶ Gela MANZANO, “Dolores Castro y la generación de los cincuenta”, *Hojas de Amate, arte y cultura de Guerrero*, núm. 5, diciembre 2001, p. 11.

¹⁴ MANZANO, véase Apéndice.

La relación entre Laura y Enriqueta no es tan cordial, pero a pesar de ello, mantiene correspondencia con Emmanuel. En España toma algunos cursos cortos sobre lingüística y análisis de la pintura, entre otros. Posteriormente, viaja a Rapallo, Italia, para conocer a Gabriela Mistral. En Madrid conoce al poeta Vicente Aleixandre y en casa de éste a Dámaso Alonso. Sin duda, fueron experiencias enriquecedoras para la joven poeta.

1.1.5 Convento y muerte del padre

Después del viaje a Europa, Enriqueta regresa a Torreón y posteriormente a San Luis Potosí en donde vive durante un año.

Entonces ocurrió algo maravilloso. Llegué a una casa de mujeres estudiantes a la que asistía el padre Antonio Peñalosa a darme clases de filología y periodismo. Se dio cuenta de que había tanto ruido y tantas muchachas en ese lugar, que no era posible estudiar. A los ocho días, consiguió una recámara para vivir: una habitación que había sido de Concha Urquiza. Casi me desmayé porque yo la admiraba.¹⁷

Regresa a Torreón y un año después, en 1954, a la ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, pero, asfixiada por el academicismo del ambiente universitario, decide estudiar trabajo social y teatro. Se aloja con Amparo Dávila por algún tiempo, pero en busca de paz interior decide ingresar al Convento de las Madres de la Santa Eucaristía, donde permanece cerca de un año hasta que le avisan que su padre está muy grave. Enriqueta acude al lado de su padre moribundo. Recuerda con emoción las últimas palabras del patriarca Ochoa, una especie de predicción que andando el tiempo se había de cumplir a cabalidad en la vida de la poeta:

Mi papá antes de morir me dijo: “quiero que tú me prometas que vas a salir del convento y que te vas a enfrentar a la vida, porque aquí veni-

¹⁷ OCHOA, “Cuando comienza...”, 549.

mos a aprender, vas a sufrir mucho, pero ese sufrimiento te va a enseñar también, y vas a agradecer esta oportunidad que tienes de aprender y crecer espiritualmente”.¹⁸

En 1955 muere su padre a causa de una enfermedad hepática. Su muerte es una pérdida insuperable para el alma de la poeta. Abandona el convento y regresa a Torreón. La complicidad amorosa que compartía con él nunca más la sustituyó. Al morir su padre, Enriqueta deja de escribir por varios años. El dolor era tan grande que tardó dieciocho años en volver a publicar. Y no fue sino hasta 1968 que publica *Retorno de Electra*, su segundo libro, en donde hace referencia a la muerte de su progenitor. Sin el patriarca Ochoa, la poeta se sumerge en la más profunda orfandad. Sobre el desamparo familiar nos habla en el poema “En la otra escala”:

Sin capitán, el hogar fue pasto del extraño
y nosotros, sus lazos desunidos,
nos estrellábamos contra las paredes
desolados, pasados a cuchillo
con un sentido distinto en las palabras.¹⁹

1.1.6 Viaje al norte de África y el amor

De regreso a Torreón, Enriqueta conoce a François Toussaint, un francés que andaba de viaje por el norte de México y que había estudiado en Nueva York ciencias políticas, dirección escénica y poesía. Publican en la misma revista de Torreón, tienen amigos en común y comparten el mismo interés por la poesía; se enamoran y se casan en 1957. Una vez casados se instalan en Torreón donde viven muy felices por más de un año. La felicidad es empañada por tremendos dolores de cabeza cada vez más frecuentes que sufría François, quien finalmente se traslada a Poitiers, Francia, su pueblo natal, junto a su

¹⁸ MANZANO, véase Apéndice.

¹⁹ OCHOA, *Bajo el oro pequeño*, 192-193.

familia, en busca de cura. Enriqueta permanece en Torreón y nace su hija Marianne en 1958. Dos años más tarde, François manda por su hija y su esposa y viven juntos en Poitiers. Por cuestiones de trabajo, se trasladan a Rabat. Recorren Marruecos, Fez, Túnez, Tánger, Casablanca y gran parte del Mediterráneo y de la Península Ibérica.

Durante su estancia en Marruecos, escribe a escondidas del esposo y entierra sus escritos en el jardín con la esperanza de rescatarlos después. Este acto de clandestinidad creadora se da debido a los celos profesionales de François ante el talento literario de la poeta y la fuerza desgarradora de su escritura. Un sentimiento de culpa embargaba a Enriqueta, pues según las exigencias sociales, las mujeres debían dedicarse a los hijos y al esposo y no a escribir poesía, sin embargo su vocación fue más fuerte que la costumbre y a escondidas siguió escribiendo y escondiendo lo escrito.

La penosa situación de clandestinidad poética la obliga a perder todo lo escrito en ese periodo. Ciertamente su matrimonio fue tormentoso; su esposo era un marxista recalcitrante. Sin embargo, a pesar de las posturas tan divergentes entre la pareja, se casaron muy enamorados.

El dolor relacionado con figuras masculinas vuelve a su vida. Aunque Enriqueta nunca volvió a vivir junto a un hombre, alguna vez nos confesó que siendo Marianne aún niña, conoció a un joven norteamericano y se enamoraron perdidamente, pero su madre, educada a la manera tradicional, se opuso a que se volviera a casar argumentando que su obligación era entregarse a la educación y cuidado de la pequeña Marianne.

1.1.7 Madurez y soledad exacerbada

El matrimonio fue difícil de sobrellevar para la joven poeta, debido en gran medida a una enfermedad nerviosa de François, por lo que Enriqueta decide regresar a casa. En España, de camino a México, Enriqueta aborta a su segundo hijo. En 1962, ella y la pequeña Marianne regresan a Torreón. Enriqueta venía desecha emocionalmente por la separación matrimonial, la muerte de su segundo hijo, y sin

un centavo en la bolsa. Sin duda fue un momento crítico en la vida de la poeta porque la familia ya la había desheredado debido a la boda con el joven francés. Al llegar a Torreón pide alojamiento a los amigos sin encontrar respuesta y, obligadas por las circunstancias, Enriqueta y su hija deciden dormir en la banca de un parque.

Finalmente su madre le asigna un cuarto al fondo del jardín y junto con su hermano Macedonio inicia otro negocio de joyería en Torreón que conservan durante tres años; esta sociedad no prosperó y decidieron cerrar el negocio.

En 1963 consigue trabajo de contadora en la oficina de Recursos Azucareros en la ciudad de México.

Antonio Castro Leal le proporciona afecto y cariño. Él mismo le consigue trabajo con el escritor cubano Raimundo Lazo, y de esta manera se convierte en maestra adjunta de Lazo en los Cursos de Verano para Extranjeros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en su ayudante de investigación, mientras éste redactaba los dos libros de literatura hispanoamericana. En ese tiempo el maestro Lazo ya estaba casi ciego y Enriqueta lo asistía en la redacción del texto y en la transcripción de ensayos. Reconoce que aprendió muchísimo de esta experiencia.

Enriqueta encuentra en Castro Leal el calor humano que le permite convertirse en un miembro más de la familia de él. Estas experiencias confirmaron su vocación pedagógica y su pasión por la enseñanza de la literatura. Se siente honrada de trabajar cerca de uno de los grandes ensayistas de la literatura hispanoamericana, de quien fue asistente por mucho tiempo. Lazo regresa a Cuba y le ofrece a Enriqueta continuar trabajando y trasladarse con él a la isla caribeña; Castro Leal se opone a esta propuesta y le propone trabajar con él como maestra adjunta.

En 1965, como maestra de tiempo completo en la Universidad Veracruzana de Jalapa, imparte clases de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Jalapa significó para la poeta la época de mayor riqueza y producción literaria; ahí escribe casi toda su obra: *Bajo el oro pequeño de los trigos* y *Canción de Moisés*. Su estancia en la Universidad de Jalapa se extendió cuatro años; la sorprende el movimiento del 68 y decide mudarse a Toluca, donde imparte clases en la Facultad

de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma del Estado de México durante dos años. En Toluca su producción es mínima por falta de tiempo para escribir, pero a pesar de ello la obra que escribe en esa época es profunda y sincera: “Cartas para el hermano”, “El testimonio”, entre otros.

Imparte también clases en la Normal Superior, en la Normal de Señoritas y en una preparatoria. En 1971 regresa a la ciudad de México y se dedica a la docencia, primero en el CCH Naucalpan y finalmente en el CCH Sur, en este último durante dieciocho años. En 1971 muere su madre.

Ha impartido clases también en la Universidad Nacional Autónoma de México, y en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores Mexicanos, SOGEM. Fue maestra y coordinadora de talleres de creación literaria del INBA de 1992 a 1998, en diversos estados de la República como Nuevo León, Coahuila y el Distrito Federal.

Ha colaborado en revistas, periódicos y suplementos culturales de México y España. Sus poemas han sido traducidos al francés y japonés.

Ha sido merecedora de muchos premios, distinciones y homenajes, entre los que destaca un certamen en su natal Torreón que lleva su nombre. Actualmente radica en la ciudad de México y dedica gran parte de su vida a la formación de escritores y a escribir poesía. Vive con una señora que la asiste en un departamento modesto al sur de la ciudad, con sus dos perros y muchos libros de poesía.

Su salud es frágil, se repone de una crisis de agotamiento causada por someterse a prolongadas sesiones de trabajo. En el transcurso del año 2002 se le renovó la beca del FONCA de escritores consagrados, con el fin de escribir el diccionario *Las más bellas imágenes en la poesía mexicana de 1917 hasta nuestros días*, que próximamente será editado por CONACULTA, y está terminando la revisión de su obra completa que será editada por el Fondo de Cultura Económica, *Asaltos a la memoria*; la Universidad del Estado de México se hará cargo de la edición. Este último libro es un legado que la autora deja a sus nietos Alejandra, Ana Sofía, Julia Isabel y Emiliano.

CAPÍTULO 2 ENRIQUETA Y LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

2.1 Enriqueta y sus contemporáneos

CUANDO HABLAMOS de la Generación de Medio Siglo nos referimos al conjunto de escritores que por haber nacido o publicado en fechas próximas, pudiesen comportarse de manera semejante, comparable en algunos sentidos, sobre todo por haber recibido educación e influencias culturales y sociales semejantes de ciertas características que pueden ser frecuentes a una generación. La mayoría de ellos —afín o no— en su momento fueron los impulsores de grandes cambios en la forma de concebir y entender la realidad.

De esta manera, podemos encontrarnos con poetas que no contengan los elementos puros de determinado momento y que en sus obras se observen elementos contrarios o distintos de su propia generación, y en otros casos habrá quienes se adelanten a su época o conserven rasgos de la generación anterior. Cuando generalizamos hablamos de rasgos predominantes pero que no son excluyentes ni únicos. De acuerdo con lo anterior, podemos afirmar que no es sólo un elemento lo que determina que un poeta pertenezca a una generación, sino más bien un conjunto de rasgos que no son exclusivos de estos poetas, o de este o tal movimiento.

La llamada Generación del 50 en México se refiere a los poetas que publicaron a principios de esa década y que nacieron en los años veinte; tal es el caso de Enriqueta Ochoa, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño, entre otros que, como apunta Manuel Andrade: “vivieron su infancia y adolescencia en el periodo de institucionalización del régimen político, época en

que se encendieron como pocas veces la polémica acerca del arte mexicano y los debates sobre la identidad nacional”.¹

Esta generación nace en los años veinte, cuando se inician las grandes migraciones del campo a la ciudad y germina un movimiento nacionalista en el arte. Los murales y el espíritu aventurero de los movimientos sociales y de la función del arte con la experiencia comunista de la entonces Unión Soviética, además de todos los fantasmas de orden populista, tuvieron eco en muchos intelectuales mexicanos. En las letras, los Contemporáneos describen con gran nostalgia la muerte de un país que se les fue de las manos y que ubicaron en una utopía emboscada en nocturnales atisbos metafísicos que lo mismo le cantaban a un Dios mineral que a la muerte como madre eterna a la que se le debe rencor y pleitesía. En los años treinta y cuarenta publican los grandes solitarios, como Juan Rulfo, que, a través del lenguaje, modifican la visión de México. Otro francotirador fue José Revueltas, quien desde su juventud vivió el abismo de las cárceles, el estigma de una sociedad rural y el nacimiento del partido de Estado.

Se dice que la generación de medio siglo se caracterizó por la individualidad con que asumieron su labor cada uno de sus miembros, decidiendo finalmente caminar separados.

Los integrantes de una generación son actores de un hecho colectivo y cultural importante; en este caso, publicaron justo cuando se celebró la llegada del medio siglo. En muchas ocasiones, ser testigos de un hecho histórico permite que los escritores se sientan parte de tal o cual generación, aunque también muchos de ellos consideran desgastados los discursos de la generación anterior; a esto es a lo que se denomina brecha generacional o a lo que Paz llamó “la generación de la ruptura”. Por un lado, habrá escritores que se oponen a los avances y logros de sus antecesores; y por otro, quienes se aprovechen y acumulen la experiencia de los anteriores y se conviertan en sus herederos.

¹ Manuel ANDRADE, presentación, *Qué es lo vivido*, por Dolores CASTRO. México: Ediciones del Lirio/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003, p. 7.

De la Generación del 50 deriva lo que advierten como creencia en la poesía, orden autosuficiente, cerrado, sin apoyos históricos o sociológicos. Esto se concreta en el intenso y voraz empleo de una retórica donde los elementos poéticos consagrados (esos personajes absolutos: la muerte, la soledad, el polvo, la prisión, la libertad, el sueño, el silencio, el movimiento, el mundo, el tiempo, la tierra y el amor) proporcionaron a la vez la temática y los contextos, el punto de partida y los paisajes.²

Samuel Gordon, en un ensayo publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, señala algunas dificultades que “implica el intentar homologar la disparidad de tendencias heterogéneas que coexisten en las letras en un momento histórico dado”.³

Afirma que muchos poetas generacionales poco tienen en común, salvo la insistencia ajena de los críticos en fijar cronogramas y delimitar parcelamientos.⁴ Para Gordon, el criterio generacional ha caído en desuso. Y aunque estamos de acuerdo con él cuando afirma que, “en suma, los poetas mexicanos de los años sesenta y ochenta conforman un ámbito poético muy diverso, difícilmente unificable, que recibe e incorpora influencias distantes y divergentes”,⁵ particularmente nos parece una llamada de atención para seguir reflexionando sobre los viejos criterios que pueden volverse inoperantes en la actualidad.

El caso de Enriqueta es un ejemplo de la preocupación anterior. Podríamos decir “que aparece inclasificable entre sus contemporáneas. A pesar de practicar ella misma muchos de los usos y tonos coloquiales que caracterizan a esa poesía, su viaje es otro, su lenguaje que interroga a Dios ausente incide en otras profundidades”.⁶

² Carlos MONSIVAIS, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, t. IV, 2ª edición. México: El Colegio de México, 1977, p. 410.

³ Samuel GORDON, “Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 8, año 7, núm. 17, octubre-diciembre de 2002, p. 8.

⁴ GORDON, 9.

⁵ GORDON, 16.

⁶ Samuel GORDON, presentación y prólogo, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, por Enriqueta OCHOA, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMÁN. México: Ediciones El Aduanero, 1997, contraportada y solapa (Las Cuatrocientas Voces).

El mismo Emmanuel Carballo, quien fuera su descubridor, afirma que Enriqueta es una escritora que comienza con ella y termina con ella misma. El mundo de Ochoa es hacia dentro. En sus primicias ella misma cuenta su ensimismamiento como persona, su encierro familiar, su mundo personalísimo. Nunca formó parte de un grupo o círculo literario, más bien compartió intereses intelectuales con Emmanuel Carballo, Carlos Valdés, Ermilo Abreu Gómez, Margarita Paz Paredes y con jóvenes que habían sido sus alumnos, como Fernando Martínez, Jorge Lobillo, Mario Raúl Guzmán, Esther Hernández Palacios, y con sus grandes maestros como Rafael del Río, Antonio Peñalosa y Antonio Castro Leal.

2.2 Poetas o poetisas

Las poetisas de esta época surgen con un ímpetu desafiante para habitar el espacio vacío que había sufrido la literatura escrita por mujeres en nuestro país durante siglos. Sin olvidar algunas excepciones que se registran en la historia: Safo de Lesbos en la antigüedad griega, Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII en Hispanoamérica, entre otras.

Palley, en su ensayo "Femenina, feminista, de mujer, cinco poetisas mexicanas contemporáneas",⁷ distingue tres categorías de escritura: femenina, feminista y de mujer. A partir de esta clasificación, apunta que la poesía femenina será la que corresponda a la etapa de la imitación de los modos dominantes, generalmente masculinos, en donde aparecen los roles tradicionales de la mujer, tal es el caso de Enriqueta Camarillo y Roa. De manera que, rompiendo esquemas, aparece la poesía mística de Concha Urquiza, el aliento revolucionario de Margarita Paz Paredes y Aurora Reyes, la desolación existencial de Margarita Michelena y la rebeldía de Guadalupe Amor.

A mediados del siglo, aparecen las autoras de poesía feminista. Éstas se enfrentan a las tradiciones y moldes heredados, se rebelan

y comienzan a hablar de su propio deseo o del cuerpo del amado; ejemplifican lo anterior Rosario Castellanos y Griselda Álvarez. Por su parte, Enriqueta Ochoa y Dolores Castro, aunque forman parte de esta generación, su estilo es único y lograron expresar en tono conversacional su condición de mujeres de su tiempo.⁸

Así, abrieron brecha a principios del siglo XX voces femeninas en el Continente Americano, donde sobresalen en el ámbito literario e intelectual de la época: Gabriela Mistral en Chile, con temas de amor y dolor en su primera etapa, y de causas nobles de la humanidad en su etapa de madurez; cabe subrayar que Mistral es la primera y única mujer hispanoamericana que ha obtenido el Premio Nobel de Literatura. Juana de Ibarbourou, en Uruguay, con sus versos canta al amor pleno y fogoso con una gran carga de sensualidad. Alfonsina Storni, en Argentina, escribe una poesía dotada de fuerza y rebeldía que sorprendió a sus contemporáneos. Y María Enriqueta Camarillo de Pereyra, en México, retrata la dulzura triste de las mujeres de su época.

Pero no será hasta los años treinta y cuarenta en México, cuando algunas mujeres escriben poesía, versifican y son publicadas en revistas femeninas como *El Hogar Mexicano*, *Amenidades* y *Paquita* 1939-1949, que incluían novelas de amor y cursos de bordado y tejidos, así como consejos sentimentales, recetas de cocina y fragmentos de una que otra obra de literatura universal.⁹

Es precisamente hacia fines de los cuarenta, cuando las voces de las mujeres escritoras comienzan a poblar las revistas y periódicos de la época: Carmen de la Fuente, Margarita Paz Paredes, Amalia Castillo Ledón,¹⁰ entre otras, y ya más cerca a los cincuenta aparecen Luisa Josefina Hernández, Emma Godoy, Sara Dolujanoff, Dolores Castro,

⁸ Elva MACÍAS, "Mujer en la poesía mexicana". Conferencia dictada en la Ceremonia de Premiación del Premio Centroamericano de Literatura "Rogelio Sinán" 2001-2002, en la Cámara Panameña de la Construcción (CAPAC), el 26 de abril de 2002, p. 2.

⁹ Victoria ENRÍQUEZ, "De la queja doliente al descubrimiento del propio rostro. Un acercamiento a la poesía femenina en México", *Litoral Sur*, núm. 1, julio-septiembre de 1992, p. 10.

¹⁰ Griselda Álvarez, Guadalupe Amor, Esperanza Zambrano, Concha Urquiza, Graciana Álvarez del Castillo, Concha Michel, Caridad Bravo Adams, Laura Palavicini, María Luisa Ocampo, Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Dolores Bolio, Nelly

⁷ Julián PALLEY, "Femenina, feminista, de mujer, cinco poetisas mexicanas contemporáneas", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, 24 de septiembre de 1991.

Ana Mairena, Josefina Vicens, Margarita Michelena, Inés Arredondo, María Elvira Bermúdez, Elena Garro y Enriqueta Ochoa, y aumenta notablemente la producción literaria de las mujeres.

Se ha dicho que la escritura femenina ha pasado por un proceso, primero, de lamentos a manera de exorcismo contra la falta de equidad que sometió a las mujeres durante siglos y que las mantuvo silenciadas en un primer momento, después vino la rebelión y actualmente podemos hablar de una participación plena de éstas en las letras.

Poco a poco se empiezan a tocar temas más abiertos y se va eliminando la autocensura de otros tiempos; todavía a mediados del siglo XX: "Era casi motivo de escándalo que una mujer tratara temas eróticos en su poesía; ahora ya no sorprende, más bien se toma con desenfado, curiosidad o como el resultado de una moda; ahora se puede intentar un decantamiento de esta poesía que, en su tiempo, causó sorpresa".¹¹

Se ha dicho también que la escritura femenina parte de lo interno, de lo doméstico a lo externo; que le toma tiempo aprender a mirar el mundo exterior para poder expresarlo a los demás. Que las mujeres inician nombrando su entorno, al que conforman con temas sobre el amor, el hogar, los hijos y la exaltación del hombre, todavía negándose a sí mismas, sin mirar su cuerpo. No es sino hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando las mujeres escritoras empiezan a tratar temas eróticos. En la actualidad estos temas en las voces femeninas resultan naturales, dejando atrás los tiempos en que el erotismo era motivo de escándalo.

En la poesía erótica escrita por mujeres, éstas se encuentran todavía observándose a sí mismas, reconociendo su cuerpo; "se ve mirada por otros" y sólo en contadas ocasiones se vuelca hacia el cuerpo masculino:

Campobello, Guadalupe Marín, Benita Galeana, Antonieta Rivas Mercado, Judith Martínez Ortega, Asunción Izquierdo, Adriana García Roel, Esperanza Velázquez Bringas, Elvira Vargas, María Luisa Mendoza, entre otras.

¹¹ Marianne TOUSSAINT, "Apuntes sobre la poesía erótica escrita por mujeres", en José María ESPINASA, comp., *Ensayistas de Tierra Adentro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1995, p. 64.

Aunque en la poesía mexicana encontramos innumerables poemas describiendo el cuerpo del hombre, no hay en éstos más que descripción superficial que yo etiquetaría de poesía epidérmica o sensual o sexual; en otros, aunque el objeto del deseo sea el hombre y en ellos haya una carga erótica, la imagen y fantasía desentrañada es la femenina.¹²

En la actualidad, las voces femeninas forman ya parte importante de la poesía en nuestro país. No solamente en número, sino en calidad, las mujeres que escriben han ganado espacios importantes. La poesía femenina de hoy se mira a sí misma, se reconoce y reconoce su cuerpo y en ocasiones el cuerpo del amado.

La poesía llamada por Palley feminista, se comienza a publicar en los años sesenta; aparecen voces diversas, algunas de ellas que tratan de sustraer a la enunciación de género: Isabel Fraire, Ulalume González de León, Carmen Alardín, Thelma Nava, Gloria Gervitz y Elsa Cross. En los ochenta aparecen voces enriquecidas por una gran diversidad de autoras: Kyra Galván, Coral Bracho, Carmen Boulosa, Myriam Moscona, Verónica Volkow, Silvia Tomasa Rivera, Marianne Toussaint, entre otras.

Elva Macías comenta en su escrito "Mujer en la poesía mexicana", sobre la obra de poetas como Cross, Gervitz, Moscona, Rivera o Volkow, en donde ya no se advierte una rebeldía y crítica social abiertas. Estas escritoras están seguras de sí como mujeres y no necesitan atacar el *statu quo*. Es la etapa que Showlter llama *female*: o sea, mujer que no asume una postura conflictiva con su otro masculino.

2.3 Enriqueta y su mundo interior

Siendo joven, Enriqueta empieza a publicar en 1950. Desde sus primeras obras encontramos algunos elementos de la poesía de finales de siglo, que se caracteriza por una tendencia a la prosa y el verso libre, así como por el regreso al neoespiritualismo y el neoidealismo. Después de un positivismo recalcitrante vuelve su mirada hacia el pensamiento

¹² TOUSSAINT, 65.

religioso, hacia la filosofía idealista. Es en este siglo cuando se subraya el predominio de las masas, que coloca a los seres humanos como números, propiciando con ello la pérdida de la individualidad. La cantidad predomina sobre la calidad, la masa sobre el individuo.

Sin embargo, se registra una contradicción en la época moderna: el predominio de las masas acompañado del espiritualismo. El siglo XX es una época revolucionaria con teorías e ideas que van siempre en contra del pasado. Es la época de las vanguardias, de los *ismos*, de movimientos que pretenden negar el pasado inmediato.

Como ya mencioné con anterioridad, Enriqueta Ochoa, al igual que otros miembros de su generación, son proclives a utilizar elementos modernos; aunque aparentemente en los años cincuenta Enriqueta pareciera ser una mujer fuera de moda al abordar temas religiosos, mientras que las vanguardias se acercaban más a los temas sociales.

Es importante hacer notar la posición minoritaria en que se encontraban las mujeres poetas. En particular, la obra de Enriqueta Ochoa no aparece en las antologías de ese tiempo; se percibe el mismo descuido de la crítica literaria. Podemos notar que la escritura de las mujeres en muchas ocasiones es tratada como excepción.

Ante este contexto, la experiencia poética de Enriqueta Ochoa surge con rebeldía, con ímpetu de nombrar las cosas por su nombre; Enriqueta cuestiona un mundo cifrado por los alcances del pecado y la negación de su sexualidad, y aunque no se reconoce feminista, denuncia —sin proponérselo— el dolor de la condición social de su época.

Y es a esta generación a quien le corresponde concluir la labor de los Contemporáneos, alrededor del verso blanco, dándole sonoridad y armonía similares a los del verso rimado. La conciencia individual junto a la conciencia histórica, les proporcionó la libertad de trabajar separados y apuntar hacia la tendencia de la desaparición de las llamadas generaciones, exigencia también del arte moderno. “La poesía moderna como prosodia y escritura, se inicia con el verso libre y el poema en prosa... su significado es dulce”.¹³

¹³ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, 5ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 271.

Según Monsiváis, el grupo literario al que pertenecía Rosario Castellanos estaba constituido por Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez y Augusto Monterroso, y por los mismos años, a mediados o fines de los cuarenta, empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia, y se produce la actividad del grupo filosófico Hyperión: Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor y Emilio Uranga, entre otros.

A todos ellos, a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador, José Emilio Pacheco los agrupa bajo el rótulo de “Generación del 50”, que posee la vaguedad y la precisión necesarias. Otro dato: como órgano de impulso inicial, la mayoría de los miembros de esta generación/promoción dispone de la revista antológica *América*, dirigida por el cuentista y poeta Efrén Hernández.¹⁴

Por su parte, “los hyperión”, influenciados por el rigor filosófico de Samuel Ramos y las obsesiones de Octavio Paz, intentan definir lo esencial de lo mexicano. Estos escritores coinciden en rechazar el nacionalismo cultural de los años veinte como una fórmula gastada de promoción oficialista. Eran los años en que se extingue el fulgor revolucionario en la narrativa. Representantes de este movimiento fueron también Leopoldo Zea, Abelardo Villegas y José Gaos.

A los poetas posteriores a la generación de los Contemporáneos, Octavio Paz, en su antología *Poesía en movimiento*, los llama de la “tradicción de la ruptura”; de esta generación de poetas han surgido las obras que sin lugar a dudas muestran lo mejor de nuestra poesía, y en ella se cumple el sueño de la universalidad, imaginado por los modernistas e intentado por los Contemporáneos. Sólo tres mujeres aparecen en esta antología: Margarita Michelena, Rosario Castellanos y Thelma Nava, con la aclaración del autor de que sólo pertenecen a la generación de la ruptura en momentos aislados.

¹⁴ MONSIVAÍS, 410.

Las mujeres escritoras que despuntan en la narrativa son Elena Garro, Luisa Josefina Hernández e Inés Arredondo, mientras que en la poesía destacan Dolores Castro, Margarita Michelena, Griselda Álvarez, Enriqueta Ochoa y Rosario Castellanos, quien también incursionó en la narrativa.

Fue una generación de mujeres que tomaron en serio su vocación y que se incorporaron plenamente a la vida del país. Enriqueta Ochoa aborda la poesía como una forma de ascender a la divinidad, se concentra en su interior escribiendo con una gran fuerza mística y erótica. Por su parte, Rosario Castellanos, con gran versatilidad, escribe ensayo, novela, poesía y se desenvuelve con gran maestría tanto en la cátedra como en el periodismo o en la diplomacia. Y Dolores Castro se dedica con gran disciplina y entrega a la academia y a escribir cuento y poesía.

De María Enriqueta Camarillo a nosotras hay una diferencia enorme. María Enriqueta escribía poemas que hablaban de una marmita, el fuego, la chimenea, poemas que tenían mucho que ver con una mujer en su casa; nuestra generación rompe con todo eso, con las cuatro paredes, tenemos inquietudes universales.¹⁵

Para Enriqueta, esta fue una generación de mujeres que se esforzaron por estudiar, que meditaban lo que escribían. Dolores Castro, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa recibieron cursos en la Universidad Complutense de Madrid.

Las mujeres que ya escribían cuando nosotras éramos jóvenes fueron: Pita Amor, Margarita Michelena; eran mujeres muy valiosas, pero que en general tenían una vida muy alocada; casi todas ellas murieron trágicamente. Otras, como Pita Amor, terminaron locas. Eran muy intensas, dicen que Pita Amor lloraba mucho. Había como un prejuicio hacia las mujeres que escribían poesía, les decían “poetisas” o “putisas”; por eso nosotras cuidábamos cada palabra que salía de nosotras, cada verso

¹⁵ Gela MANZANO, “Dolores Castro y la generación de los cincuenta”, *Hojas de Amate, arte y cultura de Guerrero*, núm. 5, diciembre de 2001, p. 10.

tenía que ser consciente. Nos pusieron las persignadas porque coincidíamos con esa tendencia de buscar a Dios y porque, por otro lado, teníamos mucho interés por la lectura y escritura con responsabilidad.¹⁶

Ambas coinciden en que la aportación más importante de esta generación fue precisamente considerar que la literatura era una vocación de vida que tenía que ser abordada con disciplina y rigor.

Las mujeres de principios del siglo XX pensaban que escribir era una forma de expresar su evasión de la realidad sin un propósito firme de lograrlo. Era difícil encontrar un poema con cierto valor universal. En cambio, ésta, la de Ochoa, fue una generación que leía, escribía y enseñaba literatura. Las mujeres poetas arribaron al magisterio como una forma de conservar la vocación.

Esta convicción por dedicarse con seriedad y disciplina a la escritura llevó a Dolores Castro y Rosario Castellanos a viajar a España para estudiar lingüística, historia del arte, filosofía e historia de la religión comparada en la Universidad Complutense. Meses más tarde, Enriqueta y su hermana Angelina viajaron a España para tomar cursos de lingüística; fue en ese país donde se dio el encuentro con Rosario y Dolores.

En Rapallo, Enriqueta conoció a Gabriela Mistral, quien era en ese entonces embajadora de Chile en Italia, y de inmediato surgió una amistad entre ellas y, por supuesto, el intercambio de libros, poemas y literatura esotérica.

Sobre sus primeros poemas, Enriqueta nos dice:

Yo toqué muchos temas, escribí poemas de mucha rebeldía, como el de “Las vírgenes terrestres”. En la provincia, a las mujeres no se nos tomaba en cuenta. Las mujeres estaban siempre esperando al varón que se iba a estudiar a la ciudad y regresaba casado. La espera de las mujeres era interminable, caminaban todos los domingos alrededor del zócalo en espera de ser elegidas por un muchacho. No había realización

¹⁶ María de los Angeles MANZANO, *Entrevista a Enriqueta Ochoa. Los caminos de Dios*. Ciudad de México, 20 de julio de 2000. Véase Apéndice.

para las mujeres si no era en el matrimonio. Yo veía todo eso y no me gustaba, entonces escribí “Las vírgenes terrestres”.¹⁷

Enriqueta, Rosario y Dolores son, sin duda, fundadoras de una nueva poesía femenina de este siglo. Y aunque Enriqueta no asistió de manera formal a la Facultad de Filosofía y Letras, ni publicó en la revista *América* de la Secretaría de Educación Pública —que dirigían Efrén Hernández y Marco Antonio Millán—, es considerada por la crítica como integrante de la llamada Generación de Medio Siglo. Ella reconoce que nunca perteneció a ningún grupo literario; sin embargo, debido a la amistad que la unió con Dolores Castro y Rosario Castellanos, las reconoce como sus contemporáneas.

Enriqueta cuenta que la vida social y los círculos literarios nunca le llamaron la atención; se preocupó más por la docencia, los talleres literarios y por su búsqueda personalísima de Dios a través de la palabra. Aunque también reconoce rasgos comunes en la Generación de Medio Siglo. En una de las últimas entrevistas realizadas a la poeta, comentó:

Emprendimos como una nueva manera de decir las cosas. Hablábamos con voz propia. Una voz coloquial y al mismo tiempo más valiente, más humana, y aunque nunca nos pusimos de acuerdo, y aunque yo estuviera en Torreón, Jaime en Chiapas y Dolores en México, todos escribíamos de manera coloquial. Yo sí me siento de esa generación.¹⁸

¹⁷ MANZANO, véase Apéndice.

¹⁸ MANZANO, véase Apéndice.

CAPÍTULO 3 EROTISMO Y RELIGIOSIDAD EN ENRIQUETA OCHOA

3.1 Las influencias religiosas

3.1.1 La teosofía

Es necesario apuntar aquí la influencia que el pensamiento teosófico tuvo en las primeras lecturas y poemas de la joven Ochoa. Su padre, quien se definía como un libre pensador, facilitó a la joven literatura relacionada con el tema. De esta manera, Ochoa precisa tempranamente su tendencia religiosa.

A lo largo de su vida, Enriqueta ha abrevado en diferentes religiones; su búsqueda ha sido intensa. En los últimos tiempos, se ha inclinado por el catolicismo; sin embargo, en su juventud estuvo influenciada por las lecturas teosóficas y metafísicas, por lo que hemos considerado importante hacer algunas anotaciones sobre el tema.

En Occidente, sistemas de pensamiento como el neoplatonismo y el gnosticismo tienen elementos retomados posteriormente por los teósofos. De la misma forma se adaptan el neoplatonismo, gnosticismo y la cábala, esta última, interpretación mística de las Escrituras, frecuente entre los judíos desde el siglo XII hasta el XVI.

En la Edad Media, las enseñanzas teosóficas fueron expuestas por los místicos y predicadores alemanes Eckhart y Johannes Taulers, y por el físico y alquimista suizo Paracelso; y en épocas posteriores por el místico alemán Jakob Böhme, y por el físico y químico flamenco Jan Baptista van Helmont.

El neoplatonismo¹ es la denominación colectiva de las doctrinas filosóficas y religiosas de una escuela heterogénea de pensadores

¹ El neoplatonismo tiene sus orígenes en Alejandría, Egipto, en el siglo II d.C. Su fundador y principal representante fue el filósofo Plotino, que nació en Egipto, estudió en

especulativos que buscó desarrollar y sintetizar las ideas metafísicas de Platón, sobre todo en lo relacionado con su teoría de las formas. Esta síntesis se produjo de manera especial en Alejandría con el judaísmo helenista, ejemplificado por el filósofo Filón de Alejandría, entre otras tendencias. La doctrina conservó en su esencia el carácter griego. Por extensión, el término se aplicó a las teorías metafísicas similares expuestas durante la Edad Media, el Renacimiento y en épocas modernas. El neoplatonismo es una variante del monismo idealista, en donde la realidad última del universo es lo uno, perfecto, incognoscible e infinito.

El neoplatonismo mantiene que la salvación de esa alma es posible gracias a la virtud de la libertad de la voluntad que le permitió elegir su camino de pecado. El alma debe invertir ese curso, trazando en sentido contrario los sucesivos pasos de su degeneración, hasta unirse otra vez con el origen de su ser. La reunión verdadera se consuma a través de una experiencia mística en la que el alma conoce un éxtasis total.

Por otra parte, el término teosofía ha sido utilizado de forma concreta en relación con un sistema de filosofía hermética desarrollado por Helena Petrovna Blavatsky y sus seguidores en la Sociedad Teosófica, fundada en Nueva York en 1875.

Estas enseñanzas afirman como toda religión, que Dios es infinito, absoluto e incognoscible. Se dice también que la divinidad es el

Alejandría con el filósofo Amonio Saccas y, hacia el año 224, llevó la doctrina neoplatónica a Roma, donde creó una escuela. Su obra más importante, *Enéadas*, contiene una exposición amplia de la metafísica neoplatónica. Los elementos del ascetismo y de lo no mundano en el neoplatonismo interesaron mucho a los padres y doctores de la Iglesia cristiana.

San Agustín, en sus *Confesiones*, reconoció la contribución del neoplatonismo al cristianismo e indicó la profunda influencia ejercida por sus doctrinas en su propio pensamiento religioso. Aunque algunos teólogos y filósofos medievales, entre los que destaca el místico alemán Johannes Eckhart, estuvieron muy influenciados por el neoplatonismo, el dogmatismo católico condenó sus dogmas por no ser ortodoxos. En el siglo XV, sin embargo, el neoplatonismo fue aceptado de manera más general. El filósofo especulativo católico alemán Nicolás de Cusa y otros místicos buscaron superar la duda en torno a las limitaciones del conocimiento, mediante la adopción de la teoría de la intuición humana directa de Dios, una teoría próxima a la doctrina neoplatónica para la que el alma, en un estado de éxtasis, tiene la capacidad de trascender todas las limitaciones finitas.

origen del espíritu y la materia. A través de la aplicación de una ley inmutable, el espíritu descendería dentro de la materia y la materia ascendería dentro del espíritu mediante una acción cíclica.

La doctrina de Blavatsky representa a todas las almas pareciendo las mismas en esencia, aunque diferenciadas en grados de desarrollo. Las almas más avanzadas serían los guardianes naturales de las menos desarrolladas. El ser humano es presentado como complejo, con una naturaleza superior e inferior. La superior (mente pensante, alma y espíritu) ha sido contaminada por la inferior (elementos físicos, entre otros) y debe ser purificada antes de poder regresar por completo a lo divino. La purificación tendría lugar a través de una serie de encarnaciones.

Según el diccionario de las religiones de Rodríguez Santidrián, la teosofía es la doctrina o conocimiento de Dios, basada en la iluminación interior. El movimiento teosófico nace en el siglo XIX con base panteísta y mística de la naturaleza. Los conocimientos esotéricos son de carácter ecléctico porque conjugan elementos budistas, gnósticos, herméticos y de otras religiones místicas, y rechazan todos aquellos que distinguen a las religiones teístas.

La formación de la joven Ochoa no sólo se limitó a las lecturas clásicas esotéricas, se extendió también a la literatura de los místicos españoles, y leyó además a Rainer María Rilke, Oscar Wladislas de Lubicz Milosz, Saint John Perse, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, literatura que fue determinante durante su formación.

3.1.2 Los místicos españoles

La poesía esotérica y religiosa de Enriqueta Ochoa, sin lugar a dudas, tiene una gran influencia de los místicos españoles y en particular de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, ambos místicos carmelitas de la escuela ecléctica española. Según la definición de Pedro Rodríguez Santidrián, podemos decir que “con los términos 'mística' y 'misticismo' se alude fundamentalmente a los fenómenos de la psicología o experiencia religiosa en que el sujeto dice haberse encontrado con la realidad absoluta —el absoluto o lo absoluto— o

la consumación perfecta del amor de Dios”.² Asimismo, en la definición del *Catholic Dictionary*, el “misticismo es el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios”.³ Aunque algunos autores más estrictos sugieren aplicar la palabra “mística” a las relaciones sobrenaturales, secretas, por las cuales se eleva a Dios la criatura sobre las limitaciones de su naturaleza y la hace conocer un mundo superior al que es imposible llegar por las fuerzas naturales.

A lo largo de este capítulo, aplicaremos la definición general del *Catholic Dictionary* para analizar la poesía de Ochoa, porque creemos que la poeta de Torreón no es efectivamente una mística desde esta definición radical, como lo fue en su momento Santa Teresa, sino que más bien acude a ese llamado a la presencia divina que aclaramos a continuación.

Se distinguen tres vías para la unión con Dios:

- La vía purgativa, en la que el alma se libera poco a poco de sus pasiones y se purifica de sus pecados con penitencias. La conversión inicial que reforma lo deformado.
- La vía iluminativa, en la que el alma se ilumina con la consideración de los bienes eternos y de la pasión y redención de Cristo. Es también conocida como el trayecto intermedio, en el que con base en la práctica de todas las virtudes se confirma lo reformado.
- La vía unitiva, en la que se llega a la unión con Dios. San Juan de la Cruz la llama “matrimonio espiritual”. Es el tramo final de la jornada, en el que se premia el logro de haber conformado con Dios lo confirmado con base en virtudes. Este tercer grado es específico de la mística, exclusivo de los santos, los cuales han alcanzado la cumbre de la perfección.

Se entiende por mística todo lo sobrenatural, lo extraordinario, lo incomprendible. Para entender un poco más su concepto podemos citar:

² Pedro RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, *Diccionario de las religiones*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 369.

³ Luis Miguel MARTÍN SANTOS, estudio preliminar, *San Juan de la Cruz, Poesías completas*. Madrid: Edimat Libros, 1999, p. 8.

Es aquella ciencia que trata de las vías extraordinarias por las cuales son conducidas a la perfección las almas privilegiadas. Porque aunque el llamamiento sea general, para todos, de hecho son contados los que alcanzan las alturas de la mística. Lo esencial de la mística es la percepción inmediata de la presencia divina, el llamamiento de ser penetrado por Dios. Lo demás, restricción de los sentidos, éxtasis, profecías, visiones, etc. No son más que fenómenos secundarios.⁴

La literatura espiritual tiene como rasgo común una intención pedagógica e iluminativa: la de ayudar a las demás almas a encontrar a través de diversos métodos el camino hacia Dios.

La literatura mística española está representada sobre todo por San Juan de la Cruz (1542-1591) y Santa Teresa de Jesús (1515-1582). El primero es autor de poemas como el “Cántico espiritual”, del que se ha dicho que es una recreación del “Cantar de los Cantares” de Salomón, y de “Llama de amor viva”. En la poesía de San Juan encontramos huellas de interpretaciones bíblicas cristianas, judías e islámicas, así como de la literatura mística del catalán Ramón Llull (1232-1316), del alemán Eckhart, de San Bernardo y San Buenaventura, pero sobre todo de la poesía mística musulmana de autores como Ibn Arabi de Murcia e Ibn al Farid.

La doctrina de los místicos españoles se caracteriza por buscar un camino intermedio entre la creencia y los conocimientos, entre la fe y la ciencia. Su afirmación fundamental consiste en la comunicación directa del alma purificada por la renuncia de las cosas terrenas, por la oración y por el amor hasta alcanzar un estado especial con Dios llamado éxtasis. Lo interesante es que esta comunicación no supone ni la pérdida de lo individual del extático, ni la de su inteligencia, ni la entrega a la vida contemplativa; su objetivo final es la unión con el altísimo.

El poeta místico se basa más en la intuición que en el razonamiento, en lo espiritual que en lo intelectual. “El misticismo es más elevado cuanto más lejano es el objeto de su amor y conocimiento;

⁴ Gabriel DE LA MORA, prólogo, *Obras completas*, por San Juan DE LA CRUZ, 7ª ed. México: Porrúa, 1999, p. XIII (Sepan cuántos, 228).

el místico y el poeta buscan la perfección, uno en Dios y otro en el poema, que mediante símbolos y alegorías tratará de llegar a la belleza ansiada”.⁵

Los poetas místicos se basan en la palabra para llegar a su meta, para transmitirnos su éxtasis y su individualidad, es decir, es una mística dotada con valores rigurosamente artísticos. Enriqueta Ochoa, sin renunciar a la vida ordinaria, aspira a la unión con Dios a través de su poesía. Su misticismo radica en ese llamamiento inicial donde establece una relación personal con Dios. Podríamos decir que es una mística moderna.

3.1.3 Precursores

3.1.3.1 San Juan y Santa Teresa

Como ya hemos mencionado con anterioridad, la propia Enriqueta Ochoa nos confirmó la influencia de Santa Teresa y San Juan de la Cruz en su poesía. Ambos, a su vez, son herederos de una cultura mística milenaria: la de los místicos germanos y flamencos de los siglos XIV y XV: Eckhart, Ludolfo de Sajonia, Dionisio de Rickel, Hendrick Van Herp, Taulero y Tomás de Kempis; la de los místicos españoles de los siglos XIII, XIV y XV: Raimundo Lulio, Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo; y la de la tradición mística sufí árabe y persa: Ibn el-Arabi, Niza-mí, Jabir, Averroes o Ibn Rushd, Algazel o El-Ghazali y Rumi el persa.⁶

Es notable la influencia de los místicos españoles en la joven poeta, quien desde sus primeros poemas: “Las urgencias de un Dios” y “Las vírgenes terrestres”, aparece con una voz propia subrayando el tema que definiría su obra posterior: una poesía que busca a Dios constantemente. “La imagería simbólica de la que se nutrieron los místicos españoles se centra en unos cuantos términos metafóricos inherentes

⁵ MARTÍN SANTOS, 9.

⁶ Mario Raúl GUZMÁN, selección, ensayo y bibliografía, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, por Enriqueta OCHOA, presentación y prólogo de Samuel GORDON. México: Ediciones El Aduanero, 1997, p. 15 (Las Cuatrocientas Voces).

a ese salto a lo divino que es la expresión de la transubstanciación: la conversión indecible del alma en pura sustancia de Dios”.⁷

Es evidente la influencia de Santa Teresa de Jesús en la joven poeta de Torreón, por tal motivo abordaremos algunos aspectos de sus principales obras.

Santa Teresa de Ávila (1515-1582), Teresa de Cepeda y Ahumada, fue una monja carmelita que reformó la Orden del Carmelo y propició nuevas fundaciones de su reforma. Aficionada a los libros de caballería, ingresó a los veinte años como novicia en las Carmelitas de la Encarnación.

En su libro *Las fundaciones* describe su atareada y agotadora empresa; escribió también el *Camino de perfección* (1565), aunque se considera a *El castillo interior* o *Las moradas* como el reflejo de su madurez espiritual, escrito en 1577. En este último, Santa Teresa, con un estilo sencillo, expone directamente sus dificultades para expresar la experiencia de Dios. La oración, humanidad de Cristo, gracias y mercedes, vida eucarística, entre otros, son temas constantes en el libro de su vida y en gran parte de su obra; sin embargo, podemos afirmar que la oración es el tema principal para la Santa, así como ahondar en la práctica de la oración mental. Sentía a Dios presente y dialogaba con él en su oración discursiva y contemplativa. Descubrió que la oración no es más que un trato de amistad con quien sabemos que nos ama.

Por su parte, el *Camino de perfección* es un código de espiritualidad, es el libro programático de una reforma. Obra didáctica esencialmente de historiografía de lo divino, dirigida a sus religiosas para enseñarles a hacer oración.

Queremos resaltar aquí la situación de la mujer en el siglo XVI, época en que vivió Santa Teresa. En ese entonces los círculos oficiales de la ortodoxia tenían ciertas resistencias sobre la práctica de la oración mental entre el pueblo y mucho menos entre mujeres. Aunque ya se habían dado casos de mujeres místicas, éstas eran tratadas como beatas embaucadoras y falsas, o como alumbradas o protestantes, tales fueron los casos de la abadesa de las Clarisas de Córdoba,

⁷ GUZMÁN, 17.

Magdalena de la Cruz, arrestada por la inquisición en 1544; el de María de Santo Domingo, conocida como la beata de Piedrahita; de Isabel de la Cruz en Guadalajara; y de Francisca Hernández, procesada en 1529. En los autos de la fe de Valladolid y Sevilla de 1559 fueron quemadas vivas algunas monjas y beatas acusadas de ser alumbradas o protestantes.⁸

San Juan de la Cruz (1542-1591), Juan de Yepes y Álvarez, a los diecinueve años ingresó de novicio en el Colegio de los Carmelitas. Conoció a Santa Teresa, con la que emprendió la reforma de la Orden del Carmelo.

En cuanto a la poesía de San Juan de la Cruz, Dámaso Alonso, en su libro sobre este autor, nos habla sobre la posición secular, basándose en la larga tradición española de tratar lo divino con temas profanos. Nos dice Alonso que gran parte del simbolismo de los místicos españoles deriva de la poesía profana, popular o culta; así, por ejemplo, se pueden estudiar las fuentes garcilasianas en la poesía de San Juan, que a la vez derivan del *Cancionero* o del *Romancero popular*.

Se ha dicho también que la poesía de San Juan de la Cruz es tan intensa como breve, y que a través de ella pretende mostrarnos la naturaleza de Dios y ayudar a las almas a alcanzar la perfección. No pretende exaltar valores estéticos, sino aplicar un sistema de símbolos alusivos. Todo lo que no es Dios es tránsito y nada: sólo permanece lo que de divino hay en los seres creados.

San Juan de la Cruz, según Ramón Xirau, es un poeta de la noche, una noche contagiada de luz. Es también un poeta de imágenes y paradojas que conducen al silencio, que rompen el lenguaje cotidiano: la regalada llama, el cauterio suave, la música callada, la soledad sonora, son ejemplos de oxímoron que utiliza este poeta místico para hablar de lo inexpresable.

No en vano la poesía mística de San Juan de la Cruz es considerada por los críticos como intensa y sublime, expresión del misticismo universal. Por su parte, Luis Miguel Martín Santos afirma que la poesía de San Juan es íntima y subjetiva. Sus tres poemas mayores:

⁸ Daniel DE PABLO MAROTO, "Camino de perfección", en Alberto BARRIENTOS, dir., *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978, p. 308.

"Noche oscura", "Cántico espiritual" y "Llama de amor viva", contienen las mismas características y el objetivo es el mismo: descubrir el camino para llegar a la unión con Dios.

Denis de Rougemont, en su libro *Amor y Occidente*, nos habla sobre la influencia de la retórica cortesana y caballeresca en los poetas místicos. Tanto las novelas de caballería como los tratados místicos tienden "a poner lo humano y lo divino en un mismo plano, sea contemplando lo divino con ojos profanos, ya considerando a la humanidad bajo una interpretación divina".⁹ Y argumenta cómo la influencia de los trovadores provenzales del siglo XII en cuanto a su simbolismo y terminología, pasó a la mística del siglo XIII casi íntegramente a través de San Francisco de Asís.

3.1.3.2 Concha Urquiza

Concha Urquiza (1910-1945, Morelia, Michoacán), desde muy pequeña, se inclinó por la literatura clásica y a los 11 años escribió sus primeros poemas. Su insatisfacción existencial la llevó a buscar refugio en la vida religiosa, por lo cual se postuló para ingresar en el Convento de las Hijas del Espíritu Santo. En esa etapa de gran productividad poética "Concha escribió sus más bellos poemas, caracterizados por una sabrosura de lenguaje e imágenes erótico-amorosas, similares a las que escribieron los poetas clásicos españoles Fray Luis de León, Santa Teresa y San Juan de la Cruz..."¹⁰

Su primer libro fue publicado tardíamente en 1946, un año después de su muerte. Es importante apuntar algunos paralelismos en la vida de Urquiza y Ochoa: ambas han sido unas enamoradas de Dios y escribieron desde muy temprana edad; Concha se adentró en la vida religiosa con las Hijas del Espíritu Santo y renunció un año después, mientras que Enriqueta, a pesar de que ya se había decidido

⁹ Denis DE ROUGEMONT, *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 150 (Cien del Mundo).

¹⁰ José Vicente ANAYA, presentación, *El corazón preso*, por Concha URQUIZA, comp. de Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 12 (Lecturas Mexicanas, 21).

por la vida religiosa, permaneció un año en el noviciado y desistió por sugerencias de su padre enfermo.

Como Concha, Enriqueta no perteneció a ningún grupo literario y su obra careció de promoción y difusión. Ambas dedicaron gran parte de su vida a la docencia y la poesía. Concha muere poco antes de que Enriqueta empezara a publicar.

Pero también encontramos diferencias: la poética de Concha, en su mayor parte, es influenciada por temas bíblicos y religiosos, atormentada por contradicciones que nunca resolvió entre el amor a Dios y el amor erótico. Por su parte, la joven Ochoa despunta con rebeldía y toma osadamente la poesía mística con una gran carga de erotismo.

Para Concha Urquiza, como para cualquier místico, la poesía es forzosamente producto de una revelación; no es posible escribir sin experimentar el trance espiritual. Su vida transcurrió en un ir y venir entre el amor a Dios y el amor humano. Su búsqueda oscila entre el amor divino y el erótico. A pesar de que fue una gran enamorada de Dios, no evadió el dolor y las crisis permanentes. Así lo expresa en el soneto "Job":

Como lluvia en el monte desatada
Sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores de mi lecho

Y cubrió de tinieblas mi morada.
Trocó la blanda risa en triste duelo,
Convirtió los deleites en despojos,
Ensoñeció mi voz, ligó mi vuelo,¹¹

Fue una poeta intensa, apasionada, con gran fuerza en el lenguaje y con una gran influencia de la Biblia y de los poetas místicos españoles. Así lo demuestra en la siguiente estrofa del soneto "Como la cierva...":

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama.
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,

y en salvaje carrera, con las astas en llamas,
sobre la piedra del casco golpea y se desliza.¹²

Como buena mística, su intensidad la llevó a tocar los umbrales del erotismo. Veamos un terceto de "La oración en tercetos":

Como amante en el seno del amigo,
que largamente bebe su deseo,
gozarme quiero en soledad contigo.¹³

Este fragmento de "La oración en tercetos" nos muestra la indiscutible calidad poética de Urquiza. Mientras que en "Canciones en el bosque", encontramos ecos de San Juan de la Cruz:

Yo cantaré mi amor contigo a solas
que escuchas en el viento sosegado
sobre los vastos campos de amapolas.¹⁴

La vida atormentada de Concha osciló entre su tendencia hacia la bohemia y su pasión por la vida religiosa que la llevó a rechazar los ambientes intelectuales.

3.2 Poemas religiosos de Enriqueta Ochoa

Su vocación mística y poética la descubrió siendo niña y la aceptó como un destino. Su búsqueda de lo sagrado se deja ver desde su primer poema "Las urgencias de un Dios". Podríamos decir que un gran número de los poemas de Ochoa son esotérico-religiosos: "En el cristal profundo del silencio", "Estos templos que somos", "El deshollinador", "Los himnos del ciego", "Al hacedor de templos en el llanto", "Perfecto mío, señor de los potreros", "En los ojos del

¹¹ Concha URQUIZA, *El corazón preso*, comp. de Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE, presentación de José Vicente ANAYA. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 33 (Lecturas Mexicanas, 21).

¹² URQUIZA, 121.

¹³ URQUIZA, 135.

¹⁴ URQUIZA, 77.

misterio”, “Qué sed mortal de Dios se desamarra en mí”, “Es otra mi medida de bríos”, por mencionar los más importantes.

En el poema “En el cristal profundo del silencio” Enriqueta nos muestra con un lenguaje sencillo, claro y directo que la poesía alcanza dimensiones que otras disciplinas difícilmente lo harían con la brevedad y magnificencia de la palabra. Este poema, como todos los mencionados con anterioridad, pertenece al libro *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, preparada por Mario Raúl Guzmán en Ediciones El Aduanero en 1997, con un tiraje de sólo mil ejemplares.

“En el cristal profundo del silencio” es uno de los poemas más cortos de Ochoa. Su pulcritud es una de sus características. En este poema se ve claramente la intención de la autora al compartir su experiencia mística a través del lenguaje.

El poema arranca con una línea interesante por su paralelismo con otros místicos de distintas religiones. Ochoa da comienzo a su experiencia hablando en tercera persona; su impulso es empezar a separar lo que fue dividido por el pecado: el alma del cuerpo, y que, al mismo tiempo, por medio de la no acción, a través de los sentidos, se encuentren las aleaciones alquímicas que la han de llevar a un estado de pureza contemplativa.

Lo que Enriqueta plantea es, sin lugar a dudas, un acto de introspección, de estar con uno mismo en un estado de silencio interior, de parar el mundo exterior y su materialidad mudable para trascender al escuchar “En el cristal profundo del silencio”; muy en el fondo de uno mismo, anularse, liberarse y perpetuarse en la búsqueda de la sustancia eterna.

Enriqueta prosigue con su invitación al viaje: se desdobra de su “yo” y ve en el “otro” la medida para alcanzar los efluvios de lo divino, lo sustancial de uno mismo, afirmar nuestra desnudez en el terreno de lo sagrado y por medio de esta “búsqueda” alcanzar un estado superior y posar nuestros sentidos en el lugar del encuentro donde todo se unifica, se vuelve uno con el todo. Esto se logra cuando el sujeto logra realizarse a través de un mecanismo de fusión y síntesis al que Ochoa llama simplemente:

5 la aleación de ti mismo,*

La doctrina cristiana afirma que el hombre está compuesto de cuerpo, alma y espíritu. La Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, para ser exactos, es a lo que Enriqueta se refiere: al localizar el canal que “nos lleve” a entregarnos a través de la palabra, la acción y el verbo —el primer motor aristotélico—, se logrará alcanzar la perfección, la paz y la armonía con la poesía. Poética y descubrimiento, camino y vía, constituyen la propuesta de la poeta de Torreón con este singular poema, que lo termina con una exclamación por demás explícita:

6 y entonces, sólo entonces

7 entrégate con servidumbre a la palabra.

Sólo hasta que alcances el centro de ti mismo, sólo cuando estés contigo en perfecto silencio, podrás llegar a la palabra: la poesía, la iluminación, el éxtasis, la liberación, el rostro innombrable y vacío del ser. Esa entrega con servidumbre a la palabra podríamos interpretarla como un acto de humildad, de actitud religiosa y de acercamiento a lo sagrado. Es decir, la palabra como un vehículo para estar consigo mismo, sin imposturas, prepotencias o pretensiones, más bien con una actitud de renuncia al oropel y a los valores terrenales. En fin, la humildad poética ante lo sagrado.

Algunos críticos como Samuel Gordon, aseguran que Enriqueta es la poeta de lo sagrado, con capacidad para acceder a la divinidad mediante la palabra: “... Equidistante de lo religioso y lo profano, Enriqueta Ochoa es, sin duda, poeta de lo sagrado. Este acceder a la divinidad por la palabra —atribuido también a místicos y oficiantes— es algo inaprensible aunque inexplicablemente nítido en su obra...”¹⁵

* En la parte final de este capítulo, y del 4 y 5, separados por un asterisco, aparecen los poemas completos a los que se refieren cada uno de los versos y estrofas que en adelante están citados.

¹⁵ Samuel GORDON, presentación y prólogo, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, por Enriqueta OCHOA, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMÁN. México: Ediciones El Aduanero, 1997, contraportada y solapa (Las Cuatrocientas Voces).

Si bien es cierto que Ochoa es una poeta purificada por el dolor y atormentada por el amor, es también una mujer que, según sus propias palabras, ha hecho de la poesía una oración propia.

Sorprende la capacidad de su voz poética para utilizar un lenguaje tan sencillo para temas tan complejos. Ésta es ciertamente una virtud en casi toda la obra de Ochoa. Lo que le interesa es expresar a través de la palabra su necesidad espiritual.

Las dos primeras estrofas son simplemente una oración: "Es la hora. / Siéntate junto a ti," además utiliza adjetivos compuestos muy acertados que se convierten en bellas imágenes: "En el cristal profundo del silencio". Este adjetivo le proporciona una gran musicalidad al poema; a pesar de que éste no goza de una rima consonante ni asonante, cuenta con una sonoridad y belleza que radica precisamente en su sencillez y precisión.

"Los himnos del ciego" (1952), poema escrito en la juventud de Enriqueta, da título a su segundo libro, que al inicio llamó de manera tentativa "Saeta en llamas"; después de dieciséis años, este trabajo vería la luz como "Los himnos del ciego" en *El Caracol Marino* (Jalapa, 1968).

En 1952 lo publica en *Fuensanta* (núm. 1, julio-agosto, 1952) como "Himno a Dios", antecedente del canto IV de "Himnos del ciego". Es importante anotar también que en el primer número de *Hierba* (julio de 1952) se publicó como "Himnos a Dios", que más tarde, en 1968, se titularía "Mienten que todos mueren".

En estos versos encontramos de nuevo signos y símbolos religiosos. Los ojos del ciego que ven más allá de todas las cosas y que tiene palabra de sabio. Percepción más allá de la ceguera y de la luz.

Este poema es complejo, hermético, oscuro y uno de los preferidos de la autora; considero que particularmente representa el punto de vista de Enriqueta sobre Dios.

El contraste entre la luz y las tinieblas en el Antiguo Testamento se refiere a la sucesión del día y la noche, es decir, al ritmo natural de la luz y las tinieblas externas. Con la creación de la luz y la separación de las tinieblas, Dios dio por terminado el caos primitivo.

- 9 Sin embargo,
- 10 es el ciego maldito
- 11 que ve con los ojos de todos los que ven.

Es el ciego que ve, el omnipotente, el que todo lo abarca. La vida en la luz significa dicha; la luz y la vida se hallan en la misma relación que tinieblas y muerte; oscuridad y degradación a la relación tinieblas-muerte. En el cristianismo, caminar en la luz significa también orientación y camino recto, y aquí es a su vez la luz del Señor la que guía al piadoso israelita (Sal 43,3; Job 29,3; Is 2,5; Miq 7,8).

En la segunda parte de este poema, Ochoa cambia de tono: "Porque los hombres somos / la gran mirada que el Señor dejó oculta,"; se refiere un tanto a los ciegos que ven la luz interior, Dios que ve a través de los poetas. La fe en Dios es tan fuerte, que la oscuridad de la desgracia y el poder de las tinieblas no vencen jamás al creyente:

- 46 En vano con la hoz de tu nombre
- 47 por entre las multitudes
- 48 me voy abriendo paso.

La fe la hace sobrevivir al mundo, su búsqueda continúa y alumbraba su camino:

- 61 Otra vez somos lo que fuimos.
- 62 Sobre la misma lengua seca de Cristo
- 63 cae el mismo vinagre
- 64 y sobre el mismo Sinaí envuelto en niebla
- 65 y relámpagos
- 66 ha de subir Moisés

Las referencias bíblicas son abundantes. Seguramente recrea el momento cuando a Cristo, crucificado y moribundo, le ofrecieron vinagre para calmar su sed, y, asimismo, la referencia a Moisés:

- 83 Sólo el que ama
- 84 palpa el centro radiante de las cosas.

Además están las referencias al concepto de amor cristiano y también al primer mandamiento. Rodríguez Santidrián, en su *Diccionario de las religiones*, comenta que en el Nuevo Testamento el término “ágape” se utiliza para significar el amor de Dios por los hombres. Es fundamento y medida de la ética cristiana. Toda pasión es tortura. Sólo el amor salva. La voz poética le pide a Dios una guía y la salvación del hombre.

En el canto VIII se refiere a Dios como el sastre que hace los vestidos de los hombres, que arropa con su amor; se representa a ese ser supremo que mira sin ver:

- 104 Mira sin ver.
- 105 Escucha sin oír.
- 106 Palpita sin latir.

Un oxímoron que le permite describir lo indescifrable de la divinidad. Las vestiduras sagradas del amor infinito a Dios que finalmente le permitirá encender su cuerpo de la luz divina.

Se ha dicho que su poesía es desgarrada y confidencial, que como buena alquimista se purifica en el más alto fuego del dolor. Enriqueta es una voz que reza, que implora, pero también que se rebela, pregunta y apunta hacia cielos desconocidos.

En “Qué sed mortal de Dios se desamarró en mí”, continúa declarando una gran necesidad del amor de Dios. Describe un mundo hermético al cual no podemos acceder sin la luz divina:

- 9 Estoy de pie
- 10 frente a un mar oscuro
- 11 que rompe y nos salpica de sal.

En la misma oscuridad encuentra el silencio de Dios. La voz poética llora por los que sufren y viven en la oscuridad. Las profundidades de las tinieblas llevarán por fin a la luz:

- 33 al borde de esa luz profunda y escondida
- 34 al fondo de tu oído.
- 35 Sólo el dolor en vilo

- 36 por todos los que lloran en cualquier parte del mundo
- 37 –errabundo jinete, a tientas, con una gran sed de ti.

Asimismo, en “Es otra mi medida de bríos” usa una serie de referencias bíblicas para explicar la unión amorosa entre hombre y mujer como un mandato divino. En el amor carnal está también contenido el amor de Dios. El mito bíblico explica que el origen de la mujer proviene de la costilla del hombre y que se da por la necesidad que éste tiene de compañía, origen que en gran medida permea la cultura occidental androcéntrica y excluyente, en donde la mujer aparece como complemento del hombre.

También la influencia de Rilke está presente en estos versos que recuerdan lo que éste dijo sobre la soledad en su “Carta a un joven poeta”: “... Como se ensancha su soledad convirtiéndose en penumbrosa morada, mientras discurre muy lejos el estrépito de los demás. Y si de este volverse hacia dentro, si de este sumergirse en su propio mundo, brotan unos versos, entonces ya no se le ocurrirá preguntar a nadie si son buenos...”¹⁶

- 34 Y esto es desgracia. Se llama Soledad
- 35 o es fortuna. Nace la conciencia de sí.
- 41 por un amor tan hondo como el nombre de Dios.
- 42 Porque yo he conocido a Dios, señores.
- 43 Estuve sumergida en su piel,
- 44 traspasada por Él,
- 45 esquiva a todo lo que no fuera
- 46 su turbulenta llamarada,

Esa conciencia de sí es traducida por la voz poética en una fuerza tremenda que la empuja irremediamente a amar a Dios. De ese amor a Dios que descubrió siendo niña y que la persiguió durante toda su vida. Esta seguridad de habitar en Dios la describe ya desde su primer poema “Las urgencias de un Dios”. Su aspiración de dedicarse completamente a él la llevó a permanecer en un convento

¹⁶ Rainer M. RILKE, *Cartas a un joven poeta*, trad. de Luis RUTIAGA. México: Grupo Editorial Tomo, 2003, p. 15 (Clásicos).

durante un año; sin embargo, la petición de su padre moribundo la obligó a renunciar a la vida monástica y a integrarse al mundo; fue entonces que decidió contraer nupcias con el joven francés:

- 48 Pero un día
49 el río de su voz cayó a mi oído sin estruendo,
50 deploró la renuncia del mutismo,
51 conmigo misma me encaró
52 y me otorgó la espada que desnuda
53 a la hidra del rostro innumerable.

Se lamenta de esa renuncia, utilizando bellas imágenes para expresarlo: la hidra, culebra acuática venenosa, monstruo del lago a quien Hércules mató, pero que renació cada vez.

- 54 Desde entonces es otra mi medida de bríos.
55 He aposentado al varón esta mañana de luz del siglo XX
56 y al fin sé lo de pasar por el ojo de una aguja
57 y volver a nacer.

Al casarse y decidirse a formar una familia, Enriqueta supo que su entrega a Dios sería de otra manera: desde la vida cotidiana, desde afuera, desde el mundo. Si bien es cierto que no se dedicaría por completo a la vida religiosa, desde su lugar seguiría amando a Dios, tanto como antes.

En "Al hacedor de templos en el llanto" nos habla sobre la pasión y crucifixión de Cristo, y describe su agonía crucificado y desangrando por los costados:

- 10 ¿No ves cómo te va bebiendo el aire
11 la muerte en los costados?

El dolor de Cristo lo comparte la voz poética en esta vida. Ese dolor y esa orfandad que la han perseguido durante mucho tiempo, sólo logra compararlos con el dolor de la agonía de Cristo en la cruz:

- 18 -Déjame subir contigo.
19 Dame el manero más pesado
20 y el más quemante sol sobre del torso
21 hasta que resplandezca de dolor mi arcilla.

22 Y de súbito las hendiduras de sus manos
23 brillaron en las mías.

Sólo a través del dolor alcanza la purificación. Sólo el amor hacia Él. Esa búsqueda de lo sagrado que permea toda su obra y que determina su vida. Sólo de ese amor, no dudó nunca en su orfandad mundana. Y así lo confirma en "Desmoronada en el misterio", poema dedicado a José Revueltas.

En "Perfecto mío, señor de los potreros", su necesidad imperiosa de amor a Dios se vuelve a dibujar.

Para la voz poética la palabra también se vuelve sagrada en tanto que expresa el amor a Dios, y asimismo la poesía es también el resultado de la comunión con la divinidad.

3.3 La poesía erótica y amorosa de Enriqueta Ochoa

3.3.1 Las mujeres, el amor y el erotismo

Desde la antigüedad el amor ha sido estudiado con base en diferentes perspectivas. Los griegos exploraron en la psique humana acercándose a los valores de una sociedad democrática y libre. El amor no sólo se convirtió en una preocupación humana, sino que su principal motor fue el sustentado por dioses y diosas en etéreos connubios que, siglos más tarde, serían tema de pintores, escultores y literatos de todas las culturas. Platón, por boca de Sócrates, escribe las más bellas páginas en sus diálogos dedicadas a Eros, el amor; esto lo hace en *El Cratilo o del lenguaje* y en *Lysis o de la amistad*. Era una sociedad donde la lucha de los sexos se regía por formas de libre experimentación erótica y sexual, sin prohibiciones en asuntos de transexualismo, lesbianismo o zoofilia; con una concepción cosmogónica del amor como la fuerza generadora de

todo lo viviente, porque Eros existía antes que el Caos primordial. Esta concepción fue asimilada por los romanos, quienes le dieron otra dirección. *El arte de amar* de Ovidio, es un manual de fórmulas existenciales y prácticas para acercarse con éxito al fenómeno del amor visto como conquista. Es una posición del hombre en el caso de Ovidio, y desde la mirada del cuerpo de la mujer semejante en Safo y Bilitis.

En la cultura occidental el sentido de la existencia es el amor y Enriqueta Ochoa, siglos después, sufre en carne propia las diversas etapas de su desarrollo expuesto a cicatrices y espejismos de la fe y la doble moral vigentes en nuestros días. Para las mujeres, más que para los hombres, el amor es definitorio de su identidad de género. En otras palabras, las mujeres hemos sido construidas socialmente para amar, el amor se vuelve el centro de nuestra existencia.

De esta manera, señala Marcela Lagarde, se nos educa para amar: las mujeres aprendemos a ser seres para el amor. Nuestra primera experiencia amorosa es con nuestros padres, hermanos y amigos. Sin embargo, a lo largo de la vida, a través de las relaciones humanas, seguimos recibiendo una educación amorosa permanente. Para esta autora, las relaciones amorosas que hemos vivido tienen al cuerpo como su centro y permanecen cifradas en el cuerpo durante toda la vida.

Pero el amor no sólo está en el cuerpo —continúa Lagarde—, sino también en la imaginación. El universo de lo imaginario en las mujeres resulta sorprendente, pues nuestro imaginario permanece poblado por seres de amor de ayer, de hoy y de mañana.

Argumenta también sobre la manera en que el imaginario¹⁷ de las mujeres se puebla de seres que amaron hace mucho tiempo, y de seres que tendrán que amar o que podrían amar; el tiempo en el universo imaginario tiene otra dimensión y eso lo hace mucho más rico y placentero, porque en la conciencia subjetiva femenina se puede amar

¹⁷ Imaginación femenina: Es uno de los primeros acercamientos a la búsqueda de una especificidad de la literatura escrita por mujeres; es también uno de los primeros conceptos en ser cuestionados por gran parte de la crítica literaria feminista. El presupuesto para la existencia de una imaginación femenina es que es posible encontrar una continuidad a lo largo de la historia, en la percepción que de sí mismas expresan las mujeres en su literatura. Para más datos, véase a Cecilia OLIVARES, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de la Mujer, 1997, p. 30.

a la persona que, aunque no exista, nos gustaría que existiera y la construimos a nuestro antojo.

Roland Barthes, en su texto “Fragmentos de un discurso amoroso”, apunta que el discurso de la ausencia fue sostenido, históricamente, por la mujer que espera al hombre guerrero, como la Penélope que teje y desteje. Para Barthes, la construcción de la utopía debe incorporar en todo ser humano lo femenino, identificado, en este caso, al sentimiento de la ausencia.

Por su parte, Lagarde asegura que en el mundo contemporáneo las mujeres nos parecemos porque somos producto de una cimentación de género tradicional y, al mismo tiempo, producto de una nueva construcción de género que ya es moderna.¹⁸ Lo tradicional y lo moderno no sólo son diferentes sino antagónicos, antagonismo que produce a menudo profundos conflictos internos en las mujeres. Y vivir se convierte en el arte de ir resolviendo las contradicciones, antagonismos y paradojas que nacen del sincretismo de género que marca a todas y a cada una.

Esta contradicción de educación tradicional en mujeres modernas se manifiesta cuando al ser educadas para amar de una manera tradicional, se enfrentan a un mundo exterior modernizado y sólo son modernas en lo exterior, en la formalidad, pero su subjetividad y afectos están configurados de manera tradicional. Esto causa un desequilibrio y desajuste con los que tienen que convivir día a día las mujeres de hoy.¹⁹

La antropología feminista plantea que ante esta perspectiva del amor tradicional, donde no hay que analizar ni conocer, el amor moderno exige el conocimiento del “otro” y de nosotros mismas; se parte de que el amor no es un hecho natural, sino que está construido

¹⁸ Según el *Glosario de términos de crítica literaria feminista* de Cecilia Olivares, “género es la construcción social, cultural e histórica que asigna ciertas características llamadas femeninas y masculinas con base en el sexo biológico. Al considerar la feminidad y la masculinidad como identidades impuestas, y no naturales ni necesariamente ligadas a las características anatómicas, el género permitiría estudiar las desigualdades entre hombres y mujeres, es decir, los significados últimos de la subordinación de la mujer y del carácter menor adscrito, en la mayoría de las sociedades, a sus actividades de producción y reproducción” (51).

¹⁹ Marcela LAGARDE, *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro, 2001, p. 16.

históricamente; es un *ethos* aprendido socialmente, un amor histórico condicionado por las épocas y las culturas. “Aprendemos ideologías amorosas, aprendemos los contenidos específicos de amor a través de mandatos, de normas, de creencias”.²⁰

Hacer un recorrido por las distintas tradiciones amorosas nos llevaría mucho tiempo, sólo quiero subrayar algunos aspectos de la tradición amorosa occidental, que es la que corresponde a nuestra cultura.

En la cultura occidental se asocia benevolencia, deferencia y afecto con erotismo. En general, se vinculan el amor y Eros como una experiencia única. Se asocia también con la voluntad, el deseo, los anhelos, las ilusiones, los sueños, la imaginación y las fantasías. El amor se asocia con el apetito, con un ansia, una pasión profunda, desbordante.

La cultura occidental se ocupa de un amor físico y uno espiritual, y se consideran casi autónomos. Al amor físico se le proporciona una carga de pasión, de desenfreno, mientras que al espiritual se le asocia siempre con lo positivo, trascendente y sobre todo superior al amor carnal. En el amor de amistad no hay Eros.

En general, Occidente maneja tres conceptos fundamentales sobre el amor: Eros, Ágape y Filia. Eros quiere decir amor con atracción física. Ágape es un concepto griego que se relaciona con el amor que comparte amor con otras personas. Y Filia es la simpatía, la atracción espiritual hacia otras personas.

Asimismo, el concepto de amor cristiano renovó la idea del amor. Hasta entonces, el amor cristiano se experimenta, se vive y se demuestra. No sólo se siente, sino que se tiene que hacer visible en las acciones. La solidaridad, la generosidad y la gratitud son las características centrales del amor cristiano.

En la modernidad el amor tiene otras características: la generosidad, la vitalidad y el anhelo de plenitud. La plétora implica la realización, la trascendencia y la libertad. Sobre el erotismo, Alberoni escribe: “estoy convencido de que las diferencias entre hombres y mujeres no son de naturaleza biológica, sino culturales e históricas, distintas de una sociedad y de una época a otra, y destinadas a desaparecer rápidamente en Occidente”.²¹

²⁰ LAGARDE, 16.

²¹ Francesco ALBERONI, *El erotismo*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 1.

Octavio Paz, en *La llama doble*, nos habla del amor platónico y del amor cristiano, y da el ejemplo de Fedro en *El Banquete*: “el amor más alto es la contemplación del cuerpo hermoso; Eros es invisible, no es una presencia. La presencia reniega de su forma, regresa a la sustancia original para, al fin, anularse. Anulación de la presencia, disolución de la forma: pecado contra la esencia”.²²

Para Paz, la contradicción entre la concepción del erotismo platónico con el eros cristiano, consiste en que el primero busca la desencarnación, mientras que el misticismo cristiano es sobre todo un amor de encarnación (Cristo se hizo carne para salvarnos). Sin embargo, ambos coinciden en el objetivo de romper con este mundo y subir al “otro”; el platónico por medio de la contemplación y el cristiano por el amor a una divinidad que ha encarnado en un cuerpo.

En la contemplación platónica no hay reciprocidad, las formas eternas no aman al hombre; en cambio, el Dios cristiano ofrenda su vida por los hombres.

En Occidente el amor humano, desde la época del amor cortés, nace de la confluencia del platonismo y el cristianismo, y de esta manera de sus oposiciones. El amor humano, es decir, el verdadero amor, no niega al cuerpo ni al mundo. Tampoco aspira a otro ni se ve como un tránsito a una eternidad más allá del cambio y del tiempo. El amor es amor no a este mundo sino de este mundo; está atado a la tierra por la fuerza de gravedad del cuerpo, que es placer y muerte.²³

Para Octavio Paz, el amor y el erotismo constituyen la “llama doble” de la vida que se alimentan del fuego original de la sexualidad. El misticismo y erotismo son dos polos que se unen. Denis de Rougemont escribió que el “erotómano es un místico que se ignora”.

Donald Attwater define el misticismo como el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una realidad, contacto con Dios. Juan Antonio Rosado amplía diciendo que es un movimiento espiritual ascendente que lleva al hombre a la inefabilidad del éxtasis, a la experiencia de la “otredad”.

²² Octavio PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993, p. 206 (Biblioteca Breve).

²³ PAZ, 206.

Algunos poetas místicos como San Juan de la Cruz, como lo advierte Ramón Xirau, al utilizar la suma de contradicciones y paradojas anulan toda significación y razón al pretender recuperar la totalidad en la otredad como misterio.

A lo largo de la historia, la búsqueda de la unión espiritual y del amor de Dios se vincula a un “arte erótica”, donde destaca el fenómeno del éxtasis: “La unión mística ha sido simbolizada por medio de la intensidad e inefabilidad de los placeres mundanos y, sobre todo, con el placer más poderoso: el placer sexual. En Babilonia las mujeres consagradas al templo eran esposas de la divinidad y, entre ellas, las hieródulas o cortesanas sagradas”.²⁴

En la mitología hindú, Krisna hace el amor con su pastora favorita, Radha. Algunos estudiosos afirman que el “Gita Govinda” es un poema esencialmente erótico, y que el “Cantar de los Cantares” de Salomón es producto de la influencia de la tradición religiosa erótica hindú sobre la cultura hebrea.

En otras tradiciones se ha comparado al orgasmo con la comunión o se describe como símbolo de la unión o fusión con Dios; de hecho la unión erótico-amorosa ha sido el único símbolo de la unión mística utilizada por un gran número de tradiciones místicas, incluido el cristianismo; la sexualidad inmanente en el amor y el erotismo es universal y ahistórica.

Juan Antonio Rosado apunta que la unión en el orgasmo es acompañada por un desprendimiento que desintegra la mente y absorbe el cuerpo hasta fulminarlo en la continuidad de la impersonalidad y el olvido de sí. El placer, continúa explicando, nos precipita a ese olvido de la razón para hacernos entrar al desorden, en lo irracional.

Para Bataille, la experiencia erótica es quizá la más cercana a la santidad en su intensidad extrema; tanto en los trances místicos como en el orgasmo se opera un desbordamiento de una alegría de ser infinita. En la mística todo se experimenta en la conciencia, sin intervención del cuerpo, pero ambos, la exaltación sexual y la mística, propician la anulación del “yo”, el ser se abandona. Eckhart subrayaba la importancia de la supresión del yo: “sólo el que se libera

del yo, es dueño de sí”. Un olvido suscitado en el orgasmo como acto sagrado y la experiencia mística como su complemento.

Debemos recordar que el éxtasis era también producido por la ingesta de plantas alucinógenas, de manera individual o colectiva, pero siempre ha sido el punto culminante de los misterios.

En sus orígenes, la palabra *ek-stasis* se aplicaba a los misterios dionisíacos colectivos [...] para designar el estado de delirio o extravío de los bacantes (hombres y mujeres) cuando Dionisio se apoderaba de su ser tras los ritos en que comulgaban con él al comer carne cruda (sobre todo del macho cabrío)[...] En la mística el éxtasis es la irrupción de la divinidad y el arrobamiento del alma.²⁵

En distintas religiones de la antigüedad se han desarrollado sectas, movimientos y liturgias, en las que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad: “el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema *otredad*”.²⁶

En el *Diccionario de las religiones*, Rodríguez Santidrián define el éxtasis como ciertos estados paranormales de conciencia en que el individuo pierde el contacto con la realidad exterior y no es consciente de los estímulos exteriores merced a las profundas y nuevas experiencias de que es objeto. Asimismo, distingue cuatro clases de éxtasis: a) el éxtasis común: simple exaltación; b) el éxtasis mórbido: delirio, alucinación, fantasma; c) el éxtasis místico: unión con Dios o un principio acompañado de beatitud; d) el éxtasis chamánico: ascensión celeste, viaje espacial, etc.

3.3.2. Enriqueta y el amor

Bajo este brevísimo recorrido, ubicar a la poesía de Enriqueta teniendo como marco referencial ciertas propiedades de la cultura occidental, sería insuficiente dada la influencia que tuvo en su vida el

²⁵ ROSADO.

²⁶ PAZ, 20.

²⁴ Juan Antonio ROSADO, *Unomásuno*, 1 de octubre del 2001 [unom@sunoenlinea] [http://www.unomasuno.com.mx], (20 de mayo de 2004).

estudio de otras culturas, tanto místicas orientales como occidentales, y sobre todo la poesía y narraciones sufíes. Lo que quiero resaltar es que, a pesar de haber tenido una formación tan rígida, Enriqueta Ochoa arriba a la poesía del siglo XX con la renovada propuesta de un erotismo femenino. La poesía de Enriqueta surge con rebeldía y fuerza, irrumpiendo en la escritura de su época.

De esta forma, es importante subrayar las referencias religiosas que en la obra de Enriqueta aparecen siempre, aun cuando el tema sea el amor carnal, la angustia, el dolor o la soledad. Para Enriqueta Dios está en todos los actos humanos, hasta en el más humilde e insignificante. El erotismo de Enriqueta está enmarcado en su universo religioso; dos extremos que se tocan, dos caras de la misma moneda, así lo expresa en sus poemas.

El tema amoroso abarca una gran parte de su obra. Desde el amor al padre, la hija, los hermanos, el amigo, pasando por el amor imposible y el desamor. La influencia del “Cantar de los Cantares” y las referencias de la Biblia aparecen en toda su obra amorosa: “Entre la soledad ruidosa de la gente”, “Para evadir el cierzo de la muerte que llega”, “Perfecto mío, señor de los potreros”, “La fiesta del sentido” y “El testimonio”, por poner algunos ejemplos.

“La fiesta del sentido” es un canto de amor desde su propia soledad, desde su permanente y personalísima búsqueda de Dios: una fuerza sensual aparece inmediatamente después del pasaje bíblico, que posteriormente en el canto II despliega en un ambiente sensual y mágico mediante el uso de la hipérbole, en un ambiente de olores, colores y sabores:

- 27 Me huelen a ti hasta el nardo y la rosa
 28 que siempre tuvieron su digno aroma propio,
 29 *y ando bencida, palpitante,*²⁷

Para rematar con una sensualidad desbordada que para Enriqueta no necesariamente va separada de su religiosidad; ese deseo de saciedad que lo puede dar el amor carnal y el amor a Dios, uno por la vía del orgasmo, el otro por la vía del éxtasis:

- 40 y pido un minuto de sesenta siglos
 41 para conmemorar la fiesta del sentido
 42 que borra hasta el perfume de las rosas
 43 para dejar que huela, que te huela
 44 hasta que todo quede entre tu olor, perdido.

En el canto III cambia de tono festivo por uno adolorido y desesperanzado:

- 45 Sin ti, no.
 46 Sin ti, ni un paso más.
 47 Ni al pasado ni al olvido ni al futuro.
 48 Sin ti sólo el grito con lágrimas,

Para la voz poética las entregas son absolutas y el amor profundo y permanente; más allá del amor humano y temporal, ansias de eternidad. No hay dudas, sólo la entrega total y apasionada. El amar de una vez y para siempre, hasta el agotamiento.

“El testimonio”, escrito en 1967, es otro de los poemas en donde hace referencia al amor a su esposo, a ese amor que no pudo permanecer pero que no se ha olvidado. Es quizás uno de los poemas en los que describe su relación marital: la pasión relacionada con el mar, con la inmensidad desconocida e incontrolable, la fuerza oceánica que revienta insostenible. Esa intensidad extrema que une una vez más el placer erótico y el desbordamiento místico.

En “Entre la soledad ruidosa de las gentes” el tema obviamente es la soledad, muy recurrente en la obra de Enriqueta: la soledad, el dolor, la imposibilidad de relacionarse con el ser amado; tormento interior y angustia ante sus deseos de amar y saciar sus ansias eróticas. En versos libres, plenos y desgarrados, la soledad y la angustia se vuelven sinónimos del amor negado, donde Enriqueta juega a la dualidad vigente entre su amor y su angustia, portadora de dones como la castración y el amor al mismo tiempo:

²⁷ Las cursivas de los versos que aparecen a lo largo de este libro son mías.

- 1 Busco un hombre y no sé si sea para amarlo
- 2 o para castrarlo con mi angustia.
- 3 Tengo hambre de ser
- 4 y me siento frente a la ventana
- 5 a masticar estrellas

En la estrofa anterior encontramos alusiones físicas, como sentarse a masticar estrellas que alivien el dolor. Una insatisfacción amorosa: la soledad. La necesidad de tener a quién amar y quien la ame intensamente. Su impulso negado le confiere una lejanía a tal grado que ante la imposibilidad de masticar los labios del amado, se concentra en realizar un acto imposible, salvo por la mediación ritual de la hipérbole:

- 6 para que mi dolor de estómago sea cierto.
- 7 *La verdad es que duele en los nervios*
- 8 *todo el cuerpo, esta noche, hasta los tuétanos.*

Para la voz poética amar significa amar con dolor, con angustia, con todo el cuerpo. O evocar el amor desde la más profunda soledad. El dolor como camino hacia el amor.

Más adelante critica a la Iglesia y a sus instituciones, donde los clérigos que pregonan el conocimiento de Dios en sus actos lo contradicen y lo niegan:

- 9 En la casa contigua
- 10 grita una mujer las glorias de la Biblia
- 11 y no conoce a Dios.
- 12 Su voz huele a vinagre, a aceite de ricino,
- 13 y Dios no huele a eso.
- 14 Entre mil olores reconocería el suyo.

En ocasiones se descubre temerosa, huyendo sin descanso, atrapada en el miedo y la angustia que casi la orillan al silencio, al desamor, a su destino de virgen solitaria y terrestre:

- 18 De tanto huir se me han caído las palabras
- 19 hasta el fondo del miedo:
- 20 no salen, rebotan dentro como canicas, suenan sordas.
- 21 Sin querer, me doy cuenta que me he quedado en la ruina.
- 22 Me falta lo mejor antes de irme: el Amor.
- 23 Y es tarde para alcanzarlo,

Es una exiliada del amor. En la soledad ha construido su poética amorosa, por eso tal vez decide refugiarse en el amor a Dios como único camino posible y seguro:

- 27 Nadie madura sin *el fruto*.
- 28 *El fruto* es lo vivido y no lo tengo:
- 29 lo busco ya tarde,
- 30 entre la soledad ruidosa de las gentes
- 31 o en el amor que intento, y doy, y espero,
- 32 y que no llega.

Utiliza la anadiplosis para situar a la vida como fruto del amor inalcanzable, para sobrevivir del desamor, para trascender la desaparición física de la muerte. El amor como sentido último de la vida y el amor carnal como la savia que da el fruto.

El título del poema "Para evadir el cierzo de la muerte que llega" (1972) es un alejandrino perfecto; cierzo es el viento frío que viene del norte. Es una bella metáfora la que utiliza Ochoa como título del poema. La muerte es lo inevitable, acción del ser en cuanto existencia y destino. Por eso la voz poética tiene la certeza de la muerte y, utilizando la tradición occidental del Hades y del Mictlán prehispánico, la relaciona con el cierzo, el viento frío que sopla del norte.

La primera línea del poema es volcánica y en ella se prefigura todo el eje del poema amoroso. En la segunda línea escribe un símil que proporciona equilibrio al verso:

- 1 DE TI lo habría amado todo:
- 2 *tu cabeza como luz de topacio en el bastío,*

- 3 el llanto, la caricia, la palabra brutal,
- 4 la sogá que amansara mis ímpetus cerriles
- 5 y, sobre todo, el hijo.

En este poema, inspirado en un amor ideal, seguramente no existe el varón de carne y hueso, sin embargo su idea del amor es de entrega absoluta y sin reservas; la idealización del amor carnal empujado por una fuerza erótica desconocida para la voz poética. La necesidad de tener a quién amar y quien la ame intensamente y a la vez negarse a ello. Una necesidad pero también una negación.

El primer verso es un eneasílabo donde con voz profética inversa, al hablar desde la posibilidad tan lejana del presente, la voz poética desata su caudal bíblico y, con el “Cantar de los Cantares” en la mano, hace del amado la síntesis al decirle de frente: “tu cabeza como luz de topacio en el hastío”.

El amado se transforma en “luz de topacio”, símil con raíces orientales. Y un arrebato típico de Enriqueta: coloca la pasión en un sitio muy propio: “el hastío”. Y para eso hay que sufrir, escuchar “la palabra brutal”, esa tensión propia de la caricia que la coloca al lado de su plenitud desgarrada. Se declara en una metáfora que huye: “la sogá que amansara mis ímpetus cerriles”. Como una animal salvaje que requiere de sogá o atadura encarnada en la figura paterna, la que, sobre todo, precisa justificar al utilizar su maternidad convertida en amor para evadir la ramificación del pecado. Su fruto es producto de la moral. Con esa línea le pone punto final al *pathos* del erotismo para dar paso al amor filial judeocristiano. El hijo se convierte en la culminación y justificación del deseo.

En la segunda estrofa, la voz poética se sumerge con perfección en la misma ambivalencia de su deseo; la turbulencia germina en avidez a través de la mirada –la lejanía–, y entre más profunda es la distancia, mayor será la ternura de su amor invisible:

- 6 Ese mar
- 7 que juntara la turbulencia brava de nuestras dos avideces.
- 8 Ese mar donde irían haciéndose profundos
- 9 de ternura los ojos.

El mar es “ese mar”; lo enuncia con un adjetivo y cuya constitución andrógina es principio y fin de la vida. Es el recipiente donde con auténtica voz de especie, la voz poética transforma en la matriz primordial un elemento introductorio en el poema.

El verso dos justifica el llamamiento de la voz poética porque, a pesar de su lejanía, es el lugar del encuentro: “que juntara la turbulencia brava de nuestras dos avideces”. En este verso encontramos elementos eróticos que nos evocan de manera poética la pasión entre dos enamorados. La imagen del mar, un mar de “turbulencia brava”, es de nueva cuenta el centro donde confluyen mutuas avideces. Y en busca del eterno retorno, Ochoa vuelve a la duda y a la negación del amor:

- 10 Pero ni tú ni yo vivimos el momento propicio
para amarnos.
- 11 De paso en paso, un abismo,

Enriqueta se aferra al movimiento y su aforía, y en vez de encontrar la distancia entre uno y otro punto, la poeta encuentra:

- 12 en cada oreja, una espina,
- 13 en cada latido, un monte de zozobra
- 14 quebrantando el resuello.

Y al avanzar y retroceder, se toma el tiempo necesario para descubrir en los contactos la culminación del martirologio sensual: en esta estrofa la voz poética suma a su visión vivida desencuentros, grandes abismos, espinas y zozobra que indican una gran angustia provocada por un amor que no logra realizarse. Un amor que provoca sufrimiento. Encontramos el amor asociado al dolor.

El léxico es sencillo. Llanto, palabra brutal, mar, abismo, espina, forzar, añicos, polvo. Resuello/asfixia, soledad/oquedad amorosa, turbulencia brava/avideces, añicos/quebrantos, muerte/soledad, latido/resuello, buscándonos/encontrar.

Un amor muy fuerte, sin llegar a la culminación erótica-sexual. Es un amor ideal. Y como el arrepentimiento, es consustancial al amor y al placer, su afirmación o negación. La voz poética lo esconde bajo

la llave de su desesperanza, en donde lo que fortifica y estremece también es en su lenguaje poético una negativa:

- 15 Y de qué sirve odiar, forzar,
- 16 hacerse añicos dentro
- 17 si todo es ir buscándonos,
- 18 hasta en el amor buscándonos,

La voz poética se suma al destino de los amorosos, que se buscan para no encontrarse, y lo relaciona otra vez con una aforía en dos versos que resumen el conflicto del amor, para después retornar a la primera ternura y exclamar:

- 19 arropándonos para evadir el cierzo
- 20 de la muerte que llega.

Para ella, el amor es también búsqueda interior. El amor como el sufrimiento es una vía para el conocimiento interno, para la búsqueda interior que nos lleva a trascender el propio sufrimiento.

Sólo el amor podrá ayudar a trascender la condición humana y la condena irremediable a la soledad. Sólo el amor será el elemento purificador, pero inalcanzable, al menos para ella. Por eso Ochoa se remite a la síntesis cuando –volviendo a su creencia panteísta– en la naturaleza como entre los seres, todo se concentra en la concurrencia de los contrarios.

Y para constatar su apetencia por la fluidez, la voz poética suelta anclas y descubre con sencillez de niña que la pureza no es el deseo, sino la soledad, que es el deseo perfecto de la muerte:

- 21 Lucha por subsistir,
- 22 por mirar nuestro polvo crecerse en otro polvo
- 23 para encontrar de nuevo la oquedad amorosa
- 24 que libre a los sentidos
- 25 de la asfixia más pura de la muerte:
- 26 la soledad.

Y a pesar del amor y el deseo de la muerte, la voz poética se condena al reducto final que le es propio: la soledad. Una soledad interior

que sacraliza su vida y la eterniza en el terreno de lo exclusivamente trascendente: su poesía. La liberación es semejante al concepto brahmánico del karma. Se libera para no ser. Y este ser y no ser tienen un capullo final, la soledad y una crisálida perpetua: el amor. Este poema también se divide en dos momentos poéticos. El primero nos habla de la posibilidad, de lo que podría ser, mientras que en el segundo trata de lo que “es”:

- 27 Pero hay quienes nacimos para morir en nuestro propio cuerpo.
- 28 No hay puertas. No hay ventanas.
- 29 Las ventanas incitan sin saciarnos.
- 30 Las puertas nos liberan.
- 31 Mas no hay puertas ni ventanas.
- 32 Hay la fiebre en los ojos
- 33 que va tras de la luz estremeciéndose.

Para la autora el sufrimiento es un destino y la soledad también. Ella vino al mundo para vivir hacia adentro, asomada en su interior, cerrando puertas al exterior, a un mundo exterior que le provoca sufrimiento. Lo que hay es un profundo dolor afebrado y estremecedor:

- 34 Hay la sangre a galope.
- 35 El desvaído paso recorriendo las calles aturdidas
- 36 de sinfonías, magnavoces, estridencias de claxon.
- 37 Y el viento barriendo hojuelas doradas de elote
- 38 en el mes de junio.

Hay dolor que sangra con fuerza, que la obliga a salir de su recogimiento al aturdimiento sin control, al ruido exterior, al ruido y desorden de la calle, envuelta en una tremenda desolación. Una gran flaqueza la delata, una gran tristeza la acoge:

- 39 Y la fresca respiración de un cine
- 40 donde ruedan botellas de coca-cola
- 41 y envolturas de Milky Way,
- 42 y la arena caliente del aire sofocado.

- 43 Y el amor, ¿dónde?
 44 Y los amantes, ¿dónde?
 45 Y tú, amor, viento, canto... ¿dónde?

Esta última estrofa evoca una profunda soledad. Así como en la primera parte del poema nos habla de sus deseos, de lo que le hubiese gustado que pasase, en esta última parte nos habla de la falta de amor, de su soledad y dolor.

Lugares comunes como “Y la fresca respiración de un cine”, las cocacolas, el chocolate Milky Way, el aire caliente, subrayan la presencia de los elementos más insignificantes y ordinarios, pero lo más importante, que es el amor, no está presente.

“Perfecto mío, señor de los potreros” es uno de los poemas donde el elemento de la poética de Enriqueta que encontramos es la poesía como vehículo, que Dios tome la palabra. El poeta sólo es un instrumento de Dios:

- 10 *señor de los potreros,*
 11 *dueño de mi verano apocalíptico,*
 12 *añoranza radiante en mi septiembre.*
 13 Yo no quiero
 14 que pase sobre ti
 15 su lengua el tiempo.
 16 Que no se desdibuje esa plenitud escultural,
 17 que la preserven de todo mal los dioses,
 18 que no desbande tu maciza voz
 19 el viento.
 20 Perfecto mío, adéntrate en mi seno.
 21 Escóndete en la gruta de mi lengua
 22 Súbete en mi palabra:
 23 salta entero al papel.

“La fiesta del sentido” es considerado por la propia autora como uno de sus poemas amorosos. Está dividido en tres partes. En la primera el campo semántico es el siguiente: alas, cantar, soledad, grito, noche, tedio, dolor, frío, desierto, bramido. Y como en casi toda su obra utiliza el verso libre. En la estrofa anterior, hace una

alegoría que combina elementos imaginarios y simbólicos con claras referencias bíblicas y cristianas.

- 5 Abrumada de tedio
 6 a duras penas entiendo mi destino de perro castigado:

En este poema Enriqueta canta al amor desde su propia soledad, y desde el dolor permanente eleva su voz a Dios:

- 14 con el garfio del frío hincado en las honduras,
 15 pensando en los signos de Dios,
 16 en los talentos no multiplicados,
 17 en Lot y la estatua de sal

Una fuerza sensual aparece después de un pasaje bíblico:

- 19 De improviso
 20 se oye el bramido de mis toros en celo
 21 que embisten contra las trancas.
 22 Los maderos crujen, se astillan,
 23 ceden bajo el impacto, y ya está:
 24 corro a tu lado, abrevo en ti

En la segunda parte el tono adolorido cambia por el deleite de los olores sensuales. El canto al amado se eleva en fuerza y revienta:

- 27 Me huelen a ti hasta el nardo y la rosa
 28 que siempre tuvieron su digno aroma propio,
 29 y ando henchida, palpitante,
 40 y pido un minuto de sesenta siglos
 41 para conmemorar la fiesta del sentido
 42 que borra hasta el perfume de las rosas
 43 para dejar que huelas, que te huelas
 44 hasta que todo quede entre tu olor, perdido.

*

En cristal profundo del silencio

- 1 ES LA HORA.
 - 2 Siéntate junto a ti,
 - 3 escucha el cristal profundo del silencio.
 - 4 Busca la sustancia sin género,
 - 5 la aleación de ti mismo,
 - 6 y entonces, sólo entonces
 - 7 entrégate con servidumbre a la palabra.
- (1997)

Los himnos del ciego**I**

- 1 EL QUE CANTA es un ciego
- 2 con los ojos de faro
- 3 y los labios de raíz oscura.

- 4 El que canta es un ciego
- 5 que se quemó de ver
- 6 y nunca vio el objeto
- 7 dentro de su cuerpo justo
- 8 ni con su luz exacta.
- 9 Sin embargo,
- 10 es el ciego maldito
- 11 que ve con los ojos de todos los que ven.

II

- 12 Sobre la más alta roca del amor
- 13 he llorado esta noche,
- 14 porque soy,

- 15 porque los hombres somos
- 16 aherrojado flautín,
- 17 mirada ciega,
- 18 potencia de una luz encanecida
- 19 que podría cantar, contar,
- 20 hilar la trama de los siglos.
- 21 Porque los hombres somos
- 22 la gran mirada que el Señor dejó oculta,
- 23 grávida como el embrión.
- 24 Hay que saber crecer calladamente.
- 25 Pero revientan ya los brotes.
- 26 Hay un rumor secreto de azúcar fermentando,
- 27 una dilatación,
- 28 un vencimiento,
- 29 un estallido de todas las suturas del espacio.
- 30 Échanos a tu hoguera
- 31 en la revuelta de esta hora sombría:
- 32 la yesca de nuestros labios arderá, y acaso
- 33 alguna chispa salte como astro
- 34 alumbrando la noche.

III

- 35 Tan de prisa han caído las semillas
- 36 que abigarradas, topándose entre sí,
- 37 desconocen la luz del movimiento.
- 38 Descendieron de golpe
- 39 apretadas dentro de un mismo surco
- 40 y secreto sueño sumergido están viviendo.
- 41 Disgréguelas tu voz, hágalas fuerza,
- 42 aleluya de brotes en la tierra,
- 43 y no este espantado coro de los hombres sin tiempo
- 44 que ni son ni perecen
- 45 y en cambio se maldicen.

IV

- 46 En vano con la hoz de tu nombre
- 47 por entre las multitudes

48 me voy abriendo paso.
 49 Soy sólo la ingenuidad del hilo
 50 que juega al acertijo de enhebrarte.
 51 Sólo la fragilidad de un hilo de sangre
 52 que no tiene más ojos para verte
 53 que el llanto que lo nubla
 54 ni más patria de luz que esta nuez hecha gruta
 55 donde tú me ovillaste junto al tiempo.
 56 Pero el día esplendente
 57 en que por tu ojo pase
 58 ha de volar la nuez
 59 en pedazos de sol para alumbrarme,
 60 y escapará la noche.

V

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

68 Porque otra vez somos lo que fuimos
 69 en espera del día
 70 que llegue a recobrnarnos.

VI

71 Toda borrasca de pasión es ala de torturas,
 72 hambre desenfrenada,
 73 signo de destrucción.
 74 Allí se dan la mano la contradicción y la ceguera,
 75 coinciden como uno solo la tozudez y la fugacidad
 76 y el tiempo
 77 adquiere un rojo morado
 78 de locura.

79 Sólo el que ama entero
 80 desde su centro diáfano se consume;
 81 muere y vuelve a nacer en sí mismo,
 82 en su propia blancura incandescente.
 83 Sólo el que ama
 84 palpa el centro radiante de las cosas.

VII

85 Guía al tumulto hambriento de tus rebaños
 86 con la vela de la abundancia,
 87 para que el oro de la espiga suba
 88 de grano a pan
 89 sobre la mesa.
 90 Desgalga tu luz al fondo de nuestros pensamientos.
 91 No dejes a tu marejada de hombres
 92 estrellarse contra los acantilados
 93 de la incomprensión y el poder.
 94 Y salva estas palabras de raíz que se inclinan
 95 para pedirte nos rescates del abismo
 96 donde vivimos muerte antes de muerte.

VIII

97 Tú eres el Amoroso Sastre.
 98 No te conozco, y estoy desnuda.
 99 Mas removeré la tierra
 100 para que en su hondura tu Gran Amor me vista.
 101 El hombre
 102 deshecho por el hombre
 103 ni siquiera sabe que va sin ropas por el polvo.
 104 Mira sin ver.
 105 Escucha sin oír.
 106 Palpita sin latir.
 107 Y todavía cree ser, diciendo:
 108 "Mi próximo traje será..."
 109 No bien rasgó la luz a mi primer pupila
 110 cuando escuché el rumor del Sastre y las medidas.
 111 Sin embargo,

- 112 nunca vi caminar a nadie
 113 con sus ropas justas.
- 114 Debiste darme un traje cuando llegué,
 115 porque buscándome aún me quedan rastros encima.
 116 Mas de prisa crecí
 117 y no pudieron alcanzarme,
 118 sus pedazos llovieron sobre la tierra
 119 como ese blanco desfloramiento del cerezo.
- 120 Anoche,
 121 leña mi cuerpo,
 122 chisporroteaba,
 123 ardía.

Qué sed mortal de Dios se desamarra en mí

- 1 ASISTO a la hora del desastre.
 2 ¡Qué sed mortal de Dios
 3 se desamarra en mí,
 4 flagela,
 5 me coge contra las puertas del mundo
 6 hasta hacerme saltar la entraña!
- 7 El jinete radiante
 8 cabalgando en el sueño se despuebla.
- 9 Estoy de pie
 10 frente a un mar oscuro
 11 que rompe y nos salpica de sal.
 12 La nuez del mundo se parte
 13 y hasta la punta de las espigas enrojece.
 14 Por millones muere el hombre.
 15 Archiva esta noticia, Señor.
 16 Algún día sabrás
 17 que hemos venido a rastras,

- 18 hechos trizas, los pescadores de noticias:
 19 colgando de tu oído,
 20 enredados de estrellas,
 21 llamando a golpes mientras la ola de sangre
 22 nos cubre
 23 y a bocanadas la bebemos.
- 24 En medio de la noche cuánto quema tu silencio.
 25 La lágrima es la llave de tu puerta
 26 y el mundo, como una uva inmensa
 27 que ha llorado a raudales
 28 oscila ciega
 29 sin atinar la cerradura.
 30 Yo nada juego aquí. Soy un simple gemido
 31 que camina con el alma enarcada.
 32 Un puñado de voz que se amontona
 33 al borde de esa luz profunda y escondida
 34 al fondo de tu oído.
 35 Sólo el dolor en vilo
 36 por todos los que lloran en cualquier parte del mundo
 37 —errabundo jinete, a tientas, con una gran sed de ti.
- (1968)

Es otra mi medida de bríos

- 1 AHORA, desnuda
 2 se arrodilla delatándose en los labios
 3 mi realidad: bruñida luz, memoria, espejo,
 4 pedazos de resplandor bajo la lámpara.
 5 El vagido de la esperanza
 6 sueña en el fondo de una semilla.
 7 Siempre la semilla mirará a lo eterno.
 8 En esta hora de gracia
 9 en que me sustenta el reposo interior
 10 hago balance.
 11 Descubro que Caín no nació ayer

12 ni Abel acaba de morir.
 13 Sus exigencias fluyen
 14 en la íntima entraña de los siglos.
 15 Abel se tiende a lo largo del lamento.
 16 Caín se crece y castiga en la violencia.
 17 Me pregunto por mí,
 18 por ese clima de tensión
 19 a que han sometido a cada uno de mis nervios
 20 y contestan que Abel y que Penélope
 21 y que Electra y que Desdémona
 22 me cambian en el rostro cada noche, con lágrimas.
 23 Pero sobre todo
 24 que me extrajeron del costillar del hombre
 25 que prevalece en mí
 26 y resopla y exige y se alza contra la muerte de abstinencia
 27 en que lo mantuve sentado
 28 a la orilla de mis venas.
 29 Entiendo y cedo. Porque al final de cuentas
 30 ni está el agua celeste
 31 ni el misterio ha encerrado
 32 la sabiduría intacta de mi palabra
 33 ni el instinto gregario me aglutina a la masa.
 34 Y esto es desgracia. Se llama Soledad
 35 o es fortuna. Nace la conciencia de sí.
 36 Entiendo y sacudo ese cielo gris
 37 deshojado sobre mi tálamo
 38 y ya no es el botón de inocencia
 39 el que se abre sobre él:
 40 es la plenitud de la rosa que desfallece
 41 por un amor tan hondo como el nombre de Dios.
 42 Porque yo he conocido a Dios, señores.
 43 Estuve sumergida en su piel,
 44 traspasada por Él,
 45 esquivada a todo lo que no fuera
 46 su turbulenta llamarada,
 47 uncido el yugo espiritual en la cerviz del alma.
 48 Pero un día
 49 el río de su voz cayó a mi oído sin estruendo,

50 deploró la renuncia del mutismo,
 51 conmigo misma me encaró
 52 y me otorgó la espada que desnuda
 53 a la hidra del rostro innumerable.
 54 Desde entonces es otra mi medida de bríos.
 55 He aposentado al varón esta mañana de luz del siglo XX
 56 y al fin sé lo de pasar por el ojo de una aguja
 57 y volver a nacer.
 58 Porque he tropezado
 59 con el justo hueco en que encaja
 60 mi hechura de costilla
 61 y Dios sonríe desde el fondo de todos los objetos.
 62 Hoy ha entrado a segar el varón
 63 entre las mies dormida y soy su sierva.

Al hacedor de templos en el llanto

1 SOBRE las grietas de sus manos
 2 podían hundirse mil noches
 3 y no volver a hallarlas.
 4 Mis manos se lijaban al contacto de las suyas.
 5 –Baja, le dije.
 6 Los garabatos de lluvia perfumados
 7 endulzan el viento de la ardiente estación.
 8 Abandona el andamio, la plomada, el manero,
 9 la argamasa.
 10 ¿No ves cómo te va bebiendo el aire
 11 la muerte en los costados?
 12 –Soy la nostalgia de un sueño, contestó.
 13 A ti también te bebe por el pecho la muerte.
 14 Y siguió el golpe de maneros
 15 estremeciendo el silencio de oro al mediodía,
 16 mientras sus anchas espaldas reverberaban en cruz.
 17 Un temblor quebradizo de astros se me rodó en los ojos.

- 18 –Déjame subir contigo.
 19 Dame el manero más pesado
 20 y el más quemante sol sobre del torso
 21 hasta que resplandezca de dolor mi arcilla.
- 22 Y de súbito las hendiduras de sus manos
 23 brillaron en las mías.

Desmoronada en el misterio

Para José Revueltas

- 1 DESDE dentro, remota y frágil,
 2 la soledad te sobró, niña doliente
 3 desmoronada en el misterio.
 4 Era invierno cuando naciste,
 5 y se te entró el frío en el pecho
 6 como al pulmón el aire.
 7 Hoy el hueco más tibio te hiela hasta la médula.
 8 ¡Cuántos maderos se ahogan en el río
 9 bajo el peso de una memoria absurdamente intacta!
- 10 Yo te invito esta tarde
 11 en que la luz gotea sobre las hojas de los párpados
 12 a que saquemos a flote los maderos hundidos.
 13 No fue fácil el tiempo ni lo será la muerte.
 14 Pregúntaselo a esta tarde nerviosa
 15 que revuelve en mi mesa las palabras.
 16 A veces pienso que esta orfandad tuya y mía
 17 la liquidamos ya en su justo precio.
 18 ¿Y el porvenir?
 19 Quién sabe: una muda
 20 de piel y hay estrellas que se levantan temprano todavía,
 21 a pesar del naufragio, y salen húmedas, frescas,
 22 sacudiéndose la melena de luz como de un agua nueva,
 23 desde el fondo de la caldera iracunda del sol.
 24 Es el dolor que nos perpetúa

- 25 y agrio sabor del mundo el que nos sazona.
 26 Nieva sobre las horas últimas
 27 y todo es un milagro,
 28 y amorosa es la urgencia de seguir siendo hombre,
 29 de rescatar lo hundido,
 30 de equilibrar los juicios, los valores,
 31 y hasta la muerte misma, antes de irnos.)

Perfecto mío, señor de los potreros

Para Félix Todd Cámara

- 1 ME ANEGA esa sazón oscura y cálida de cafetal,
 2 los muros de agua resbalando obstinados
 3 en menudas cortinas
 4 y esa marea exótica, penetrante,
 5 de verde alcohólico en tus montes.
 6 Todo quedó allá.
 7 Mi nervio, mi tenso músculo
 8 enraizados en tu tronco voraz.
 9 ¡Ah!, implacable e impecable jinete,
 10 señor de los potreros,
 11 dueño de mi verano apocalíptico,
 12 añoranza radiante en mi septiembre.
 13 Yo no quiero
 14 que pase sobre ti
 15 su lengua el tiempo.
 16 Que no se desdibuje esa plenitud escultural,
 17 que la preserven de todo mal los dioses,
 18 que no desbande tu maciza voz
 19 el viento.
 20 Perfecto mío, adéntrate en mi seno.
 21 Escóndete en la gruta de mi lengua.
 22 Súbete en mi palabra:
 23 salta entero al papel.
 24 Ojalá yo pudiera eternizarte
 25 en la más alta catedral del viento.

La fiesta del sentido

I

- 1 DESPLIEGO las alas. Quiero cantar
- 2 pero la soledad tiene algo de fantasma
- 3 y se me atasca el grito en las cunetas
- 4 fangosas de la noche.
- 5 Abrumada de tedio
- 6 a duras penas entiendo mi destino de perro castigado:
- 7 sumisa, fiel, con el gruñido roto.
- 8 Al punto mi conciencia confusa se arrodilla,
- 9 amenaza con romper el aire.
- 10 Los ojos sembrados de estrellas se deslíen,
- 11 abren las esclusas;
- 12 el caudal poderoso se desborda y aquí estoy:
- 13 curvada, dolorida,
- 14 con el garfio del frío hincado en las honduras,
- 15 pensando en los signos de Dios,
- 16 en los talentos no multiplicados,
- 17 en Lot y la estatua de sal
- 18 y el desierto reverberando dentro.
- 19 De improviso
- 20 se oye el bramido de mis toros en celo
- 21 que embisten contra las trancas.
- 22 Los maderos crujen, se astillan,
- 23 ceden bajo el impacto, y ya está:
- 24 corro a tu lado, abrevio en ti
- 25 y en mis llanos sedientos la linfa mágica de tu ser se me vierte
- 26 y anega mi corazón de una dulzura misteriosa y fértil.

II

- 27 Me huelen a ti hasta el nardo y la rosa
- 28 que siempre tuvieron su digno aroma propio,
- 29 y ando henchida, palpitante,
- 30 el tiempo que lo guardo en la memoria.
- 31 Lo acaricio con mimo, con nostalgia,
- 32 lo dejo reposar como al buen vino,

- 33 y a veces lo hago cantar para que dure
- 34 hasta la hora del renuevo.
- 35 No sé si consigo decir lo que yo digo.
- 36 A veces me siento como un animalillo sorprendido
- 37 en la mitad del sueño
- 38 oyéndome decir tantas palabras,
- 39 riñendo al viento que asoma a mi retiro,
- 40 y pido un minuto de sesenta siglos
- 41 para conmemorar la fiesta del sentido
- 42 que borra hasta el perfume de las rosas
- 43 para dejar que huela, que te huela
- 44 hasta que todo quede entre tu olor, perdido.

III

- 45 Sin tí, no.
- 46 Sin tí, ni un paso más.
- 47 Ni al pasado ni al olvido ni al futuro.
- 48 Sin tí sólo el grito con lágrimas,
- 49 agazapado,
- 50 trizándose la lengua,
- 51 esperando el minuto distraído en que me saltaré las sienes
- 52 una tarde de otoño,
- 53 en una de esas fugas del misterio
- 54 en que Dios se descuida, sin quererlo.

El testimonio

I

- 1 AQUÍ está el hombre arrodillado, temblando.
- 2 Sin piel, a flor la carne viva,
- 3 sosteniendo en el hueco de sus manos
- 4 el carbunco febril del subconsciente.

II

- 5 ¿A quién puede importarle si dilapidé
- 6 o enterré, espantada, en el jardín cercano

- 7 los bíblicos talentos?
 8 ¿A quién puede dolerle la angustia
 9 que me adarda los párpados?
 10 ¿A quién mi soledad labrada con múltiples equívocos?
 11 ¿A quién le importa saber que fue infructuoso
 12 este viaje de mi vida a la tierra
 13 porque quebré mi lámpara sin andar los caminos?

III

- 14 Es preciso aceptarnos por lo de hoy,
 15 por lo de ayer,
 16 por lo que fuimos en un momento dado,
 17 porque sí,
 18 porque creímos cuerdos los caminos.
 19 No se crece al azar.
 20 Sólo el amor nos crece verticales.
 21 Hoy miércoles de una semana otoñal
 22 digo buenos días al sol y buenos días a Dios
 23 que me sube en oleadas
 24 por la cáscara vieja de los huesos
 25 y me descorre las cortinas raídas de los párpados,
 26 sobre los ojos ciegos.
 27 Y uno se acepta a fuerza
 28 con el error apuntalándonos el alma que cojea,
 29 y hay que aceptarse así, y duele,
 30 por el dolor que sin querer sembramos.

IV

- 31 Yo retuve íntegra la gravedad
 32 hasta el instante
 33 en que sólo tu luz de polen fecundara.

V

- 34 Porque se me rasgó el amor
 35 en las púas siniestras del destiempo,

- 36 porque me desollaron vivas
 37 la dignidad y la esperanza,
 38 porque me despegaron al varón que me diera
 39 por mitad su costilla,
 40 por eso me consumo atravesada a cuchillo
 41 bajo el filo tenaz de la memoria.
 42 Me amuralla el dolor de la ignominia
 43 mientras tú, mi pequeña,
 44 ahuecas tus catorce años
 45 para contenerme un rato más sobre la tierra.
 46 Y yo
 47 igual que rama tierna cargada de fragancia y de rocío
 48 me vuelvo de pronto joven
 49 y te hablo de un cerezo florido
 50 que albeaba en la primavera de un jardín, en Poitiers.
 51 Y te miro a los ojos:
 52 violetas húmedas derramándose,
 53 cristal de uva oscura
 54 que gotea en los lagares.

VI

- 59 Larga, muy larga se estira esta agonía. Largos
 60 el escarnio y el asedio.
 61 Agotadora a muerte la jornada
 62 y el amor diligente que se entrega, incomprendido.
 63 Sin embargo,
 64 gracias por todo mi buen Dios
 65 que prestas tu regazo
 66 a mi mejilla húmeda de lágrimas.

VII

- 67 Amanece. Creo que voy a morir
 68 ahora que es terrestre la lucidez de mis sentidos
 69 y quiero decir gracias, repetirlo.

- 70 Gracias, porque me fui fugando
 71 por tu mismo dolor y por tu misma herida.
 72 Sé que voy a morir
 73 porque ahora más que nunca
 74 es cierta la verdad de lo que digo.

VIII

- 75 Atestiguo esa hora nupcial
 76 en que la llovizna fue los ojos de lo eterno
 77 diluidos en zumo de azahares.
 78 Atestiguo que hubo noches
 79 en que el destino tendió sobre las playas nuestro tálamo
 80 y la gracia, el furor, el arrebató de los cuerpos
 81 tuvo los tumbos y la ansiedad del mar.
 82 Y aprendimos tú y yo
 83 que la saciedad del amor nos es inalcanzable.

IX

- 84 Todo lo que se puede amar lo amé contigo.
 85 En tu sangre arraigué.
 86 Lo moriré contigo.

Entre la soledad ruidosa de las gentes

- 1 BUSCO un hombre y no sé si sea para amarlo
 2 o para castrarlo con mi angustia.
 3 Tengo hambre de ser
 4 y me siento frente a la ventana
 5 a masticar estrellas
 6 para que este dolor de estómago sea cierto.
 7 La verdad es que duele en los nervios
 8 todo el cuerpo, esta noche, hasta los tuétanos.
 9 En la casa contigua
 10 grita una mujer las glorias de la Biblia

- 11 y no conoce a Dios.
 12 Su voz huele a vinagre, a aceite de ricino,
 13 y Dios no huele a eso.
 14 Entre mil olores reconocería el suyo.
 15 Algo que no digiero me ha hecho daño esta tarde.
 16 He visto a otros más humildes que yo.
 17 No quiero reconocerme en ellos.
 18 De tanto huir se me han caído las palabras
 19 hasta el fondo del miedo:
 20 no salen, rebotan dentro como canicas, suenan sordas.
 21 Sin querer, me doy cuenta que me he quedado en la ruina.
 22 Me falta lo mejor antes de irme: el Amor.
 23 Y es tarde para alcanzarlo,
 24 y me resulta falso decir:
 25 —Señor, apóyame sobre tu corazón
 26 que tengo ganas de morir madura.
 27 Nadie madura sin el fruto.
 28 El fruto es lo vivido y no lo tengo:
 29 lo busco ya tarde,
 30 entre la soledad ruidosa de las gentes
 31 o en el amor que intento, y doy, y espero,
 32 y que no llega.

Para evadir el cierzo de la muerte que llega

Para Martín Reyes Vayssade

- 1 DE TI lo habría amado todo:
 2 tu cabeza como luz de topacio en el hastío,
 3 el llanto, la caricia, la palabra brutal,
 4 la soga que amansara mis ímpetus cerriles
 5 y, sobre todo, el hijo.
 6 Ese mar
 7 que juntara la turbulencia brava de nuestras dos avideces.
 8 Ese mar donde irían haciéndose profundos
 9 de ternura los ojos.
 10 Pero ni tú ni yo vivimos el momento propicio para amarnos.

- 11 De paso en paso, un abismo,
 12 en cada oreja, una espina,
 13 en cada latido, un monte de zozobra
 14 quebrantando el resuello.
 15 Y de qué sirve odiar, forzar,
 16 hacerse añicos dentro
 17 si todo es ir buscándonos,
 18 hasta en el amor buscándonos,
 19 arrojándonos para evadir el cierzo
 20 de la muerte que llega.
 21 Lucha por subsistir,
 22 por mirar nuestro polvo crecerse en otro polvo
 23 para encontrar de nuevo la oquedad amorosa
 24 que libre a los sentidos
 25 de la asfixia más pura de la muerte:
 26 la soledad.
- 27 Pero hay quienes nacimos para morir en nuestro propio cuerpo.
 28 No hay puertas. No hay ventanas.
 29 Las ventanas incitan sin saciarnos.
 30 Las puertas nos liberan.
 31 Mas no hay puertas ni ventanas.
 32 Hay la fiebre en los ojos
 33 que va tras de la luz estremeciéndose.
 34 Hay la sangre a galope.
 35 El desvaído paso recorriendo las calles aturcidas
 36 de sinfonías, magnavoces, estridencias de claxon.
 37 Y el viento barriendo hojuelas doradas de elote
 38 en el mes de junio.
 39 Y la fresca respiración de un cine
 40 donde ruedan botellas de coca-cola
 41 y envolturas de Milky Way,
 42 y la arena caliente del aire sofocado.
 43 Y el amor, ¿dónde?
 44 Y los amantes, ¿dónde?
 45 Y tú, amor, viento, canto... ¿dónde?

CAPÍTULO 4

LOS POEMAS CAPITALES

EN ESTE CAPÍTULO analizaremos cinco poemas de Ochoa representativos de su obra. Primero, “Las urgencias de un Dios”, escrito en 1950 cuando Enriqueta contaba con 22 años, y publicado en 1952 a instancias de su tutor literario, Rafael del Río; fue editado por la imprenta de Manuel N. Lira, en una *plaquette* prologada por el mismo Rafael, con un tiraje de 1,000 ejemplares.

“Las urgencias de un Dios” es su primer poemario publicado. En esta obra, Enriqueta muestra una voz con fuerza que despierta el asombro y el escándalo de las beatas de Torreón, quienes furiosas exigen la destrucción del libro, por lo que el padre decide que la joven poeta debe conocer el mundo y la envía a España acompañada de su hermana.

Luego, el poema “Las vírgenes terrestres”, escrito en 1952 y publicado en 1967, en la revista *Parva*, número 44, julio-diciembre. Cuatro años después se reeditó como folleto acompañado de cuatro títulos nuevos: “Rabat”, “El Ramadán”, “La noche del destino” y “El Corán”;¹ estos escritos son representativos de su experiencia en África del Norte y del impacto que causó en la poeta el fundamentalismo del Islam.

También analizaremos el poema “Bajo el oro pequeño de los trigos” escrito en 1972, y que da título a una antología poética elaborada por Mario Raúl Guzmán y editada por Ediciones El Aduanero en el año de 1997.

Retorno de Electra, Diógenes, México, 1978, fue un libro cuyo contenido es una selección de poemas —a manera de antología de Enri-

¹ Marcela, LAGARDE, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 1ª reimpression. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 470 (Colección Postgrado).

queta Ochoa—, y de *Cartas para el hermano*, un cuadernillo editado por la Universidad Veracruzana en 1973; ahí aparece el poema “Retorno de Electra”, acompañado de otros textos inéditos. Hubo una segunda edición de este libro en *Lecturas Mexicanas*, SEP, 1987.

Y por último, “Llovizna de abril”, escrito en 1996 y publicado en *Bajo el oro pequeño de los trigos*, la edición ya mencionada. Este último poema es considerado por la propia autora como un ejemplo de síntesis.

Es importante anotar que “Bajo el oro pequeño de los trigos” y “Llovizna de abril” son dos de los poemas más recientes de la autora. En el caso de “Llovizna de abril”, escrito en 1976, es uno de los poemas más acabados; la propia Enriqueta asegura que es uno de sus trabajos donde alcanza la síntesis. En este poema trata de adentrarse en el misterio de la creación poética con madurez, ya no es la misma Enriqueta de “Las urgencias de un Dios”. En este texto la voz poética alcanza enormes vuelos líricos y a través del manejo de las imágenes nos pone frente a su inmarcesible concepto de la poesía. Enriqueta es una autora de vacíos y desmesura. Sin embargo, en este poema la obsesión por la síntesis se desborda en cada línea.

4.1 “Las urgencias de un Dios” (1949)

El corpus poético de la autora se centra fundamentalmente en los temas de la mística, el erotismo y la autobiografía. Su universo conceptual juega a redimir lo vivido en metáforas sencillas, directas y deslumbrantes. En este poema, escrito a los 19 años, Enriqueta explora en forma natural e intuitiva sus dudas, temores y rescoldos infantiles sobre la urgente necesidad de dialogar con un Dios, lejano a las enseñanzas teosóficas recibidas de su padre, muy en boga en esa época, sobre todo entre la burguesía rural ilustrada de México, así como la proliferación de grupos como los masones, la rama templaria y los rosacruces.

Producto de tempranas lecturas y de una gran capacidad intuitiva, Enriqueta se sumerge en los asuntos de una teología personal contraria al método elemental doctrinario del catecismo pueblerino, y en la primera línea del poema, la voz poética rompe con la tradi-

ción finisecular del judeocristianismo al afirmar categóricamente lo contrario a la palabra sellada en los Evangelios. El título de “Las urgencias de un Dios”, tiene un tono desesperado, como futura mística la poeta hace uso de un pragmatismo *sui generis*, deslumbrante e incendiario.

En esos dos primeros versos del poema inicia con una exclamación, eleva el tono. Es un poema de largo vuelo dividido en dos partes. La primera es la parte emocional, la segunda el discurso conceptual. El propio título de “Las urgencias de un Dios” tiene un tono desesperado.

Enriqueta la desgarrada, la expulsada, la huidiza del ser, se siente aherrojada por su condición femenina, de mujer pensante que decide acceder al conocimiento oculto antes vedado a las mujeres; y que a pesar de todo, el bagaje de enseñanzas escolares y familiares le han permitido afirmarse con valentía contra esa fantasmagoría ajena que no logra sitiarla, darle esencia y punto de equilibrio. Su condición de mujer la aferra a la esfera del conocimiento. Por eso sin reparo alguno, termina esta primera estrofa con tres versos que marcan el principio de su desgarramiento.

Expresa su juvenil panteísmo híbrido y oscila entre la rebeldía y la abnegación, entre la utopía vista bajo la influencia luminosa de su salmo interior de vocación franciscana que retoma del Islam, el evangelio y las lecturas de Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Gabriela Mistral, Concha Urquiza, Virginia Woolf, Delmira Agustini, Emily Dickinson y Alfonsina Storni.

Enriqueta se constituye, a partir del aliento de su verso, por mediación del mito de la palabra que se escapa de sus labios sin saberlo, en una sacerdotisa frugal y dolida por la gestación de una cosmogonía exterior que su mitología personal transmuta en un lamento y a la vez preámbulo a cualquier documentación de la fe. Se sabe poseída por esa levedad celeste de la tierra que la impulsa a gritar y transmutarse en la madre Eva terrestre y sensual. Su verso libre se desata en suaves imágenes reconocibles. Pero su acento es personal y vidrioso como la calina samaritana de las tardes de Torreón:

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

Una vez más, la voz poética asume su condición de mujer bajo la profecía de su desasosiego al continuar en esta estrofa con un canto sideral. Con referencias bíblicas, enriquecida de sentencias y fulgores tan simples como que en el principio fue el verbo, que glosa con deleite femenino al pronunciar el nombre de Dios con un verso de once sílabas, casi profano y místico:

- 12 Una urgencia por Dios toma el vocablo.

Y después de acudir a la cita de las inmolaciones rituales, arrodillarse, bajar el rostro y arrepentirse de haber intentado amar a un hombre con el sano poder de la carne como diosa y futura virgen terrestre, la voz poética en esta larga estrofa, poblada de acentos personalísimos, comienza el evangelio de la desobediencia con un verso que la lleva al suplicio de la trasgresión:

- 18 Pero nadie sopló luces de mitos en mi frente
 19 ni se movió en los nervios de mis actos
 20 (aprendí de mi abuelo a levantar, por mi mano, todas
 las cosas)
 21 y fui sólo el bárbaro explorador sin ropas
 22 que arañando la piedra se trepaba al risco
 23 para avistar las rutas que indicaba
 24 su brújula de astros y de olores.

Nadie en su infancia le enseñó a seguir una sola religión. Y para solventar la ruptura se declara bárbara, exploradora de una teología familiar en la que mitos y tronos comulgan en la eternidad de la rutina con una salmodia de huesos viejos que se han desvanecido en la palabra con la que aprendió a levantar todas las cosas.

Es de subrayarse que se autonombra con el género masculino, al llamarse así misma explorador y no exploradora. La voz poética retorna a su antiguo politeísmo; se sabe separada, posee una identidad que la sumerge en ese luminoso universo que sólo alcanza a descubrir cuando se pregunta por Dios y la región que habita. Con una sencillez deslumbrante alcanza a murmurar con tres líneas desde la víspera de su rebeldía:

- 28 –Mi tierra es la región del embarazo
 29 *y yo soy la semilla donde Dios*
 30 *es el embrión en vísperas.*

La metáfora de este primer verso que corresponde a la visión del mundo de su juventud cuando leía a Rilke, Milosz y las obras metafísicas. Es interesante observar el tabú del cuerpo embarazado de la mujer como símbolo de la negación del erotismo femenino, la castidad como esencia erótica de la mujer y su cuerpo como espacio consagrado a la gestación. La matriz como el espacio sagrado de la creación humana y, por ende, de la divina.

Hasta aquí el poema se desarrolla sin sobresaltos. Cada verso está medido por el palpitar de la poeta, que con sigilo y buena puntería va a la conquista de su objetivo. No existe complejidad, el verso crece como las flores de su infancia dentro del regazo rebelde de la autora. Cada palabra pesa sin que se altere nada de su limpidez juvenil. Salvo por esa dejadez existencial de la memoria que le quema la punta de sus versos:

- 31 ¡Cuánto pasado para llegar aquí!
 32 Para poder estar de pie junto a las cosas
 y decir:
 33 –Mi corazón se espiga frente al mundo
 34 como una inmensa lágrima caliente.

Es evidente la riqueza de imágenes y el sentido metafísico del poema en general. Aquí la voz poética se somete a la diatriba de sus mismos razonamientos y coloca en un lugar prohibido las cosas que su

abuelo le enseñó a nombrar. Ella es el pasado que resucita en este aquí y ahora. Ese corazón agrario de virgen templaria surgida de lo profundo del caos primordial y de los más antiguos mitos arcaicos de la humanidad. La Eva sensual y desterrada de Torreón por tener una urgencia dionisiaca y no teológica sobre Dios, declara:

- 33 —*Mi corazón se espiga frente al mundo*
 34 *como una inmensa lágrima caliente.*
 35 Pasan las madres con sus hijos.
 36 Las parcelas revientan de brotes
 37 y el espacio nutre un retoño
 38 de vibrátiles e inmensas dimensiones.

Pero esa urgencia de mitologías y eternidad circular se convierte en un llamado al deseo. Al Eros griego y no al mito judeocristiano que anula el placer y reivindica el sufrimiento como una vía para alcanzar el gozo interno con Dios. Es el grito de la Tonantzin antigua, la del faldellín de abetos que tenía su morada en Chalma. La Chimalma paridora de los cuatrocientos conejos y cuatrocientos surianos que en el poema se someten al silicio y a la negación del placer. En siete líneas la voz poética utiliza como instrumento la numerología cabalística cara a su padre, se somete a una cartografía sensual en donde el receptáculo de la creación tiene un equivalente en la amplia cavidad de su matriz terrestre:

- 40 yo mido la magnitud de mis caderas,
 41 palpo mis carnes, aguzo el oído finamente
 42 y confirmo el hecho:
 43 como ellas yo llevo un fruto en mí.

Nos habla del embrión embarazo espiritual que crece dentro de ella. Esa urgencia reúne deseo y bendición, execración y delirio. Vicio y virtud, negación y dilema ante el misterio mariano de la concepción divina. Al negarse el erotismo de María, su matriz se convierte en el espacio sagrado de la creación humana y de la divina. La concepción de María es uno de los dogmas fundamentales de la religión católica.

- 45 “Ficticio anunciamento
 46 en la sorda pulsación de un cuerpo estéril”.

La voz poética registra dos versos, el primero es un heptasílabo donde vocales fuertes y débiles unidas a consonantes crean una arquitectura pletórica de libertad. Ante la negación del pecado y el acto de salvación, responde como cualquier mujer a la que le han robado su fruto. Es un ir hacia el pasado geológico de sus tejidos, de esa redondez donde la semilla fructifica y al palpar asciende como un reflujo eterno donde la materia responde por ella a los que le niegan su condición de virgen terrestre y madre universal:

- 47 Qué saben ellos
 48 de ese recóndito embrión
 49 urgiendo mi presencia bajo un cielo de ruinas.

En los siguientes versos, la voz poética hace suyo el misterio de la creación y se lamenta que no entiendan la verdad de su miedo, de su terror. En versos sálmicos enuncia con el poder de quien se siente poseedora de su verdad:

- 50 Qué saben de ese embarazo antiguo gestando desde siglos
 51 un hijo despatriado que no logra nacer
 52 ni abortar de mi vientre
 53 cuando resbalo y caigo.

Buscadora espiritual, sobrepasa los dogmas. Educada en un hogar cuyo padre, figura central y determinante, se pronunciaba como librepensador que antes que inculcarle una religión le proporciona lecturas que la guían a la búsqueda espiritual.

Posiblemente el misterio de la Sagrada Concepción es una analogía de ese Dios que se encarna en sus entrañas para el despertar espiritual. El hijo, que no el espíritu aún nonato, ha sido desterrado del paraíso antes de la caída. No se ha cumplido la posibilidad del aborto con la caída en el pecado original. Porque su gestación de siglos es la real posibilidad del instante de amor en que por fortuna ha sido creado en sus entrañas de virgen insurrecta y paridora uni-

versal. El destierro cumple aquí una doble función, la del regreso y la del despertar espiritual que se gesta en su interior, y de su belicosa virginidad enarbolada en todo el poema.

En los siguientes versos, la voz poética advierte sobre el origen divino no sólo del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, sino de los principales elementos ritualísticos del catolicismo, el bautizo, la hostia y la sangre de Cristo:

- 54 Un hijo falsamente robado y bautizado
- 55 en el narcotizante vino de un río mitológico
- 56 que no acierta a moverse
- 57 con la pesada carga que le asignan.

El hijo cobra en estas líneas una connotación irreverente. Su robo es falso, así como el bautizo. El misterio del nacimiento divino del hijo del hombre adquiere cierta continuidad parmediana al convertirse en un río mitológico inmóvil, por la pesada carga que tiene que llevar. Una carga que le hiere las entrañas y la obliga a exclamar:

- 58 ¡Ay del fruto en la entraña
- 59 escandalosamente percibido,
- 60 voluminosamente titulado,
- 61 quebrantando mis huesos al golpe de su peso!

Utilizando un acento sálmico conjuga endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, con una exclamación que subraya lo pesado de la existencia y de ese fruto de su entraña que es escandalosamente percibido, y que no es otra cosa que la gestación de Dios en sus entrañas, el misterio mariano experimentado por la voz poética:

- 68 aquella anunciación difusa y primeriza
- 69 de hace siglos,
- 70 donde su presencia apenas si brillaba
- 71 con párvula intuición de imprecisión y azoro.

Niega los mitos y los dota de significados. En esta parte encontramos ecos de las lecturas teosóficas de su juventud. Enriqueta rompe con el

movimiento que la generación de los Contemporáneos plantó como semilla poética para un reflexivo quehacer sobre la muerte en México y se instala como una poeta "maldita". No se debe olvidar que este libro le valió ser "expulsada" del pequeño paraíso, cuyo árbol de la ciencia del bien y del mal fue el grabado en metal, la poesía y el erotismo.

- 72 Sensible al ruido y diminuto,
- 73 sus fugas nos vedaban los contornos
- 74 y aún el más sigiloso y descalzo de los pasos
- 75 le agujijaba de miedos
- 76 precipitándole en una tímida huida de corza repentina.

En esta estrofa se aprecia de golpe lo arrítmico de su juvenil poesía, cargada de significaciones y de una límpida sonoridad. Mientras las primeras tres líneas retumban en el tambor del castellano con terminaciones más o menos rimadas —por lo general la última línea es larga, quebrada y simple—, el discurso de la poeta prosigue con la misma intensidad que al principio. Enriqueta vuelve al pasado, a su experiencia con el deseo, la palabra y el mito con un recurso muy propio de ella: su condición de madre.

- 77 Pero eso fue ayer. Ayer,
- 78 en el tiempo de las primeras brasas.

Tiempo mítico es otro tiempo. El de la carne y sacrificio, muy atrás al tiempo del amor, poesía y deseo. Sin embargo, existe una separación que la impulsa a declarar:

- 79 Hoy todo es distinto.
- 80 Sé mi condición de madre
- 81 y de Dios su condición de hijo
- 82 de sucesión, rumbo al futuro,
- 83 y un desgajado sol de otoños dulces
- 84 dilata mi corazón y lo revienta en grito:

El futuro es quizás más soleado. Conoce el misterio de la creación en el óvalo estéril del útero, pero también se atreve a saber lo que ningun-

na palabra ha escrito, el verdadero nombre de Dios, cuya transubstanciación sabe ubicarla en su extensión, que en este caso es el hijo. Hay aquí una extraña mezcla de creencia de los primeros cristianos y una apostasía que la poesía salva, y el interés de la voz poética por saber la condición trinitaria de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Y al mismo tiempo cree saber lo inútil de su creencia cuando se percata de su orfandad de madre sin hijo:

- 80 *Sé mi condición de madre*
 81 *y de Dios su condición de hijo,*
 83 *y un desgajado sol de otoños dulces*
 84 *dilata mi corazón y lo revienta en grito:*
 85 *¡Mi hijo! ¡Mi hijo!*
 86 *Con un temblor de voz que supera todas las ternuras.*

Encontramos un paralelismo que se establece en la reiteración “mi condición de madre, su condición de hijo” y los versos siguientes proporcionan una respuesta a lo anterior. El grito de la madre del Dios que todos llevamos dentro. Ellos, los detentadores de la doble moral, los fariseos de su deseo insatisfecho, le cierran las puertas. Le llaman blasfema y con el arma de la poesía popular los reta:

- 87 *De blasfemia han tachado mis urgencias.*
 88 *Dicen que Dios no reirá jamás entre mis labios*
 89 *ni llorará en la cuenca de mis ojos tristes.*

Hace uso del antropomorfismo para darle a su Dios características humanas que le permiten explicar que su urgencia va más allá de una simple necesidad de creencia, de asidero. Seguirá siendo lo que es, señalada con dedo flamígero por su condición de mujer dadora de placer arrebatado. Y a cada señalamiento, una patria de llagas se convierte en una hoguera que todo lo devora:

- 90 *Seré siempre la anónima, la gris, la desterrada*
 91 *para quien sólo existe por patria*
 92 *un índice de estragos y de hogueras.*

En estos versos, como en gran parte del poema, retoma el paralelismo muy utilizado en los libros bíblicos, es decir, la repetición periódica de determinadas ideas y produce un ritmo de tipo intelectual que le da fuerza y unidad a todo este poema.

- 93 *Pero...*
 94 *Que no me digan nada.*
 95 *El corazón se exprime en sus lagares*
 96 *y canta en el ardor de sus heridas.*

Utiliza la personificación de su corazón para hacerlo cantar en soledad, sin muros que detengan su voz. Aquí se aprecia un estilo franciscano femenino cuando se coloca en el centro de la desmesura al tratar de darle un nombre y ubicación en la palabra que se usa para connotar la ausencia de patria, familia, techo, casa; sin leyes absurdas o reglas morales antiguas pero aún vigentes. La voz poética deja traslucir su rebeldía y sujeción al mismo tiempo. Una contradicción de las mujeres contemporáneas, que oscilan entre la tradición y la modernidad. Se revela y castiga sin conmiseración su inclinación mística por el deseo temprano de escribir poesía:

- 97 *El mío canta aquí, a la intemperie,*
 98 *sin fronteras ni códigos caducos,*
 99 *sin esos cuentos viejos que nos dicen:*

Con una anáfora separa el mundo real de la realidad mítica de las palabras, y en tono antimonacal que envidiarían los poetas socialistas de los cincuenta, prosigue su ascensión con cuatro líneas en verso libre:

- 100 *Corrían arcos de luz de arriba abajo*
 101 *y tatuaban las frentes de distancias.*
 102 *Como si el ala oculta no tocara*
 103 *más arriba del ojo de los vientos.*

La voz poética continúa con el deseo de construirse un Dios a imagen y semejanza de su pasión, pero alerta ante lo que en el desarrollo

del poema ha sido una consigna, desechar cualquier mitología no creíble a través de la razón:

- 104 Yo no puedo alisar fábulas ciegas.
 105 Alguien rompió sus labios pecho adentro
 106 y me enseñó a forjarme desde siempre
 107 una forma de amor recíproca y sencilla.

Con humildad samaritana y franciscana, encuentra eco en esa entidad que campea todo el texto, la imagen pura del padre, quien si no rompió sus labios hasta el fondo de su alma, si logró que ella cantara aunque fueran blasfemias arrancadas de sus ideas teosóficas y del intento por poetizar su principal preocupación, esa urgencia de Dios, lejos del devocionario y la sana costumbre de escuchar el catecismo con el cura del pueblo.

- 108 De aquí que guste la identidad sin límites ni ambages
 109 y use el coloquio fácil y entrañable
 110 con que en el vientre se hablan madre e hijo.
 111 No reparo en lo dicho. Dios es mi inseparable,

Una vez más la poeta, insiste en esa comunicación directa entre la madre y el hijo, relación filial capaz de competir con la poesía y convertirse en elemento constitutivo de la misma.

Así, tras afirmar la existencia de esta comunión, inhabitación de Dios, que según el diccionario teológico es un aspecto general de la autocomunicación gratuita o gracia de Dios al individuo. Las escrituras nos hablan del Espíritu Santo que será dado por el Padre; que Dios nos unge y sella con dicho Espíritu Santo; que vendrán Padre e Hijo y habitarán entre nosotros, que el hijo esta en el hombre santificado y habitará entre nosotros. Según esto, la inhabitación de Dios se apoya en las misiones del Espíritu Santo y en la del hijo. La voz poética va al fondo de su creencia, y utilizando metáforas sencillas, como buena aspirante a mística alarga su soliloquio en estas cuatro líneas donde alterna versos octosílabos y heptasílabos para nombrar a su Dios rebelde, sumiso y un confidente de su santuario poético que remarca con paralelismo:

- 112 *mi más íntimo compañero*
 113 *de juegos y de lágrimas:*
 114 *el más constante y tierno,*
 115 *más rebelde y sumiso.*

Para proseguir con una teoría del conocimiento apegada a lo divino desde los intersticios de la razón y apunta con un paralelismo sintético, es decir, el segundo miembro paralelo completa el sentido del primero:

- 117 *Yo sé lo que le espera al canto en que me espigo:*
 118 *una turba de puños indignados demolerán su forma,*

En dos versos largos, trata de resumir todo el dolor que le causa el destierro. Y para continuar en la brega, la espiga ha de sufrir la purificación de la triza y conseguir el lugar que a la materia prima del pan le pertenece. Después de quedar en absoluta desnudez, combate contra la sociedad, la doble moral judeocristiana, y acusando a los dogmas por su subjetividad, no repara en odiar cualquier forma de sujeción y límite:

- 119 *me trizarán a golpes.*
 120 *Mas yo sabré ubicarme*
 121 *de nuevo en mi insistencia*
 122 *sacudida de grillos la cabeza*
 123 *y destrenzado el pelo hasta las corvas,*
 124 *porque odio los límites supuestos.*

Continúa con la repetición periódica de ideas y conceptos un tanto herméticos que convierten este poema en difícil y complicado. Y para reafirmar su posición de combate, se lanza al ataque con dos líneas gemelas:

- 125 *No me conformo con que digan:*
 126 *“su forma es ésta; vedada otra estructura”.*

Contundente, reafirma su postura desarrollada durante todo el poema en un tono menos irreverente pero desde luego fulminante, una exclamación que le da fuerza a la duda:

- 127 *¡Qué débil consistencia de doctrina!*
 128 Recordad que Dios es el espejo
 129 más contradictorio y bifurcado,
 130 acomodado a todas las pupilas.
 131 Yo lo esculpo a mi modo y le doy forma.

Y con la simpleza de una niña que pregunta si un Padre Nuestro la liberará de las “brasas” de su deseo, la autora apunta en esta estrofa donde el verbo pecar está en infinitivo. Cada verso es una pregunta retórica con la idea de acentuar lo irónico:

- 132 *¿Cómo pecar con esto?*
 133 *¿Peca la hembra que proclama al vástago?*
 134 *¿Peca al decir: se hospeda desde siempre*
 135 *en la borrasca delirante de mi sangre?*

El misterio de la trinidad, se convierte en una extensión de su propio cuerpo. En el tejido del poema, se percibe una gran diferencia entre la Virgen y la voz poética. El mito no sólo purifica a María sino que la convierte en un estereotipo de identidad femenina.

Tal parece que sus lecturas teosóficas la llevan a concluir —casi al final del poema— sobre esta urgencia de saberse, no sólo virgen sino la portadora traspasada de un dogma cuyo *Leitmotiv* no es propiamente la causa del pecado. El hombre, en su condición de “macho” generador, está exento de pecar, sólo la hembra, la incitadora, peca al saber que en su seno se encuentra la simiente, producto del pecado original, navegando entre las venas de su sangre. Y para concluir su concepción mariana terrenal, apunta:

- 136 Imposible.
 137 El concebir y el cantar no hay que velarlos.
 138 Hay que danzar con ellos a la luz del día
 139 y a la obsidiana luz de la alta noche.
 140 Yo no puedo evitar mi índole espontánea:
 141 soy una cascada de torsos al desnudo.

Porque cantar y concebir son dos frutos gemelos. No tienen por qué ocultarse. Cuando un misterio se “desvela”, ya no cumple con su misión propiciatoria. Palabra y acto de concebir, reúnen y comparten

espacios y anatemas. El misterio *concebir* y *cantar* tienen que salir a la luz del día y a la piedra negra que brilla en la flecha prehispánica y es símbolo de la oscuridad y de la sangre derramada: la obsidiana. Piedra solar deificada por su capacidad para desgarrar el cuerpo. La voz poética nos revela su condición de cautiva y libre al mismo tiempo. Con la claridad de no esconder su deseo y sin el pesado velo del pecado reivindica su espontaneidad. Lo expresa poéticamente con una metáfora que sugiere agua que cae, agua despeñada, agua que pule la roca y crea remolinos y es peligrosa en su caída, porque la desnudez y sus demonios la acompañan.

Y para volver al paraíso de su pasión, revierte toda la réplica inocente de su deseo liberado y afirma con certeza:

- 142 Como el niño se da, me doy al viento
 143 desatando mi grito.
 144 Los buenos
 145 me dirán que calle y ceda.

Y en cuatro líneas reiterativas de su desnudez revelada, vuelve al tema para deslumbrarnos con un acertijo en donde un cascabel mineral se ocupa del verbo para gritarle a Dios que es su hijo. La voz poética va dándole fin a su discurso sobre Dios. Ella es la hembra paridora universal, y desde la poesía crea el mundo que la ha de salvar de la realidad asfixiante:

- 146 Mas yo que en torno de mi cintura
 147 he puesto un cascabel de mineral rojizo
 148 que a cada paso grita a Dios: ¡Mi hijo!,
 149 y establezco mis propios cánones y salmos,

Y para confirmar su teosofía personal recurre a la negación como principio de razón suficiente, pero no acepta que le nieguen su derecho existencial a padecer vacío y la omnipresencia de un Dios construido a imagen y semejanza de su aspiración de libertad:

- 150 no me dejo llevar
 151 ni me dejo negar
 152 *ni escondo la vereda*

- 153 *ni me humillo el rostro*
 154 cuando otros le nominan "Padre", "Artífice",

Y con el "ni" como anáfora, remarca su rebeldía temprana y espontánea y en la línea final, hace un recuento de su bagaje personal y doctrinario: no es el padre, ni el "artífice" o el gran arquitecto de la masonería, es el hijo que en forma de extensión de la vida fluye hacia lo terrestre y una vez más se niega a proclamar el origen de su angustia, perdida en mitologías y fábulas a lo divino que le permiten seguir viva:

- 155 ni les digo el origen de mi grito
 156 porque no creerán en la sobrevivencia.
 157 Perece el padre, sobrevive el hijo.
 158 El último es eterno:
 159 llora en el niño antes de hacerlo hombre,

El padre, mediante el proceso de transubstanciación del pensamiento de Ochoa, perece para que el hijo nazca y sobreviva. En su cosmogonía, parodia a Darwin al constatar que el origen de la especie divina es como la concepción de la materia creada en el momento en que escribe el libro —o bien— sacado de la teoría mineralista de Cristian Rosencranz, en su famoso libro *Las bodas alquímicas*. Por su condición de madre negada, este poema es un canto de amor por el hijo. Al negar al padre, afirma al hijo. Zeus comiéndose a sus hijos, sería la contraparte de la poesía de Enriqueta. Ella, cándidamente afirma que sólo el hijo es eterno. Y esa eternidad del hijo es una carga para el niño en proceso de convertirse en hombre. Aquí habría que revisar lo siguiente, ¿es el hijo, el futuro padre? Y al dar la vuelta la rueda de la vida, el padre, que por naturaleza tendrá que reencarnar en el hijo y así sucesivamente en una cadena de reproducciones, ¿volverá al mismo sitio de donde salió? Es decir del profundo vientre de la madre tierra, representada por la vagina de la mujer, donde también se celebró la puesta en escena del pecado y se convirtió en una puerta sellada para el macho castrador, penetrador, rasgador del velo secreto de la Virgen, quien tuvo que vencer al deseo recibiendo la semilla por vía de un agente externo llamado Espíritu Santo.

- 160 *y después y después,*
 161 *y siempre el hijo despejando el futuro,*
 162 dominando horizontes
 163 imperecedero, triunfal,
 164 en la Unidad, en lo Eterno.

Utiliza una conjunción o polisíndeton para enfatizar la presencia del hijo, y en los dos últimos versos de esta estrofa recurre a dos palabras clave de la teosofía y de la liturgia católica; las escribe con mayúscula precedida de los adjetivos: "imperecedero" y "triumfal": "en la Unidad, en lo Eterno".

El regreso a su antigua creencia le permite a la voz poética fraguar todo un entramado en donde, a pregunta expresa sobre la ignorancia hecha verdad, se pregunta con candor poético sobre el paradigma creacionista de que el mundo es una semilla doble, con dos naturalezas. "...es un cotiledón de fuego", en que pacientemente Dios, incapaz de mover uno de sus párpados, porque se derrumbaría la creación, es el que por soplo divino, forma su presencia día a día.

- 165 ¿Por qué ignorar que el mundo
 166 es un cotiledón de fuego
 167 en que Dios va formando su presencia?
 168 Son cosas que no pueden cubrirse.

La voz poética concluye que el nombre de Dios es impronunciable, en la tradición talmúdica, las letras de su nombre están vedadas a los no iniciados. La poesía es un vaso comunicante por mediación del cual, el nombre de Dios es pronunciable. En ella, su presencia es una conjunción manifiesta en estados poco comunes a místicos y alucinados. Vuelve a la metáfora del movimiento y la parábola de las brasas —que nada tienen que ver con el fuego del infierno— y que por la palabra tiene relación directa con Dios. El Dios que semejante a cascabel, trompeta o trono suena con su omnisciencia en el fondo de su pecho:

- 169 Miradme aquí cómo al tratar su nombre
 170 *danzo en una resurrección*

- 171 *de brasas removidas*
 172 y siento sus latidos sonándome en el pecho.

Utiliza símbolos e imágenes deslumbrantes que le imprimen fuerza y certeza a la estrofa anterior e inicia con una pregunta retórica en la siguiente estrofa:

- 173 *¿Cómo negar al hijo que florece?*
 174 No he aprendido a ocultarle
 175 ni a decir que me pesa, aunque me acusen
 176 de agotarme su largo nacimiento.

La pregunta retórica reitera la interrogante principal de este poema. La divinidad (el hijo) se va gestando en su vientre. No lo niega. Una vez más la poeta es el atañor donde se forja lo divino y florece.

- 177 *¿Por qué habría de ser?*
 178 Él no me obliga a prescindir de nada.
 179 Su floración es natural y simple
 180 y si bien estos ojos vidriosos se me pierden
 181 tras un vago rumor inaprehensible
 182 y a menudo descanso en el camino
 183 y acaricio su forma por mi vientre,
 184 también puedo agitarme
 185 y retozar a pie descalzo el monte vivo
 186 y hago correr sus pies entre mis piernas
 187 y hundo mis manos en la tierra firme
 188 y bebo el agua corriente de los ríos
 189 y desnudarme al sol.
 190 Y es mejor que mejor,

Al reconocer la existencia del hijo, también parte de que ese ir creciendo no perdona al dolor su albedrío. Se sufre, pero también se goza. El hijo se funde con los elementos a través de la madre. Sus pies corren entre sus piernas. Y por mediación de la madre el hijo hunde su cuerpo en la tierra. Su panteísmo tectónico se agudiza al fundirse con los elementos, tierra, agua y el fuego.

A pesar de aceptar las condiciones, reniega de cualquier conmisericordia, propio de la religión cristiana. No hay piedad en esto de quebrarse. Agachar la cabeza para recibir el agua bautismal o los dicterios mojigatos. Ella aspira no al hijo crucificado y torturado, ensangrentado, escupido y violentado por la misma ley que cumplió a cabalidad. El santo sudario de un Dios maltrecho, imagen viva del naufragio. Metido en las catacumbas del mito y la mentira de los propios pastores de su iglesia:

- 191 Porque no me gustaría que el que pasara viera
 192 mi cabeza quebrada sobre el pecho,
 193 ni quiero para él un enfermizo rostro
 194 de Dios encajonado
 195 en estancias oscuras y severas.

Ante la visión del Dios flagelado, la voz poética lucha por un Dios terrestre. Un Dios a imagen y semejanza del hijo que padeció cuarenta tentaciones en la noche oscura del huerto. Un Dios cognoscitivo y no revelado que sepa distinguir al sol, al astro, al viento y, para usar una metáfora de William Blake, que conozca la inexacta diferencia entre un grano de arena y la montaña:

- 196 Quiero que muerda el corazón del mundo,
 197 que sepa del sol,
 198 de los astros, del viento,
 199 de lo grande y lo mínimo.

En los símbolos reside la esencia de su visión poética, traduce de manera magistral a su modo personalísimo de mirar la realidad.

Un Dios-hijo. Perfecta anatomía divina que crece y brota de su vientre con empeño y fortaleza. Que rompa las ataduras, la cárcel del cuerpo, un Dios-Hijo liberador de todo cuanto nos ate al mundo subjetivo del mito. Un Dios-hijo sumergido en su propia epifanía. Una epifanía que rompa cualquier idea mal puesta y restituya a la materia su condición primigenia, mudable e infinita:

- 200 Quiero en Dios al hijo que creciendo
 201 en plenitud reviente al cerco falso
 202 y destruya las fronteras
 203 y la celda ficticia y demudada
 204 del concepto y la carne.

Ante la mirada del confesor de su pueblo, la voz poética aclama a su Dios. En la redondez de su vientre estéril, materia prima del espíritu y del alma. Aquí el poema adquiere su circularidad. Al principio del poema, la voz poética, sacude las columnas de la casa con un grito angustiante: “¡Cuánto girón de cielo prometido/ que no puedo creer!”, y al cierre de este viaje interior, filial y cósmico, ya no pregunta, como lo hace a lo largo del poema, sino que describe con pulcritud el retrato del Dios libertario, celeste-terrestre. Su búsqueda, su urgente reclamo de hembra sabedora de su función, por intuición descubre que el padre es al hijo, lo que el hijo es a la madre. El misterio de la concepción, tratado a través de la poesía de Ochoa, le imprime un sello hermético al poema. Por eso su creacionismo es la antítesis de cualquier atributo de Dios; ahora bien, ¿a cuál Dios se refiere? Por las lecturas tempranas de la Biblia es al Dios del catolicismo, y por las enseñanzas de su padre, al gran Arquitecto del Universo, o al Dios que pacientemente va gestando en su interior como un acto de rebeldía, y que por graciosa analogía, escoge el fondo de su matriz y de su vientre para gestarlo con rebeldía innovadora.

- 205 Lo quiero levantando su imperio al aire libre,
 206 desnudo, limpio, imperturbable y sano,
 207 respirando hondo y fuerte
 208 del aliento rotundo de la tierra.

Este poema extenso, hermético y complejo está escrito en verso libre, en donde abundan imágenes y metáforas, paralelismos y anáforas como lo demostramos a lo largo de este apartado. Un poema que nos confirma un tema recurrente de la obra de Ochoa: el erotismo y misticismo.

4.2 “Las vírgenes terrestres” (1952)

En este poema dedicado a Marianne, su hija, escrito en 1952 y publicado en 1967, la voz poética inicia el vuelo desde la raíz profunda del amor y el coraje. Acomodada en el verso libre, divide el poema en siete cantos y un introito. Es la voz de una mujer desgarrada que oscila entre la carencia y la rebeldía. El poema pasa del ritmo grave a huecos y arritmias tonales. Su poesía, con un alto sentido confesional, reinventa la soledad para desgarrarse y autoflagelarse.

Parte de su soledad de mujer terrestre, de cuerpo flagelado. Su intento por evadir la culpa del pecado original la posee en casi toda su obra. Es una culpabilidad celebrada y efímera, mestiza y rural. Mística y seductora. Empaña su lírica con un desdén de virgen pueblerina; amante insatisfecha, rebelde, audaz y contagiada del deseo.

La virginidad, es un tema escabroso para una mujer católica educada en una familia patriarcal del norte del país. En los libros de Moisés, de las Sagradas Escrituras, la virginidad es la virtud más importante en la mujer. Es una tradición que por añeja no ha sido aún desechada; la virginidad sigue siendo un valor en las mujeres casamenteras. La castidad en la mujer es precisamente no conocer el placer carnal, no conocer varón. Las mujeres jóvenes y vírgenes son las cotizadas en el matrimonio para procrear y formar una familia, pero nunca para gozar sexualmente.

La negación de la sexualidad es una de las características medulares de la religión católica; la pureza es una condición necesaria para acceder al estado religioso.²

Una de las condiciones para que la mujer se entregue a la divinidad es que debe ser pura y negar su propio erotismo. Aquella mujer que aspira a entregarse a la vida religiosa debe ser virgen, es decir, no haber accedido al pecado de la carne. La entrega de la mujer casta es para las cosas del señor, mientras que la casada se entregará al hogar, al marido y a los hijos.

Uno de los mitos más importantes de la Iglesia Católica es precisamente el dogma de la castidad de la virgen María, madre de Jesús. Para el catolicismo, la sexualidad es considerada negativa y sólo es permitida con fines de procreación.

² LAGARDE, 483.

Marcela Lagarde, en su libro *Los cautiverios de la mujer: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, hace un interesante análisis sobre los diversos pasajes del *Antiguo Testamento* donde se expresa la concepción de la sexualidad como suciedad:

“La valoración negativa de la mujer, intrínseca a la concepción cristiana del mundo y de la vida, queda expresada en el estigma inherente a su condición sexual: la menstruación es la marca, en el cuerpo de las mujeres, del rechazo social a que están sometidas, en su descalificación y de su sometimiento, es decir, de su opresión, justificada en la impureza de sus cuerpos sangrantes”.³

De esta manera, en nuestra cultura cristiana el cuerpo y el erotismo de la mujer se encuentran enfrentados permanentemente. Enriqueta como mujer moderna, que tiene que convivir con una educación tradicional y puritana donde la mujer buena tiene solamente el camino del matrimonio para acceder a su sexualidad, y por el otro lado pretender decidir por su cuerpo y sus deseos. De esta batalla, Enriqueta no sale bien librada, y sin embargo en este poema su rebeldía estalla como un grito.

Ella vuelve a ser la tierra baldía de sus limitaciones oníricas y la cruel insatisfecha. Que en vano se han de medir los surcos, la pasión del arado sobre la entraña calcinante del vientre infecundo. Se sabe poseedora de una capacidad para el conjuro y la iniciación; trata de encontrar el núcleo de su misterio y se declara baldía, sin posesiones. Su carencia es armadura y recelo. Pero enseguida regresa a su caverna, a su velo, a su misterio.

Retoma el hilo del discurso poético desde la perspectiva de vacío en relación con la palabra que le permite consumir su verdad y declararse dueña del sueño, de los campos donde la vigilia se derrama. Una semilla que ha de dotarla de renacimientos sucesivos.

Pero al saberse poseedora vuelve a la duda. Su declaración ha ido más allá de su verdadero alcance. ¿Y cómo encontrar la fuerza que guió a Orfeo, o el poder que llevó a Heracles a realizar los doce trabajos, si ella apenas comienza a despertar y ya tomó la palabra, mediante la cual se expresa y es la herramienta que le permite oficiar

³ LAGARDE, 176.

desde la oscuridad el salto que ha de dar hasta la luz?

Y con la misma simplicidad con la que se reconoce y reafirma, se niega y auto flagela; invoca esa unicidad sin nombre:

- 11 Llámenme con el nombre
- 12 del único incoloro vestido que he llevado:
- 13 el de virgen terrestre.

En casi toda su obra, la voz poética se enfrenta a la desconocida que es y por la cual intenta reconciliar esa aforía que la separa y une a dos paradojas vitales: el erotismo y la mística del cuerpo de légamo. Cuerpo que es a la vez lugar del encuentro, expiación y fracaso. Y que con su intuición poética apunta de manera certera con el odio como anáfora:

- 18 *Odio* a la puerta en mí siempre llamada,
- 19 *odio* al jardín de afanes desgajados
- 20 entre el sol y la muerte.

Y en el canto II la rebeldía estalla:

- 30 ¡Mentira que somos frescas quiebras
- 31 cintilando en el agual,
- 32 que un temblor de castidad serena
- 33 nos albea la frente;
- 34 que los luceros se exprimen en los ojos

Es el grito de una mujer que antes había declarado su urgencia por un Dios y que ahora cuestiona el valor que guarda el cuerpo de la mujer y sus represiones dentro de la religión judeocristiana esencialmente patriarcal.

Y más adelante continúa con su cuestionamiento:

- 42 Dicen que una debe
- 43 morderse todas las palabras
- 44 y caminar de puntas, con sigilo, cubriendo las rendijas,

- 45 acallando al instinto desatado,
 46 y poblando de estrellas las pupilas para ahogar
 47 el violento delirio del deseo.
 48 Pero es que si el cuerpo
 49 pide su eternidad limpio y derecho,
 50 es un mordiente enojo andarle huyendo;
 51 dejar su temblorosa mies ardiendo a solas
 52 sin el olor oscuro de los pinos.
 53 Siempre cerrada, ignorando cómo se desgaja
 54 el surco dorado ante la siembra;
 55 de tumbo en tumbo,
 56 cerrados los sentidos
 57 y alumbrándose a medias

El uso adecuado de paralelismos, hilados uno a uno, como sastre dedicado y pulcro le imprime una fuerza destellante a esta estrofa en donde la voz poética se rebela ante la tradición patriarcal de sometimiento y represión de las mujeres. Y continúa apuntando sin descanso:

- 58 Viejas causas, cánones hostiles,
 59 fervorosos principios maniatándome.
 60 ¿Sobre qué ejes giran que me doblan
 61 a beberme la muerte en la conciencia?
 62 Yo me miro y no soy sino una cripta en llamas,

Es sorprendente cómo la poeta educada en una familia tradicional del norte del país, cuyo centro y guía fue el propio patriarca Ochoa, se despunte rebelde ante la opresión de las mujeres y dominio de los hombres. En el mundo patriarcal el estado seguro de las mujeres es el cautiverio, nos dice Marcela Lagarde, han perdido su libertad para decidir sobre sí mismas y su propia vida. La poeta lo intuye de otro paralelismo:

- 79 *Pienso en las abastecidas, las satisfechas,*
 80 *las del ancho mar;*
 81 *las que reciben el regocijo vital de las corrientes*
 82 *—cauces donde la vida vibra y eterniza.*

- 83 Pienso en las abastecidas
 84 y me irrita el despecho
 85 de mi roja marea sofocada;
 86 de no encontrar la presencia de Dios
 87 por ningún ángulo

Y ante su condición de virgen terrestre con deseos insatisfechos, se lamenta y vuelca su pasión hacia Dios. Este es uno de los poemas donde la fuerza erótica de incontenible juventud se funde a la intensa búsqueda y amor a Dios.

Marcela Lagarde nos habla también de la religiosidad femenina frente al poder, y nos explica que la relación de las mujeres con los hombres es religiosa, en el sentido de las necesidades religiosas como derivadas del desamparo infantil y de la nostalgia del padre que motiva. La necesidad religiosa de las mujeres como un camino del yo para ampararse del mundo exterior, en otras palabras, se crea una necesidad afectiva en las mujeres para ser mantenidas como seres dependientes e infantiles, como seres para los otros, seres carentes que buscan afanosamente ser uno con el todo. Padre y madre simbolizan para la mujer la síntesis del poder patriarcal opresivo para el que está condicionada a acogerse a una servidumbre voluntaria. En la estrofa VII su voz se eleva a maldición:

- 102 Dije que era un vaivén de ola sombría:
 103 la ola de las vírgenes terrestres,
 104 las que no recibimos más nombre
 105 que el que nos dieron niñas en la pila;
 106 y cuando Dios nos llame
 107 no podrá encontrarnos.
 108 Dirá: las innombradas,

Y como aspirante a poseedora de su cuerpo y sus deseos, la voz poética se pone del lado de las pecadoras, de las que ansían la carne pese a todo, de la mujer transgresora que rompe el dominio ancestral de su género y su sexualidad. El tabú de su cuerpo en el catolicismo, que se desquebraja ante el concepto de una matriz cultural cosmogónica. Y finaliza con:

- 115 alzaremos los brazos con furia atropellada,
 116 y todas en un grito hendiendo los contornos
 117 serpentaremos secas, deshechas de agonía.
 118 Pero inútil, inútil,
 119 porque a la tierra estéril
 120 no se le oyen los labios.

Las mujeres como tierras baldías, sin voz, innostradas, invisibles, son las mujeres en busca de su propio erotismo más allá de la procreación y el matrimonio. Las mujeres que se rebelan y exigen la satisfacción de su deseo, de sus fantasías, de su vida. Este poema de las vírgenes terrestres se erige como un monumento reivindicativo contra la opresión de la mujer. No es el rosario de lágrimas y lamentos de otros tiempos, es la voz fuerte y rebelde que decide autonombrarse y existir como mujer de su tiempo.

4.3 “Bajo el oro pequeño de los trigos” (1972)

Este poema de madurez, está inscrito en la más pura tradición occidental. Principalmente en la imagen y concepto de la fluidez. A partir del verso inicial se desencadena una serie de eventos racionales que la filosofía presocrática —escrita con estructura poética— inicia en el pensamiento recién surgido del crisol de la poética griega, que ulteriormente se convertiría en modelo a seguir por la poesía occidental. Esta tradición continúa hasta el rompimiento de la forma interior del poema, construido con base en una guía cosmológica, que en Petrarca y dentro de la tradición hispánica, Garcilaso y Boscán transforman en la piedra angular de la estructura de la poesía en lengua castellana. “Bajo el oro pequeño de los trigos”, está inscrito dentro de la más pura tradición hispánica y americana.

La voz poética en este poema, nos deslumbra con el tratamiento del tema. Infinidad de autores de todas las lenguas y tradiciones lo han tocado porque se refiere a la esencia misma del ser, la trascendencia y la partida, tan de cara a religiones y movimientos poéticos y filosóficos. El concepto de la fluidez parmediana y de muchas religio-

nes, tienen en este bello poema concentrada, tal vez sin que haya sido el objetivo de la autora, esa pregunta que nos hacemos todos y que es el motor de enigmas y pieza clave para la evolución del género humano. El poema arranca con una línea donde la voz poética pregunta en tiempo indefinido: “Si me voy este otoño”. La duda de la partida, su cercanía o dilación, está configurada desde una simbólica estación del ciclo anual: el otoño, que en el habla coloquial es la edad madura, la época de maduración de las mieses y de preparar el vino. Es casi el final de un ciclo agrícola y el inicio de la estación invernal.

En este lúcido poema, la metáfora “Bajo el oro pequeño de los trigos” es eje central del texto. La imagen del color oro de los trigos es muy común y antigua. Es un poema con claros tintes panteístas.

El verso “Si me voy este otoño”, abre y cierra la unidad poética. Como podemos darnos cuenta, desde los primeros versos el tono del poema es de despedida. La partida en otoño se refiere a la muerte en la edad madura y es precisamente el tema del poema.

El tono coloquial nos hace referencia directa a su deseo de ser sepultada en el campo abierto. Cabe aquí subrayar la belleza de la imagen en el verso dos, que también es el título del poema:

- 4 para seguir cantando a la intemperie.
 5 No amortajes mi cuerpo.
 6 No me escondas en tumbas de granito.

La voz poética expresa su deseo de libertad, sin ataduras convencionales, aclama la libertad que proporciona la naturaleza:

- 7 Mi alma ha sido un golpe de tempestad,
 8 un grito abierto en canal,
 9 un magnífico semental
 10 que embarazó a la palabra con los ecos de Dios,

En esta segunda estrofa sube la intensidad emotiva de la voz poética. La utilización de hipotiposis en dos versos: “un grito abierto en canal/ un magnífico semental”, le da una tremenda fuerza al texto, que unido al siguiente verso, “que embarazó a la palabra con los

ecos de Dios” por medio de un paralelismo no solamente estructural sino de contenido, anuncia la vocación esotérica que ha marcado toda su obra.

En este poema, uno de sus más recientes, retoma el tema del embarazo refiriéndose al Dios que está creciendo dentro de cada uno de nosotros. Emplea también la palabra semental, para hablarnos de los ecos de Dios en su poesía. De la simiente divina, celeste, no terrenal:

- 11 y no quiero rondar, tiritando,
- 12 mi futuro hogar,
- 13 mientras la nieve acumula
- 14 con ademán piadoso
- 15 sus copos a mis pies.

En estos últimos cinco versos, la voz poética reafirma su espíritu religioso ante la certidumbre de una vida después de la muerte. Esta preocupación que tienen los que se preparan a bien morir, sobre decidir cómo morir y dónde ser enterrados. La muerte como una continuación de la vida, es también una actitud religiosa. Retoma la idea de la eternidad en esta imagen: “mientras la nieve acumula/ sus copos a mis pies”.

- 16 Yo quiero que la boca del agua
- 17 exorcice mi espíritu,
- 18 que me bautice el viento,
- 19 que me envuelva en su sábana cálida la tierra
- 20 si me voy este otoño.

La segunda mitad del verso 16, “la boca del agua”, es una metáfora que se refiere a un exorcismo, es decir, usar oraciones contra espíritus malignos. Ese océano pagano donde hombres y mujeres de muchas otras culturas no cristianas se bautiza. Así mismo la autora bautizada por el mar y por el viento y de regreso a la tierra confirma su vocación telúrica. Solamente a la calidez del útero terrestre quiere regresar.

Así mismo hace referencia a los ritos y rezos del sacramento del bautismo y de la extremaunción. En este juego de imágenes, la voz

poética muestra una gran influencia de las ideas platónicas y de las doctrinas gnósticas, pero sobre todo panteístas, ya señaladas en otro apartado.

Es necesario subrayar el paralelismo registrado en los versos 18 “Que me bautice el viento” y 19 “Que me envuelva en su sábana cálida la tierra”, así como en los 8 “Un grito abierto en canal”, 9 “Un magnífico semental”, 10 “que embarazó a la palabra con los ecos de Dios”, 5 “No amortajes mi cuerpo”, 6 “no me escondas en tumbas de granito”, nos recuerdan el paralelismo en la expresión poética de los libros bíblicos que han influido de manera determinante en la obra de Enriqueta.

Asimismo, “Bajo el oro pequeño de los trigos” es el poema que le da fin a esta antología. Es una especie de arte poética de la autora. En el que a manera de testamento decide dónde y cómo ser enterrada después de reconocer su relación con Dios a través de la palabra.

4.4 “Retorno de Electra” (1957-1976)

Es un poema que había empezado a escribir en 1957 poco tiempo después de la muerte del padre, pero no fue sino hasta casi veinte años después, en 1976, que pudo terminarlo y publicarlo en 1978 en la Editorial Diógenes, en un libro con el título de este mismo poema y que reúne su producción poética de 1969 a 1977; en 1987 lo reedita la SEP en la serie Lecturas Mexicanas no. 72.

En este poema Enriqueta, siguiendo casi la misma tesitura y estilo de toda su obra, se ocupa de un tema que a ella en particular la perturbó: la muerte del padre. Esta dividido en cinco momentos, en los cuales la voz poética despliega una serie de revelaciones relacionadas con la muerte del patriarca, con elementos de religiones antiguas. Como toda poesía lírica el “Retorno de Electra” es el resultado de una vivencia, de una emoción intensa.

Aquí vale la pena hacer un breve recuento de la tragedia de Eurípides y el Esquilo de las *Coéforas*, quienes desde dos perspectivas tratan el tema del crimen del padre. En este caso, muerto a

manos de Clitemnestra y Egisto, Agamemnon es el arquetipo del hombre de los tiempos homéricos, “pastor de hombres” lo llama Homero, y es pieza fundamental para entender el mundo de la Iliada. Agamemnon es asimismo la representación del hombre probo y guía de los guerreros en combate. Su dureza es su flexibilidad, y su virtud el respeto a los dioses y a los designios del Hado. El sacrificio de Ifigenia es una prueba. Por eso cuando Orestes regresa a los *lares* paternos, planea la muerte de Egisto ayudado por un viejo sirviente y un campesino a quien le fue entregada Electra. Éste no la desposa, mantiene un respeto hacia ella por su prosapia y jerarquía. Orestes y Electra se unen para consumar la venganza de su padre y asesinar a Egisto y Clitemnestra. Electra, la doncella que vivió apartada en el lecho de un áspero campesino noble de corazón. En el poema, la voz poética no es la vengadora del asesino de su padre, ni la que blande el puñal de la insidia para inducir el asesinato de la madre, es la doliente, la suplicante, la separada de la semilla que la ata a la tierra y al conocimiento.

Es uno de los poemas mejor trabajados estilísticamente. Las estrofas caen golpe a golpe y el tema se desarrolla con un ritmo interno que se intensifica en la medida de su vuelo lírico.

Con una libertad en la forma, pero con una estructura mejor pulida que otros textos y relacionada desde luego con la facilidad que sus contemporáneos más prominentes esgrimieron para conversar desde el fondo de la palabra y entregarnos una poesía nítida y sin artificios, con el solo proyecto estético de la palabra común bien dicha y la metáfora mejor empleada: Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño y Jaime Sabines; este último autor del poema “La muerte del Mayor Sabines”, que desde su mirada de hombre terrenal, también se ocupa con otra óptica de la muerte del padre. La voz poética trata de hacer una regresión demoledora para poderle hablar al padre, al que siempre le guardó una reverencia total. Aquí entra en juego la relación poco afortunada de la poeta con su madre. A diferencia de la Electra de Eurípides, que en una parte del texto se lamenta de tener que recoger agua de la fuente y usar gruesas túnicas que ella misma hila en vez de llevar tejidos de oro del palacio de su padre muerto, Enriqueta se rebela contra sí misma y por primera vez se

atreve a hablarle a su padre de frente. A un padre inasequible, sólo se le puede hablar cuando ya no escucha y cuando las palabras sólo representan un soliloquio absurdo con el “otro”: Esta es una de las tónicas recurrentes en Enriqueta, parte del pasado para deletrear su presente y porvenir.

Es una temporalidad que la poeta de Torreón no interpreta a cabalidad, y que en esa medida, le permite hacer variaciones sobre un mismo tema sin que ella se lo proponga. Pasado que niega y justifica en el “otro”; bien pueden ser los enamorados juveniles, su padre vigoroso y fuerte, su hija Marianne, amigos íntimos, abuelos, y sobre todas las cosas, la tierra donde es incapaz de darle nombradía a la angustia y al abandono; de no ser por tanta urgencia que la aparta de su verdadero camino, el misticismo entreverado al amor y al deseo insatisfecho, que ella sublimiza en poemas capaces de lavar sus culpas. Por eso para poder comunicarse con el padre, tiene que recurrir a su ausencia y lo que esto significa. El “Retorno de Electra” representa la catarsis dolorosa de la muerte del padre. Siempre se puede escribir sobre la muerte y el dolor, se tiene que desandar lo caminado, dejar pasar un tiempo, enfrentarse al recuerdo o al olvido.

Con una regresión, representa un acto simbólico de homenaje por el padre ausente, es retornarlo a su pensamiento y a sus ideas, es revivirlo en cada paso que la voz poética tiene que dar, como si subiera al Monte Calvario de sus inhibiciones vedadas. El inmenso dolor por la muerte del progenitor que la obliga a dejar de escribir por muchos años, un dolor del que nunca se recuperaría.

- 5 Tuve que desandar lo caminado
- 6 desnudando la piel de mi conciencia.
- 7 Para poderte hablar
- 8 tuve que volver a llenarme de aire
- 9 los pulmones.
- 10 Y cuidar que no se me encogieran las palabras,
- 11 el corazón, los ojos,
- 12 porque aún se me deshacen de agua
- 13 si te nombro.

En estos nueve versos de métrica libre, paradójicos a la reflexión de la Electra euripidiana, quien se lamenta de tener que asesinar a quien la llevó en su vientre y cubrió de besos su infancia, la voz poética asume su papel de poeta y se abalanza sobre la palabra, el único instrumento que maneja con precisión, para desnudarse ante sí misma y retomar en un poema la verdadera relación que mantuvo con su padre.

Quizá por eso, a la hora de la muerte del padre, los caminos se bifurcan en la cruz calle de sus mutuas complicidades, que la madre trató de acumular con el desdén hacia la poeta. Porque aún el agua bautismal de su palabra se deshace si aparece el padre disfrazado de signos que danzan sobre el papel humedecido por sus lágrimas.

Y para no olvidar sus enseñanzas, la poeta se sabe poseedora no sólo de la capacidad del llanto, sino de algo que le causó desasosiego y la ruptura con su madre, el uso y amor por la palabra. En esta confesión dicha al padre muerto que sólo vive en sus recuerdos y en su sangre, la voz poética no se arroba ante la impotencia del abandono, se suma y celebra desde su autoconocimiento; se recuerda y convierte en una Electra desleal a la tradición occidental al desafiar la directriz del traductor de Homero y, como fiera herida, declarar lo que hasta antes de la muerte no se atrevía a balbucear. La voz poética se deshace en metáforas consciente de su separación como al principio del Padre Nuestro, se atreve a decir lo que no le dijo cuando vivía.

Algunos críticos como Aralia López González apuntan que la Electra griega representa el inicio de la era patriarcal en la sociedad antigua, la ley del padre que sustituye al poder de la madre, y en el psicoanálisis freudiano representa el conflicto edípico no resuelto, que en la mujer supone el afecto desmedido al padre en detrimento de la adecuada identificación femenina con la madre.

- 14 Ya me creció la voz, padre, patriarca,
- 15 viejo de barba azul y ojos de plomo.
- 16 Ya te puedo contar lo que ha pasado
- 17 desde que te fuiste.

Y a semejanza de la Electra vengadora, Enriqueta no asiste ante las Ninfas a ofrecerles la negra sangre de un toro, ni el regazo palpi-

tante de un cordero, ella sólo exclama desde el fondo del recuerdo la crónica fatal del naufragio y principio de su purificación frente a la nada:

- 18 Con tu muerte se quebrantaron todos los cimientos.
- 19 No me atreví a buscar
- 20 porque no habría
- 21 un roble con tu sombra y tu medida
- 22 que me cubriera de la llaga de sol en mi verano.
- 23 Uní la sangre que me diste a otra sangre.
- 24 Malherida,

Que al término del viaje la comprime y concentra, la deshoja y, por un error en la palabra, la borra de su condición de virgen terrestre y la arrastra a esa urgencia por poseerlo todo desde la negativa a encontrar otro árbol que abrasara su Hado. Que la ungiera más que cubriera su cuerpo de llagas solícitas y firmes para rematar su condición de triple huérfana.

En las líneas siguientes, esta actitud de renuncia la lleva a profesar aquello que es pecado y la regresión al deseo que la aniquila y la conduce de la mano a un nirvana íntimo, desencajado de su deseo nunca satisfecho:

- 25 borré la sombra del sexo entre los hombres
- 26 y me quedé vacía, a la intemperie.
- 27 Y no pude decir
- 28 hasta que se hizo carne de mi carne el amor
- 29 lo que era hallar la propia sombra, entregándose.

En estos cinco versos, Enriqueta redescubre su profundo amor por el padre y decide no renunciar a él, a pesar de su ausencia. Padre-amante y padre-padre, son dos universos donde no cabe la renuncia anunciada y la salvación mediante el sacrificio. Y de nueva cuenta, la voz poética revira el argumento original de casi toda su obra; el misticismo confesional y el deseo como prueba de su inclinación por la pérdida y el abandono. La Electra que regresa para asumir su destino, para liberarse.

- 30 Después quise ubicarte en mí, te pesé,
 31 te ultrajé, te lloré, medí tus actos,
 32 di vuelta atrás,
 33 y volví a caminar lo desandado.

En esta parte es donde el poema sufre un colapso simbólico y el padre se convierte en otra trinidad para la expiación, las lágrimas y el eterno retorno hacia la poderosa y enigmática presencia del padre. De ahí que Electra y su retorno clarifican y oscurecen la verdad sombría del mito y la teatralidad declarativa de la voz poética, al pretender hacer virar la verdadera pasión de Electra por su padre y el sentido trágico del hombre que conquistara Troya; cuñado del héroe que por amor incendió las olas y logró que los dioses pelearan al lado de los hombres por el amor de una doncella y el orgullo de un pueblo.

La voz poética, a semejanza de Electra, clama desde el otro rumbo de la vida, al mundo de los muertos, como lo hace la Electra de Eurípides, cuando sin prejuicios ni tormento le implora a su hermano que es necesario vengar al padre y sacrificar a su propia madre, a pesar del remordimiento que esto habrá de causarles. La voz poética, por el contrario, rompe con sus propias ataduras y ahora ha llegado la hora de entablar un diálogo.

- 34 Por eso puedo hablarte ahora, así,
 35 porque entendí tu medida de gigante.

El poema está dividido en cinco estrofas en verso libre. Sus metáforas tienen una misma tesitura. Se acomodan al pensamiento como engranes de reloj. De ahí que este poema, a partir de la segunda estrofa, entra en una turbulencia interior de menor intensidad que al principio; a pesar de los rodeos y esa retórica casi hermética, por fin parece hablar con la verdad y entender —sin artificios de ninguna especie— que no se puede tener una conversación con un otro que comparta su misterio con la palabra, en donde la muerte no existe. De pronto retorna a la comparación tribal del dogma cristiano con su propio dolor.

En el primer verso, Enriqueta pretende que se ignore toda su carga existencial y mística de su obra. Una vez más, los estigmas y escalofríos de los poseídos cobran vida en el verso 37:

- 36 No podemos hacer nada con un muerto, padre.
 37 *Se suda sangre,*
 38 se retuerce el aullido tirado sobre las tumbas
 39 en un charco de culpa.

Para continuar con su duplicidad místico-religiosa, se transfigura en dos íconos de la fe católica mediante un paralelismo: Pedro y Santiago, elementos duales y contradictorios para la expansión de la fe. De una fe que personifica durante las tentaciones sufridas por el vidente para vencer sus demonios internos. Que en ella son el amor, la muerte, el deseo y el desamparo.

- 40 *Padre, yo soy Pedro y Santiago,*
 41 *el sable que doblado de sueño castró su espíritu*
 42 *en tu oración del huerto.*

Ante el padre muerto formula una alegoría con Cristo, Electra se confiesa con temor y culpa. Para comprobar que se tiene que llegar hasta las últimas consecuencias. La voz poética se une a las huestes del devenir escolástico de los presocráticos. Y en este poema, vuelve al misterio de Jesús el Cristo y se transforma en la fuerza capaz de dirigir un golpe mortal al instrumento de muerte y tortura. Y con un acento sálmico, repite su propia historia, a pesar de saberse dueña de su voz en el instante de reunir dos soledades, la del hombre y la del Dios-hombre. La voz poética cae en flagrante delito de conciencia y no sólo comparte el dolor, también esa fuerza motriz del hombre que es el hálito vital cuya cámara se centra en los pulmones. Pero también es la herida, el secreto de la Divina Sangre, adorada y convertida en misterio de adoración. Aunque la hendedura puede significar su propia negación a consumir el deseo. En este pasaje, la voz poética no es cabalmente conciente de ese vaso comunicante por donde escapan sin remedio los que huyen, los sin valor, los que no creen.

- 44 Soy el martillo cayendo sobre tus clavos,
 45 el aire que no asistió al pulmón en agonía.
 46 Soy la que no compartió
 47 el dolor anticipado que se enclaustró

- 48 a devorar su miedo,
 49 la hendidura irresponsable,
 50 la desbandada de apóstoles.
 51 Soy este pozo de noche en que se hunde la conciencia.

En el verso 36 la voz poética afirma categórica: "No podemos hacer nada con un muerto, padre". En la siguiente estrofa inicia con preguntas retóricas semejantes a las dudas de Orestes ante el cuerpo exánime de Clitemnestra y a los consejos de Cástor y Pólux al matricida para expiar su culpa.

- 53 *Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?*
 54 *Di, ¿cómo lavo estas llagas*
 55 *si todo queda inscrito en el tiempo*
 56 *y todo tiempo es memoria?*

En la tercera parte, el ritmo cae y el poema toma un respiro más corto que la parte anterior en el que la autora escribe versos memorables por su construcción. No es descuido o prisa, la poesía de Enriqueta está llena de altibajos propios de su temperamento y formación. El nudo de la hebra enlaza esta parte con la anterior con ciertas dificultades estéticas y subvierte el orden rítmico. A pesar de eso, el padre sigue siendo el asidero. Este poema en algunos vuelos tiene relación con Sabines, cuando retorna a su terrenalidad amorosa y sin confusiones occidentales o religiosas. Es la parte menos indirecta y desapegada del poema, cuando Enriqueta recoge palabras coloquiales y forma una corriente que de pronto encuentra un desfiladero y se despeña convertida en cascada:

- 57 Colgábamos de ti
 58 como del racimo la uva.
 59 Cuando la muerte
 60 reblandeció el cogollo de tu fuerza,
 61 presentimos el vértigo de altura y la caída.

En México, la muerte no es sólo individual, tiene algo de colectivo y condescendiente. Morimos con nuestros muertos y resucitamos

en los vivos que aún respiran y de alguna manera forman parte de nuestra muerte fija en la idea de que aquello que muere se nos adelanta simplemente. Es una forma también de hacer que nuestros muertos nos pertenezcan y gocen por instantes la parte de vida que no les corresponde y a nosotros la parte de muerte que nos toca. Y para lograrlo, hay que descender a su condición de muertos desde cualquier ángulo posible, con el único requisito de la evidencia de sabernos mortalmente muertos.

- 62 Uno a uno,
 63 en relación directa a la pesantez de tu esencia,
 64 descendimos.

En las siete líneas siguientes, la voz poética utiliza versos variables y dispares en cuanto a simetría sonora y formal. Esto empobrece al poema y al mismo tiempo lo dota de una cualidad, la de ser directo y coloquial en extremo, a pesar de: "dejar la piel desprendida/entre un enjambre de alambradas". Aquí, la voz poética se detiene a formalizar el fin del poema, con una advertencia inagotable que golpea durante toda su obra, para convertirse en un fragmento del campo o un trigal, donde el culto a Ceres se contagia con el deseo de Proserpina y su cualidad para mudar de forma y transformarse en gajo de resurrección cíclica desde el fondo ilusorio de su escondite donde grita, danza y renueva sin cesar la condición de los mortales, la voz poética lo resuelve con una frase lapidaria por su inocencia y terrible por la falta de acentuación sobre el significado del poema en toda su extensión:

- 65 Bajo anónimas pisadas me vi saltar la pulpa,
 66 sorprendida.
 67 Y no era orgía de vendimia
 68 ni enervación de culto.
 69 Fue ser la sangre a la sed de todos los caminos,
 70 dejar la piel desprendida
 71 entre un enjambre de alambradas.

Porque para invocar al retorno, se tiene que contar con un instrumento capaz de herirnos; y esta herida se da en el instante en que el poema retoma su vuelo mejor logrado, en cinco pequeñas líneas que son como cinco gotas de sangre sonora, que emanan de cinco dedos como cinco continentes donde la voz se consume, estalla y hace germinar el fruto. La voz poética recurre simple y sencillamente al amor, como remedio contra la muerte y antídoto contra la pasión, al enunciarlo como el demiurgo que la formó desde el fondo del robusto tronco con el buril del metal, con el que su padre le enseñó a forjar los instantes en el oro; esta enseñanza sólo le deja, después de muchos esfuerzos, dudas, exilios y contriciones; el lenguaje como única vía purgativa para cantar su nombre:

- 72 Ahora,
73 para afirmar la talla
74 con que tu amor me hizo
75 sólo queda una espina:
76 la palabra.

La Electra de Ochoa no se lamenta en esta parte de su madre. No traduce el dolor en conmiseraciones adictas a sentencias de hados ineluctables, acude a seres de carne y hueso para saciarse con su llanto. Es un recurso de amparo ante una verdad que ni ella misma conoce, ni siquiera alcanza a burilar en esta parte del poema.

En la Electra de Eurípides, el perdón es de otro tamaño y siega la fuerza de Orestes. Electra, firme como las rocas de Argos, no permite bajo ningún riesgo caer bajo el estigma del perdón ante una acción ejecutada.

La voz poética le da un sesgo al poema y recurre a su subjetiva condición de víctima, para sostener con una salmodia propia de un condenado. Seguramente sufrió una crisis singular por la forma en que esta estrofa se perfila en el ámbito del poema. ¿A qué lente deforme se refiere, el de Electra o de Perséfone, el de Enriqueta o el de su condición de mujer obligada a abandonar los novios y el pueblo por practicar la idolatría más cruel que significa ser fiel a la palabra, a su palabra construida con el poder de otros y antídoto contra el infortunio? La pena por la muerte del padre —probablemente un

pretexto para fundamentar su metafísica interior desde el deseo no aceptado de morir.

- 77 Perdón, hermanos,
78 porque no alcanzo a verlos
79 ahogada como estoy en mi hoyo
80 de pequeñas miserias.
81 ¡Mentira que deseo morir!
82 Antes quisiera conocerlos
83 sin mi lente deforme.

Aquí habría que hacer un alto para situar estas líneas en su real magnitud. La voz poética no sabe qué hacer con la visión funcional de su mirada. El conocimiento sumerge a la autora en parte medular del amor y pretexto también para dudar de su capacidad de amar ¿a quién? Porque siempre es ella el centro del discurso y la soñadora que advierte con propiedad su condición de errante, de una Electra vista desde el reflejo de su sombra que al invertir los papeles juega con su imagen en un espejo donde la memoria la ahoga frente al hecho ineluctable de la muerte. No es un regresar a la manera de Ulises, en cierto sentido ni de la propia Electra—Enriqueta, es simplemente aceptar que por el amor al padre tuvo que recorrer su propio viaje dentro del inagotable velo de dos corrientes infames, la del amor inmóvil y la del deseo ferviente.

- 84 Quizá los amaría tanto
85 o más de lo que estoy amando
86 a mi lastre de lágrimas
87 en este viaje de niebla.

En la última parte del poema, la voz poética le habla en primera persona al padre, y en cinco líneas expresa su condición de mujer errante y se confiesa incapaz de amar, por tanto, también de amarlo. Porque sólo es por y a través de la muerte que su amor de hechicera torturada cobra sentido. Y a semejanza de la Electra griega que asegura: “yo soy la esclava que arrojaron de la casa real de su padre y que habita bajo este techo lleno de miseria...”, la voz poética vuelve

a las andadas, y sin el marco teórico de la tragedia griega, la suerte infausta de dioses, hombres y mujeres, ella regresa al terreno vedado de la palabra donde se consume el odio acumulado. Por eso exclama como el coro de la Electra euripidiana con acidez y auto flagelamiento discordante para la altura que ha cobrado el poema, también plagado de altibajos emocionales.

- 88 Padre,
89 no puedo amar a nadie.
90 A nada que no sea este fuego
91 de sucia conmiseración
92 en que se consume mi lengua.

En siete líneas finales, Enriqueta explora en su sufrimiento para retrotraer su respiración a otra dimensión donde la figura paterna no exista. Curiosamente, acierta a revirar hacia un heliocentrismo carnal que no es transparente en todo el poema. Salvo cuando afirma —como mística precoz— la huída sin remedio a otra parte donde su útero le sea, por derecho, ajeno. Su verdad parte del supuesto que el padre es la medida de todas las cosas.

- 93 Quiero otro aire.
94 Otro paisaje que no sean los muros de mi cuerpo.
95 Emparedada, desconozco el resplandor del centro
96 y la desnudez de la periferia.
97 Voy a abrir brecha hacia los dos caminos
98 y quizá quede atrás
99 la trampa de la vieja noria.

La voz poética deja muchas dudas sobre la idolatría electriciana. En esto reside casualmente la belleza del poema, a pesar de sus saltos y caídas, de su luminosidad, ritmo y confesionalidad entrampada en un doble juego de luminiscencias, las que abordan su condición de viuda sin serlo, y su condición de virgen sólo aceptada desde el fondo neblinoso de la palabra. Porque el padre es otro pretexto para anunciar su temor a la soledad y abandono, a la insatisfacción de su deseo y seguir siendo para sí misma, más que una sombra de Elec-

tra, la imagen real de una mujer que amó a su padre con la misma intensidad que ama a la palabra. *Retorno de Electra* contiene claras referencias de textos míticos de la cultura clásica occidental y de textos bíblicos y religiosos. Asimismo, es uno de los grandes poemas de la poesía femenina mexicana del siglo XX.

4.5 “Llovizna de abril” (1976)

Es uno de los poemas más breves de Ochoa, y aunque no tiene un argumento preciso, es un poema bellamente elaborado. Nos evoca un estado de contemplación; el motivo de su contemplación es la luz de las jacarandas. Es una descripción de iluminación que le permite aceptar la cotidianidad y el tedio. Es un poema de evocaciones, de impresiones visuales, que después del éxtasis desemboca en la melancolía.

Los poemas de Ochoa escritos en verso libre no están sujetos a medida ni a rima ni acentuación regular. El lenguaje es sencillo y llano. Pareciera que pone más atención en lo que quiere expresar que en el cómo.

El poema está dividido en dos partes: la primera es sólo un momento de iluminación, mientras que la segunda es el soportar el tedio de la vida. Al principio del poema, Enriqueta sostiene con el paisaje una écfrasis desde las órbitas de su visión del mundo. Mucho se ha escrito sobre este poema, donde técnicamente la autora desglosa una fantasía bimebrada de la lluvia como elemento sustancial de su visión.

El título y primer verso hablan de una llovizna precoz, o al menos de las primeras lluvias del mes de abril. Llovizna significa lluvia menuda que cae blandamente. Utilizando de nueva manera el paralelismo, enlaza elegantemente una metáfora a otra como una cadena de piedras preciosas:

2 desprendió el sueño lila

Un estado de contemplación de la naturaleza después de una introspección profunda. Un estado de exaltación tal que permite ver sutilezas que en estados ordinarios es imposible.

Es una metáfora. El color lila tiene que ver con el conocimiento interior. El sueño lila con el subconsciente, con lo desconocido. Según las enseñanzas de los metafísicos los colores tienen un simbolismo.

- 3 que florecía en la luz de las jacarandas
- 4 y ardió toda la tarde sobre el rostro gris de la calle
- 5 como una tierna flama.

Imágenes y metáforas encadenadas. El rostro gris de la calle es una personificación. La tarde gris puede significar también un estado de melancolía. La impresión visual anterior, la iluminación que desemboca en el rostro gris de la tarde.

“Tierna flama” es un oxímoron que reúne dos palabras con sentidos opuestos, la flama que quema y arde es tierna. Evade la realidad, es una antirrealidad. El verso dulcifica el fuego. Una luz que alumbra tenuemente, delicadamente.

“Llovizna de abril” es uno de los poemas más breves de Enriqueta y también uno de los más herméticos.

Sólo cuenta con cinco versos libres, sin argumento preciso, más bien son evocaciones, impresiones visuales. Características que lo estructuran como un poema difícil y hermético a pesar de la sencillez del lenguaje. El tema del poema tiene una carga religiosa que nos exige una doble lectura y una interpretación del mismo. Es un poema paisajista, seguramente como lo afirma la autora, con este poema alcanza la síntesis; y tiene claros destellos esotéricos que han marcado la vida y obra de Enriqueta. Así mismo la belleza y colorido del poema lo hace visual y emotivo.

“Llovizna de abril”, es uno de los poemas que corresponden a su madurez, sucede como en el primero “Las urgencias de un Dios”, reafirma su vocación religiosa a través de la palabra.

*

Las urgencias de un Dios

- 1 ¡CUÁNTO girón de cielo prometido
- 2 que no puedo creer,
- 3 que no logra sitiarme
- 4 ni adormecer mi sien
- 5 ni incitarme al afán!

- 6 No rebusquen más mitos en mis labios.
- 7 Soy la furia salvaje de una criatura
- 8 abandonada en el monte
- 9 sin conocer más padre que el sol que ha quemado mi epidermis
- 10 ni más madre que ese lamento gris de la tierra
- 11 que indefinidamente me derrumba y me levanta.

- 12 Una urgencia por Dios toma el vocablo.
- 13 ¡Lo que nos pasa a veces!
- 14 Si cuando niña se me hubiera dicho:
- 15 “Ante Dios
- 16 afloja la rodilla y baja el rostro”,
- 17 yo hubiera obedecido.
- 18 Pero nadie sopló luces de mitos en mi frente
- 19 ni se movió en los nervios de mis actos
- 20 (aprendí de mi abuelo a levantar, las cosas por mi mano);
- 21 y fui sólo el bárbaro explorador sin ropas
- 22 que arañando la piedra se trepaba al risco
- 23 para avistar las rutas que indicaba
- 24 su brújula de astros y de olores.
- 25 Y ahora, cuando alguien me pregunta:
- 26 “¿Cuál es tu Dios, tu identidad,
- 27 y la región que habitas?”, digo:
- 28 –Mi tierra es la región del embarazo
- 29 y yo soy la semilla donde Dios
- 30 es el embrión en vísperas.

31 ¡Cuánto pasado para llegar aquí!
 32 Para poder estar de pie junto a las cosas y decir:
 33 –Mi corazón se espiga frente al mundo
 34 como una inmensa lágrima caliente.
 35 Pasan las madres con sus hijos.
 36 Las parcelas revientan de brotes
 37 y el espacio nutre un retoño
 38 de vibrátiles e inmensas dimensiones.
 39 Ante esto
 40 yo mido la magnitud de mis caderas,
 41 palpo mis carnes, aguzo el oído finamente
 42 y confirmo el hecho:
 43 como ellas yo llevo un fruto en mí.
 44 Pero alguien, no sé quién, salta y me dice:
 45 “Ficticio anunciamento
 46 en la sorda pulsación de un cuerpo estéril”.
 47 Qué saben ellos
 48 de ese recóndito embrión
 49 urgiendo mi presencia bajo un cielo de ruinas.
 50 Qué saben de ese embarazo antiguo gestado desde siglos
 51 un hijo despatriado que no logra nacer
 52 ni abortar de mi vientre
 53 cuando resbalo y caigo.
 54 Un hijo falsamente robado y bautizado
 55 en el narcotizante vino de un río mitológico
 56 que no acierta a moverse
 57 con la pesada carga que le asignan.
 58 ¡Ay del fruto en la entraña
 59 escandalosamente percibido,
 60 voluminosamente titulado,
 61 quebrantando mis huesos al golpe de su peso!
 62 Y antes no eran sus rasgos pronunciados
 63 ni complicado el peso.
 64 Yo recuerdo la niña agilidad
 65 que jugaba con la víscera azul
 66 antes del rapto,

67 casi en la misma conjunción del lecho:
 68 aquella anunciación difusa y primeriza
 69 de hace siglos,
 70 donde su presencia apenas si brillaba
 71 con párvula intuición de imprecisión y azoro.
 72 Sensible al ruido y diminuto,
 73 sus fugas nos vedaban los contornos
 74 y aún el más sigiloso y descalzo de los pasos
 75 le agujaba de miedos
 76 precipitándole en una tímida huída de corza repentina.
 77 Pero eso fue ayer. Ayer,
 78 en el tiempo de las primeras brasas.
 79 Hoy todo es distinto.
 80 Sé mi condición de madre
 81 y de Dios su condición de hijo,
 82 de sucesión, rumbo al futuro,
 83 y un desgajado sol de otoños dulces
 84 dilata mi corazón y lo revienta en grito:
 85 ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!
 86 Con un temblor de voz que supera todas las ternuras.

 87 De blasfemia han tachado mis urgencias.
 88 Dicen que Dios no reirá jamás entre mis labios
 89 ni llorará en la cuenca de mis ojos tristes.
 90 Seré siempre la anónima, la gris, la desterrada
 91 para quien sólo existe por patria
 92 un índice de estragos y de hogueras.
 93 Pero...
 94 Que no me digan nada.
 95 El corazón se exprime en sus lagares
 96 y canta en el ardor de sus heridas.
 97 El mío canta aquí, a la intemperie,
 98 sin fronteras ni códigos caducos,
 99 sin esos cuentos viejos que nos dicen:
 100 “Corrían arcos de luz de arriba abajo
 101 y tatuaban las frentes de distancias”.

102 Como si el ala oculta no tocara
 103 más arriba del ojo de los vientos.
 104 Yo no puedo alisar fábulas ciegas.
 105 Alguien rompió sus labios pecho adentro
 106 y me enseñó a forjarme desde siempre
 107 una forma de amor recíproca y sencilla.
 108 De aquí que guste la identidad sin límites ni ambages
 109 y use el coloquio fácil y entrañable
 110 con que en el vientre se hablan madre e hijo.
 111 No reparo en lo dicho. Dios es mi inseparable,
 112 mi más íntimo compañero
 113 de juegos y de lágrimas:
 114 el más constante y tierno,
 115 más rebelde y sumiso.
 116 Lo que son las cosas...
 117 Yo sé lo que le espera al canto en que me espigo:
 118 una turba de puños indignados demolerán su forma,
 119 me trizarán a golpes.
 120 Mas yo sabré ubicarme
 121 de nuevo en mi insistencia
 122 sacudida de grillos la cabeza
 123 y destrenzado el pelo hasta las corvas,
 124 porque odio los límites supuestos.
 125 No me conformo con que digan:
 126 "su forma es ésta; vedada otra estructura".
 127 ¡Qué débil consistencia de doctrina!
 128 Recordad que Dios es el espejo
 129 más contradictorio y bifurcado,
 130 acomodado a todas las pupilas.
 131 Yo lo esculpo a mi modo y le doy forma.
 132 ¿Cómo pecar con esto?
 133 ¿Peca la hembra que proclama al vástago?
 134 ¿Peca al decir: se hospeda desde siempre
 135 en la borrasca delirante de mi sangre?
 136 Imposible.
 137 El concebir y el cantar no hay que velarlos.

138 Hay que danzar con ellos a la luz del día
 139 Y a la obsidiana luz de la alta noche.
 140 Yo no puedo evitar mi índole espontánea:
 141 soy una cascada de torsos al desnudo.
 142 Como el niño se da, me doy al viento
 143 desatando mi grito.
 144 Los buenos
 145 me dirán que calle y ceda.
 146 Mas yo que en torno de mi cintura
 147 he puesto un cascabel de mineral rojizo
 148 que a cada paso grita a Dios: ¡Mi hijo!,
 149 y establezco mis propios cánones y salmos,
 150 no me dejo llevar
 151 ni me dejo negar
 152 ni escondo la vereda
 153 ni me humillo el rostro
 154 cuando otros le nominan "Padre", "Artífice",
 155 ni les digo el origen de mi grito
 156 porque no creerán en la sobrevivencia.
 157 Perece el padre, sobrevive el hijo.
 158 El último es eterno:
 159 llora en el niño antes de hacerlo hombre,
 160 y después y después,
 161 y siempre el hijo despejando el futuro,
 162 dominando horizontes
 163 imperecedero, triunfal,
 164 en la Unidad, en lo Eterno.
 165 ¿Por qué ignorar que el mundo
 166 es un cotiledón de fuego
 167 en que Dios va formando su presencia?
 168 Son cosas que no pueden cubrirse.
 169 Miradme aquí cómo al tratar su nombre
 170 danzo en una resurrección
 171 de brasas removidas
 172 y siento sus latidos sonándome en el pecho.
 173 ¿Cómo negar al hijo que florece?

174 No he aprendido a ocultarle
 175 ni a decir que me pesa, aunque me acusen
 176 de agotarme su largo nacimiento.
 177 ¿Por qué habría de ser?
 178 Él no me obliga a prescindir de nada.
 179 Su floración es natural y simple
 180 y si bien estos ojos vidriosos se me pierden
 181 tras un vago rumor inaprehensible
 182 y a menudo descanso en el camino
 183 y acaricio su forma por mi vientre,
 184 también puedo agitarme
 185 y retozar a pie descalzo el monte vivo
 186 y hago correr sus pies entre mis piernas
 187 y hundo mis manos en la tierra firme
 188 y bebo el agua corriente de los ríos
 189 y desnudarme al sol.
 190 Y es mejor que mejor,
 191 porque no me gustaría que el que pasara viera
 192 mi cabeza quebrada sobre el pecho,
 193 ni quiero para él un enfermizo rostro
 194 de Dios encajonado
 195 en estancias oscuras y severas.
 196 Quiero que muerda el corazón del mundo,
 197 que sepa del sol
 198 de los astros, del viento,
 199 de lo grande y lo mínimo.
 200 Quiero en Dios al hijo que creciendo
 201 en plenitud reviente al cerco falso
 202 y destruya las fronteras
 203 y la celda ficticia y demudada
 204 del concepto y la carne.
 205 Lo quiero levantando su imperio al aire libre,
 206 desnudo, limpio, imperturbable y sano,
 207 respirando hondo y fuerte
 208 del aliento rotundo de la tierra.

(1949)

Las vírgenes terrestres

Para Marianne, mi hija

- 1 EN VANO envejecerás doblado en los archivos:
- 2 no encontrarás mi nombre.

- 3 En vano medirás los surcos sementados
- 4 queriendo hallar mis propiedades.
- 5 No tengo posesiones.
- 6 En cambio,
- 7 es mío el sueño de los valles arrobados
- 8 y mío el subterráneo rumor de la semilla.
- 9 Si me extraviara a tientas en la oscuridad,
- 10 ¿cómo podrían llamarme y entenderles?
- 11 Llámenme con el nombre
- 12 del único incoloro vestido que he llevado:
- 13 el de virgen terrestre.

I

- 14 Duele la tierra henchida de vigores
- 15 sollamando la frente,
- 16 quemando las entrañas...

- 17 Todo mi nombre dentro se me rompe de odio.
- 18 Odio a la puerta en mí siempre llamada,
- 19 odio al jardín de afanes desgajados
- 20 entre el sol y la muerte.

- 21 Por encima de las colinas arde la luz.
- 22 El tiempo se deshoja
- 23 y yo envejezco aquí traspasada de urgencias
- 24 frente a la puerta hermética.
- 25 Soy la virgen terrestre espesa de amargura,
- 26 desolada corriendo
- 27 del reguero de impactos en mi pulso.
- 28 Ya no me soporto en las grietas de la espera
- 29 ni el sopor del silencio.

II

30 ¡Mentira que somos frescas quiebras
 31 cintilando en el agua!,
 32 que un temblor de castidad serena
 33 nos albea la frente;
 34 que los luceros se exprimen en los ojos
 35 y nos embriagan de paz.
 36 ¡Mentira!
 37 Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas
 38 que nos veda pisar sin ser oídas
 39 y sostener equilibrio de rodillas
 40 con un racimo de luces extasiadas
 41 en el pecho.

III

42 Dicen que una debe
 43 morderse todas las palabras
 44 y caminar de puntas, con sigilo, cubriendo las rendijas,
 45 acallando al instinto desatado,
 46 y poblando de estrellas las pupilas para ahogar
 47 el violento delirio del deseo.
 48 Pero es que si el cuerpo
 49 pide su eternidad limpio y derecho,
 50 es un mordiente enojo andarle huyendo;
 51 dejar su temblorosa mies ardiendo a solas
 52 sin el olor oscuro de los pinos.
 53 Siempre cerrada, ignorando cómo se desgaja
 54 el surco dorado ante la siembra;
 55 de tumbo en tumbo,
 56 cerrados los sentidos
 57 y alumbrándose a medias.

IV

58 Viejas causas, cánones hostiles,
 59 fervorosos principios maniatándome.

60 ¿Sobre qué ejes giran que me doblan
 61 a beberme la muerte en la conciencia?
 62 Yo me miro y no soy sino una cripta en llamas,
 63 una existencia informe, sonámbula,
 64 cargada de fatiga.
 65 ¿Es lícito permitir que se extinga
 66 en servidumbre enferma
 67 el bárbaro reclamo que nos sube
 68 de abordar a la tierra por la tierra?

V

69 En esta brava inmensidad
 70 no logran retenerme los desvaríos blandos
 71 o el ímpetu del sueño.
 72 La tierra es ruda, trémula, ardorosa,
 73 y se me expande dentro.
 74 El vértigo sanguíneo esplende
 75 arrebatando al canto
 76 y ni le puedo contener el paso
 77 ni sustraerme a los labios
 78 que me caen al papel como dos brasas.

VI

79 Pienso en las abastecidas, las satisfechas,
 80 las del ancho mar;
 81 las que reciben el regocijo vital de las corrientes
 82 —cauces donde la vida vibra y eterniza.
 83 Pienso en las abastecidas
 84 y me irrita el despecho
 85 de mi roja marea sofocada;
 86 de no encontrar la presencia de Dios
 87 por ningún ángulo
 88 y andar de pueblo en pueblo emblanquecida de miedo,
 89 de pasión y de tedio,
 90 sepulto el corazón bajo el hollín
 91 de todos los recelos.

VII

92 Te rindo y te maldigo gran dolor de la tierra,
 93 tempestad original,
 94 relámpago dulcísimo de muerte.
 95 Te maldice el temor
 96 de ver que Dios no acierte a descifrar mi nombre:
 97 porque yo, la que soy,
 98 no asisto ni en el monte Tabor
 99 para el desposamiento en brillos
 100 ni escalo
 101 por los peldaños de la sangre al sol.
 102 Dije que era un vaivén de ola sombría:
 103 la ola de la vírgenes terrestres,
 104 las que no recibimos más nombre
 105 que el que nos dieron niñas en la pila;
 106 y cuando Dios nos llame
 107 no podrá encontrarnos.
 108 Dirá: las innostradas,
 109 los desvaídos soplos, los desplomes silentes,
 110 las estepas perdidas bajo esfumino duro.
 111 Y nosotras, cubiertas de humo en las honduras
 112 de un país olvidado,
 113 vocearemos respuestas en remolino cálido,
 114 arderemos los montes,
 115 alzaremos los brazos con furia atropellada,
 116 y todas en un grito hendiendo los contornos
 117 serpentaremos secas, deshechas de agonía.
 118 Pero inútil, inútil,
 119 porque a la tierra estéril
 120 no se le oyen los labios.

(1952)

Bajo el oro pequeño de los trigos

Para Samuel Gordon

1 SI ME VOY este otoño
 2 entiérrame bajo el oro pequeño de los trigos,
 3 en el campo,
 4 para seguir cantando a la intemperie.
 5 No amortajes mi cuerpo.
 6 No me escondas en tumbas de granito.

 7 Mi alma ha sido un golpe de tempestad,
 8 un grito abierto en canal,
 9 un magnífico semental
 10 que embarazó a la palabra con los ecos de Dios,
 11 y no quiero rondar, tiritando,
 12 mi futuro hogar,
 13 mientras la nieve acumula
 14 con ademán piadoso
 15 sus copos a mis pies.

 16 Yo quiero que la boca del agua
 17 exorcise mi espíritu,
 18 que me bautice el viento,
 19 que me envuelva en su sábana cálida la tierra
 20 si me voy este otoño.

(1972)

Retorno de Electra

I

1 PARA PODERTE hablar
 2 así, de frente
 3 tuve que echarme toda una vida
 4 a llorar sobre tus huesos.
 5 Tuve que desandar lo caminado

6 desnudando la piel de mi conciencia.
 7 Para poderte hablar
 8 tuve que volver a llenarme de aire
 9 los pulmones.
 10 Y cuidar que no se me encogieran las palabras,
 11 el corazón, los ojos,
 12 porque aún se me deshacen de agua
 13 si te nombro.
 14 Ya me creció la voz, padre, patriarca,
 15 viejo de barba azul y ojos de plomo.
 16 Ya te puedo contar lo que ha pasado
 17 desde que te fuiste.
 18 Con tu muerte se quebrantaron todos los cimientos.
 19 No me atreví a buscar
 20 porque no habría
 21 un roble con tu sombra y tu medida
 22 que me cubriera de la llaga de sol en mi verano.
 23 Uní la sangre que me diste a otra sangre.
 24 Malherida.
 25 Borré la sombra del sexo entre los hombres
 26 y me quedé vacía, a la intemperie.
 27 Y no pude decir
 28 hasta que se hizo carne de mi carne el amor
 29 lo que era hallar la propia sombra, entregándose.
 30 Después quise ubicarte en mí, te pesé,
 31 te ultraje, te lloré, medí tus actos,
 32 di vuelta atrás,
 33 y volví a caminar lo desandado.
 34 Por eso puedo hablarte ahora, así,
 35 porque entendí tu medida de gigante.

II

36 No podemos hacer nada con un muerto, padre.
 37 Se suda sangre,
 38 se retuerce el aullido tirado sobre las tumbas
 39 en un charco de culpa.
 40 Padre,
 41 yo soy Pedro y Santiago,

42 el sable que doblado de sueño castró su espíritu
 43 en tu oración del huerto.
 44 Soy el martillo cayendo sobre tus clavos,
 45 el aire que no asistió al pulmón en agonía.
 46 Soy la que no compartió
 47 el dolor anticipado que se enclaustró
 48 a devorar su miedo,
 49 la hendidura irresponsable,
 50 la desbandada de apóstoles.
 51 Soy este pozo de noche en que se hunde la conciencia
 52 Di, ¿qué se hace con un muerto, padre?
 53 Di, ¿cómo lavo estas llagas
 54 Si todo queda inscrito en el tiempo
 55 Y todo tiempo es memoria?

III

56 Colgábamos de ti
 57 como del racimo la uva.
 58 Cuando la muerte
 59 reblandeció el cogollo de tu fuerza,
 60 presentimos el vértigo de altura y la caída.
 61 Uno a uno,
 62 en relación directa a la pesantez de tu esencia,
 63 descendimos.
 64 Bajo anónimas pisadas me vi saltar la pulpa,
 65 sorprendida.
 66 Y no era orgía de vendimia
 67 ni enervación de culto.
 68 Fue ser la sangre a la sed de todos los caminos,
 69 dejar la piel desprendida
 70 entre un enjambre de alambradas.
 71 Ahora,
 72 para afirmar la talla
 73 con que tu amor me hizo,
 74 sólo queda una espina:
 75 la palabra

IV

- 76 Perdón, hermanos,
 77 porque no alcanzo a verlos
 78 ahogada como estoy en mi hoyo
 79 de pequeñas miserias.
 80 ¡Mentira que deseo morir!
 81 Antes quisiera conocerlos
 82 sin mi lente deforme.
 83 Quizá los amaría tanto
 84 o más de lo que estoy amando
 85 a mi lastre de lágrimas
 86 en este viaje de niebla.

V

- 87 Padre,
 88 no puedo amar a nadie.
 89 a nada que no sea este fuego
 90 de sucia conmiseración
 91 en que se consume mi lengua.
 92 Quiero otro aire.
 93 Otro paisaje que no sean los muros de mi cuerpo.
 94 Emparedada, desconozco el resplandor del centro
 95 y la desnudez de la periferia.
 96 Voy a abrir la brecha hacia los dos caminos
 97 y quizá quede atrás
 98 la trampa de la vieja noria.

Llovizna de abril

Para Esther Seligson

- 1 LA LLOVIZNA de abril
- 2 desprendió el sueño lila
- 3 que florecía en la luz de las jacarandas
- 4 y ardió toda la tarde sobre el rostro gris de la calle
- 5 como una tierna flama.

CAPÍTULO 5

LOS POEMAS CONFESIONALES

LA CATEGORÍA DE POESÍA CONFESIONAL es reciente, se empieza a usar dentro de la crítica literaria a partir de la década de los años cuarenta del siglo pasado. Uno de sus puntos de partida es la publicación del poemario *Life Studies*, de Robert Lowell, en 1959, y consiste en explorar las emociones personales, “agrupa aquel tipo de obras literarias de carácter muy personal y subjetivo que se refieren a experiencias, creencias, así como a vivencias de profunda interioridad”.¹

Es evidente que este concepto ha permeado casi toda la poesía; de Anacreonte a Safo, de Catulo a Propertio, de Garcilaso a Boscán, de Quevedo a Góngora, de Tomás de Quincey a Baudelaire, de Rimbaud a Hölderlin, de Sor Juana a Juana de Ibarborou, de Alfonsina Storni a Enriqueta Ochoa, por citar sólo algunos poetas de relevancia, así como a escritores del mundo islámico, chinos y japoneses. *Las Rubayatas* de Omar Kayam son un ejemplo clásico, igualmente los poemas del poeta chino Li Po y los textos goliardos.

Samuel Gordon, en su ensayo sobre la poesía confesional de Enriqueta Ochoa, se refiere al hecho de que obras diferentes entre sí, podrían ayudar a ejemplificar lo que la taxonomía crítica entiende por confesionales, desde las *Confesiones* de San Agustín y las de Rousseau hasta Chateaubriand y la del obispo mexicano Juan de Palafox y Mendoza.

Gordon apunta también que la crítica reciente ha tipificado como confesional a un tipo de literatura que explora, en profundidad, las experiencias de vida de un autor, su incorporación y aprovechamiento literario.

Rafael del Río, en la presentación de *Las urgencias de un Dios*, publicado en 1950 con un tiraje de 500 ejemplares, escrito por la joven

¹ GORDON, Samuel, “La poesía confesional de Enriqueta Ochoa”, *Siempre!*, núm. 2370, noviembre de 1998, p. 60.

Ochoa a los 22 años, apuntaba que la “poesía de Enriqueta Ochoa... por más de una razón conserva un estrecho parentesco con la línea que ha caracterizado a Elizabeth Barrett Browning y Emily Dickinson y a otras poetisas de la familia patética de las desgarradas...”²

La reflexión, confusión, dolor, desencanto y decaimiento, así como efectos autobiográficos inciden en la poesía de Enriqueta Ochoa. Muchos de sus poemas que nosotros hemos denominado confesionales, están dedicados a entrañables seres en la vida de la autora: su hija, su padre, su hermano, sus maestros y amigos.

Enriqueta acepta que su poesía es “desgarrada, tormentosa. Es el grito desgarrado de mi sufrimiento y de todo lo que me está rodeando. Nos ha tocado vivir un siglo de transición”.³

¿Por qué sufre tanto Enriqueta? La sublimación del dolor que la voz poética ha declarado en muchos de sus poemas es posiblemente una visión religiosa de la vida y el amor. Influencias del judeocristianismo le permiten decidir por el dolor como un camino de purificación para acceder a la divinidad. Recordemos la pasión de Cristo, donde el intenso sufrimiento es aceptado gozosamente para salvar a los hombres del pecado original; en otras palabras, el sufrimiento como camino de salvación.

En este capítulo analizaremos cuatro poemas que hemos tomado como muestra de lo que consideramos poesía confesional: “Marianne”, “Carta a Jesús Arellano”, “Carta para el hermano” y “La luz se fue cayendo a pedazos”, tomados del libro *Retorno de Electra*, SEP, México, 1987. Fueron escritos entre 1968 y 1976, un período de ocho años.

5.1 “Marianne” (1968)

“Marianne” es un poema publicado en 1968, escrito a su hija en un momento de interiorización y reflexión sobre su propia vida. Sus preguntas se encaminan hacia la búsqueda de Dios y el destino del

² Rafael DEL RÍO, presentación, *Las urgencias de un Dios*, por Enriqueta OCHOA. México: Ediciones Papel de Poesía/Miguel N. Lira, 1950, p. 9.

³ S. A., “Homenaje a Enriqueta Ochoa”, entrevista, *Descriutura*, año IV, Segunda Época, mayo de 1998, p. 14.

hombre. Es un poema escrito con un lenguaje sencillo e íntimo. Y aunque el tono del poema se inicia con tristeza, finaliza con un toque de esperanza.

En estas líneas iniciales utiliza la deprecación como un cerco de arrepentimiento y donde confiesa su temeridad de oficiante del abandono. La voz poética se preocupa por su mundo:

- 5 *Perdona este reniego pasajero*
- 6 al no encontrar mi ubicación precisa
- 7 y pasarme el insomnio acodada en la ventana
- 8 cuando la lluvia cae,

“...y pasarme el insomnio acodada en la ventana / cuando la lluvia cae”, es una comparación plástica y delicada. En su declaración inicial, la voz poética se confiesa sin centro, poseedora de un insomnio que le permite escuchar el sonido de la lluvia nocturna, la lluvia interior:

- 9 pensando en la rabia que muerde
- 10 la relación del hombre con el hombre;
- 11 ahondando el túnel cada vez más estrecho
- 12 de esta soledad en sí, un poco la muerte anticipada.

Y en estos cuatro versos, la voz poética se vuelve a confesar preocupada por su tiempo. Desde sí misma parte para el otro y para el mundo, que no encuentra en las rebeliones poéticas la respuesta del espejo al intentar un acercamiento con lo social, que en Enriqueta es natural y prístino. La soledad de las relaciones humanas es un tema recurrente en la poeta:

- 13 *Qué bueno que naciste con la cabeza en su sitio,*
- 14 *que no se te achica la palabra en el miedo,*
- 15 *que me has visto morir en mí misma cada instante*
- 16 buscando a Dios, al hombre, al milagro.

Y para darle sentido al *corpus* del poema, utiliza la anáfora en las tres primeras líneas con un “qué” fulminante. La segunda parte del poe-

ma arranca con una línea imposible de definir técnicamente en su contexto poético. Es ambigua. Es un enunciado directo y coloquial. Enunciado que profetiza la culminación del texto perfectamente estructurado. Es un poema cerrado y al mismo tiempo una aseveración de complicidad. Un monólogo-diálogo con la hija, otra virgen terrestre conminada al dolor.

- 17 Tú sabes que nacimos desnudos, en total desamparo,
 18 y no te importa
 19 ni te sorprende el nudo de sombra que descubres.
 20 Todo se muere a tiempo y se llora a retazos,
 21 has dicho.

Los versos hilados con suavidad en el diálogo inventado —por ella— porque al hablarle a su hija se habla a sí misma y en esa relación con-
 vexa entre ella —la mujer—, y ella, la hija, existe una relación musical que le da al poema tonos y semitonos inmersos en una armonía paralela.

- 22 Sin embargo,
 23 es azul el cristal de tu mirada
 24 y te amanece fresca el agua del corazón,

“...es azul el cristal de tu mirada”, es un hipérbaton que embellece la frase, precedida de una metáfora, “y te amanece fresca el agua del corazón”, que se refiere a un corazón joven y simboliza el estado anímico. La frescura representa la juventud, inocencia; el corazón, los sentimientos al dirigirse a su hija. El agua simboliza pureza, purificación, bautizo, lo que regresa y fluye.

El corazón y el agua son símbolos utilizados desde siempre en antiguas tradiciones, corazón y agua; sentimiento y pureza.

El tono es confidencial e íntimo, la voz poética pone al descubierto sus flaquezas, sus dudas. Convierte a la hija en su confidente, en su cómplice, en la búsqueda de Dios. Con estas poderosas líneas, vigoriza con el habla coloquial un estado del alma, que al anunciarse reclama la participación, no sólo del discurso poético, sino del encuentro con la desnudez total.

- 25 quitas fácil el hollín que pone el hombre sobre las cosas
 26 y entiendes en tu propio dolor al mundo.
 27 Porque ya sabes
 28 que sobre todos los ojos de la tierra
 29 algún día, sin remedio, llueve.

Haber repasado lo vivido en función de diversas mutaciones, acierta a rematar el poema con una línea que no requiere comprensión alguna, al confesar: “Algún día, sin remedio, llueve”. Es un antecedente de “Llovizna de abril” y cercana a su heredad de poeta desgarrada y aherrojada al mundo donde el *Ain Sofh* no es el principio del misterio, sino una confesión negada ante lo ineluctable conocido, la muerte como fin último de la vida.

5.2 “Carta a Jesús Arellano” (1968)

En este poema, escrito en 1968, el tono confesional y desgarrado es una línea vertical poblada de imágenes y aturdimientos. Como lo he apuntado líneas atrás, la poesía de Enriqueta alcanza vuelos líricos extraordinarios cuando se trata de elevar su vida al ejercicio de la palabra y hacer de cada palabra una vértebra de su vida. Un gajo de emociones, angustias, fobias, manías, tonos y semitonos de su delgadez en la tierra. De su monástica libertad atada por el amor y liberada por su negación dentro del mismo cauce de su poética desgarrada. Pero que en el fondo, la convierte en habitante de otros hemisferios y en una mujer que venció sus limitaciones para alcanzar la desmesura. En tono confesional se expresa de manera contundente en esta carta al amigo guía, al hierofante de sus primeras letras y de su desamparo —como mujer oficiante— que sabía bregar con el buril en láminas de oro que grababa con beatífica experiencia y que en su madurez ha cambiado por la palabra.

En este poema Enriqueta vuelve al apóstrofe, como en casi toda la poesía confesional donde el *otro* juega un papel importante, es el receptáculo de la soledad, el terror, el miedo, el amor, el odio. En este caso, es el temor pánico. El espejo que refleja nuestro propio rostro y aquellas partes que habitan en nosotros sin saberlo:

Muy dada a escribir en primera persona, en cuatro versos sonoros, fugitivos y dolorosos, el destinatario del poema es ella misma. Y al hablar de sí misma, involucra al *otro* y en ese *otro* a sí misma a quién la lee y a nadie:

- 10 A veces ocurre que de tan hambrientos
- 11 inventamos el sueño, la esperanza.
- 12 Y mortalmente heridos agonizamos por todos los hijos
- 13 que se nos quedaron dentro

El Demiurgo al convertirse en palabra, asiste al chirriar de dientes o al miedo. La voz poética confiesa en versos sueltos, sin tanto esquema formal, su necesidad de trascender más allá de la desgarradura:

- 14 y por las palabras desquebrajadas
- 15 presas entre los molares apretados del miedo
- 16 —las que luchan por sobrevivir
- 17 y a veces se nos caen de la boca
- 18 como un aborto ciego y doloroso.

Esa ruptura la obliga a declarar su oficio de dolorosa, su condición aceptada en el bautismo. Su condición de penitente que en el confesionario ritual de su poesía, encuentra en su “otro yo”, la conclusión de la pena que golpea con varas de fuego al amigo que muy en el fondo padece el mismo dolor y pena por la soledad y la muerte.

- 19 Algo se rompe acá dentro, y pienso:
- 20 me estoy vaciando viva.
- 21 Todos los adioses se agolpan
- 22 y me miran a mitad de la noche.
- 23 Tomo mi cobija de silencio, entonces,
- 24 y camino arrastrándola por los pasillos de la locura.

Y en doce líneas justas y ambivalentes la catáfora inicial atisba por mediación del amigo al convertirlo en el blanco de su muerte poética

y cerciorarse de que, a pesar de la pequeña muerte iniciática, es una sobreviviente al dolor y al abandono. Implora y se declara incapaz de balancear su vida. En esta parte el sentido de la muerte —que siempre la acompaña— y le recuerda lo insalvable de su vida.

- 25 Y no me muero, Jesús,
- 26 y me siento a la orilla de mí misma
- 27 pidiendo se me ayude a balancear mi vida
- 28 antes de irme,
- 29 y tiemblo y nadie escucha, huyen con espanto,
- 30 mientras yo juego a la pelota con la muerte
- 31 lanzándola como pequeña brasa de una mano a otra.
- 32 Y no me muero, Jesús, y no se muere una,
- 33 hace sólo el ridículo
- 34 con su muerte pequeña
- 35 que es sólo una niña azorada
- 36 llorando por todos los que de veras mueren sin derecho.

5.3 “Carta para el hermano” (1971)

Este poema escrito en 1971 es quizá uno de los pocos textos en donde la voz poética habla sobre problemas sociales, aunque como mística principiante, lo hace en tercera persona; poema dividido en dos cantos, la voz poética expone su postura ante la vida, el amor y la muerte. Es un poema con un claro sentido metafórico.

“El poder de los pocos” sobre la masa empobrecida, muestra una preocupación por la pobreza de la mayoría de la población, metafóricamente lo convierte en ese gemir de muchos que se quedan a la saga del ejercicio terrenal y espiritual. Inmediatamente después de la reflexión sobre las injusticias sociales, regresa a la meditación interna y a sus preocupaciones de siempre, la vida eterna.

- 22 *Mentira que morimos*
- 23 *cuando se apaga la última célula*
- 24 *en el cielo del cuerpo.*

En tres versos la voz poética da un salto y mediante un paralelismo nos habla de la muerte en su sentido religioso. Muerte y cuerpo, cielo y célula, son elementos cuyo eje es la vida y esa otra vida más allá del allá y de la muerte. Cerrada y circular como la mayoría de las uniones místicas y el espacio de la temporalidad. Vida-muerte-cuerpo. Espacio-éter-cielo-cuerpo-mente-espíritu.

Podríamos afirmar que éste es uno de los poemas que refleja la poética de la autora. Se confiesa con el hermano que sustituye a la imagen del padre, de la autoridad. Se convierte en un fluir de imágenes mediante un juego de luz y sombras, de amor y desamor, de lucha de contrarios. Metáforas paralelas, su confesión es simple, ciega, poblada de temores y la angustia de toda su vida: amar y no ser correspondida. El amor como el lujo más alto de la vida.

- 1 También se muere de pie, hermano,
- 2 a retazos,
- 3 rechazando la vida,
- 4 *bebiendo en el insomnio*
- 5 *de un solo trago el mar.*

La muerte desde la mirada religiosa, que no significa el fin de la vida sino el inicio de la vida verdadera, morir de rodillas es también una actitud religiosa, un acto de humildad. Y como buena buscadora mística la presencia de la muerte es siempre permanente:

- 31 quiero decirte, en serio,
- 32 que el Amor es el lujo más alto de la vida,
- 33 y que ciegos andamos
- 34 —termitas incansables—
- 35 tras los bienes terrenos,
- 36 cegando los caminos por donde la luz nos entra.
- 37 Decirte que en la prisa, esclavos, prisioneros,
- 38 disputamos ingenuos un reino de ceniza

Una confesión de un amor filial exaltado basado en la comprensión y el respeto, define claramente lo que para la voz poética es el amor, esa llama del amor viva de San Juan de la Cruz:

- 58 y que amar es vivir el incendio interior
- 59 con dignidad humana.
- 60 Es todo eso que está en nosotros mismos;
- 61 es el cristal de luz que arde dentro,
- 62 es la conciencia alerta
- 63 donde no existe el yo, ni el tú,
- 64 ni el individuo, ni lo mío,
- 65 porque somos los hilos de una misma existencia.

El concepto del amor filial, que se extiende hasta alcanzar el ágape del amor cristiano, el amor a todos. El amor "Es todo eso que esta en nosotros mismo/es el cristal de luz que arde dentro". Metáfora muy recurrente en Ochoa, el cristal de luz relacionado con lo anterior.

5.4 "La luz se fue cayendo a pedazos" (1976)

Es un poema extenso, dividido en 16 estrofas y cuenta con 163 versos. Es visible el tono personalísimo y confidencial al abordar la relación que guarda la poeta con la hija. De esa huída hacia sí misma ante el sufrimiento por la partida prematura de su hija, el poema corre en dos rieles paralelos, lo confesional y lo autobiográfico.

La metáfora del título del poema confirma una vez más la importancia que tiene la luz en el discurso poético de Ochoa. En la primera estrofa la voz poética asume como su destino el destierro y el autoexilio. "La luz se fue cayendo a pedazos" metafóricamente se refiere a la destrucción del día que se derrumba para dar paso a la desesperanza, a la oscuridad.

En la segunda estrofa, la voz poética se dispone al sufrimiento causado por el arribo de la hija a las cosas del mundo terrenal y salvaje, se regodea en el dolor y la incertidumbre:

- 11 No sé qué orden de vientos ancestrales
- 12 te arroja en tu hora de primavera plena
- 13 a la embestida cáustica del mundo.

Una gran angustia se apodera de la voz poética y con intento protector evoca el retorno a la infancia de la hija para ocuparse de los jue-

gos infantiles e ignorar el peligro del mundo de afuera con lenguaje cotidiano y metáforas simples.

- 68 Vamos a guardar este segundo
 69 en que te abates
 70 hecha un nudo pequeño y lloroso
 71 en el puño de mi mano.
 72 A jugar a que puedes regresar un día;
 73 a que no hay horizontes inciertos
 74 que te estiren de mí.

Porque para vencer a los vientos, no hay palabra. Y en la siguiente estrofa, la voz poética vuelve al hollín, a la ceniza, al dolor que le quema: "mi dolor de cuerpo incinerado". Para el encuentro de la ceniza con la luz utiliza metáforas adecuadamente empleadas para exaltar su desmedido amor materno:

- 14 No hay palabra que alcance a decir
 15 *mi dolor de cuerpo incinerado,*
 16 *retina de mis ojos,*
 17 *proporción de mis días,*
 18 *viento empujando mi maltrecha barca.*
 19 Todo gira en el aire,
 20 todo cae en pedazos.

Y cual virgen agraria, Enriqueta exclama a través de su amor, mediante una pregunta retórica expone su desnudez de madre terrestre:

- 21 *¿Cómo afrontar, sin lágrimas,*
 22 *tu entrada al vértigo terrestre.*
 23 *esta escala donde la eternidad ha tejido una urdimbre*
 24 *de amor e inteligencia en pugna interminable*
 25 *con un inmenso volumen de basura?*

Evoca el drama de Deméter y Perséfone. Deméter es, en la mitología griega, la diosa de los granos y de las cosechas. Cuando su hija Perséfone fue raptada por Hades, dios del mundo subterráneo, el dolor

de Deméter fue tan grande que desatendió la tierra, las plantas dejaron de crecer. Ante esta situación, Zeus pidió a su hermano Hades que devolviese Perséfone a su madre. Hades accedió, pero hizo que ésta comiese semillas de granada que la obligarían a volver con él durante cuatro meses al año. Feliz por el retorno de la hija, Deméter hizo que la tierra produjese flores primaverales y abundantes frutos y cereales para las cosechas. Sin embargo, su dolor retornaba cada otoño cuando Perséfone tenía que volver al mundo subterráneo. La desolación del invierno y la muerte de la vegetación eran consideradas como la manifestación anual del dolor de Deméter cuando le arrebataban a su hija.

- 26 Tengo que decir
 27 –Bueno...,
 28 y cruzarme de brazos,
 29 sentada bajo el dintel de mi mundo boscoso,
 30 mientras la miopía de un topo se estrella
 31 contra el dedo gordo de mi pie
 32 y asciende la pendiente
 33 un zorro con aire despistado.

La cacería ha empezado y la voz poética acepta su destino de presa. El verso 26 "tengo que decir", se convierte en una revelación instantánea a través de un paralelismo:

- 34 *Tengo que decir*
 35 –Bueno...,
 36 y una paloma gime con las alas quebradas.
 37 Lo que duele en los nuestros
 38 es como si la sangre toda de golpe se astillara
 39 y uno mira impotente, de rodillas,
 40 cómo arrastra el tiempo en su corriente
 41 lo que fue, lo que es razón de nuestra vida.
 42 *Tengo que decir*
 43 –Bueno...,
 44 mientras desata una tormenta
 45 sus látigos oscuros
 46 desde el fondo de mis ojos de luto.

Imágenes deslumbrantes el verso 36 “y una paloma gime con las alas quebradas”, y el 46 “desde el fondo de mis ojos de luto”, que nos subrayan el tono adolorido del poema.

- 47 Hemos velado juntas, en silencio,
 48 nuestro propio cadáver,
 49 guardando las palabras para que no hicieran estallar
 50 el cristal de la estancia en que se ha encerrado
 51 para crecer el dolor.

Como la sacerdotisa del dolor prepara a la iniciada para aceptar un calvario que pareciera ser un destino elegido o un destino implacable. Teóricas de la antropología feminista afirman que la relación madre-hija es la más opresiva de todas porque pone en evidencia la condición servil de las mujeres, la madre hereda la opresión de las mujeres en el mundo patriarcal. Por eso es una relación conflictuada, dolorosa. Con la asistencia de la madre se prepara a la hija para continuar perpetuando el sistema de relaciones patriarcales que han venido esclavizando a las mujeres históricamente.

- 52 En vano intentamos incorporarnos,
 53 hallar el paso seguro.
 54 Nos deshacemos como fantasmas
 55 en un círculo de espuma.

La quinta estrofa es una caja de resonancia donde cada metáfora hila perfectamente con la otra y en esa urdimbre de dolores comparten poéticamente las imágenes.

- 56 Mi hija y yo comimos
 57 la yerba amarga y el pan ázimo
 58 *mientras pasaba afuera ululando la muerte.*
 59 *Arracimadas en una sola lágrima*
 60 oramos en minutos la equivalencia a meses,
 61 días, años.
 62 Y pasó el pavor de la noche, temblando, sin tocarnos.

La libertad rítmica y métrica le permite interiorizar sus emociones y llegar al fondo del dolor.

La sexta estrofa está construida sobre cinco líneas, arrítmicas en apariencia, que denotan el tono confesional a veces velado, otras develado, con cierta afonía lineal y obligada:

- 63 Desde lejos
 64 la sangre que creíamos perdida
 65 atraviesa la línea del tiempo como una cuchillada
 66 y te rescata de mis arañas de miedo
 67 y de tu miedo.

En la estrofa séptima, va a la carga con versos libres y metáforas escuetas, desgarradas y dueñas de terror e ironía, recurrentes como el verso 70: “hecha un nudo pequeño y lloroso...”

- 68 Vamos a guardar este segundo
 69 en que te abates
 70 *hecha un nudo pequeño y lloroso*
 71 *en el puño de mi mano.*

Y ante la adversidad no queda otra que jugar a su propia muerte, velar su propio entierro, caminar el *vía crucis* existencial colmado de placer y dolor capaces de separarla de su estro de cal, sal y maldiciones:

- 72 A jugar a que puedes regresar un día,
 73 a que no hay horizontes inciertos
 74 que te estiren de mí.

Y como Deméter, el dolor de la partida de la hija se renueva cada año, y el regreso de la hija amada significa el resurgimiento de la vida y de las flores.

En cinco líneas termina esta estrofa poco usual, con versos lineales, coloquiales, se impulsa a penetrar en el imaginario sonriente del dolor mediante el uso de redundancias para darle valor expresivo al cruzar elementos referentes al imaginario social de lo mexicano:

- 75 *Vamos a jugar a la mascarita sonriente,*
 76 *mascarita de barro.*
 77 *¡Rechingada máscara del diario*
 78 *con que oculto*
 79 *estas grietas de fueite*
 80 *que son la vida en mi cara!*

En la infancia las mujeres descubren su cuerpo y a la vez aprenden también a reprimirlo. Finaliza la estrofa con un paralelismo entre las mascaritas sonrientes de la cultura totonaca y la máscara de Paz, que la hacen declarar a grito abierto: “¡Rechingada máscara del diario”. Finalmente máscara con la que cubre su rostro de tierra seca y horadada.

La voz poética echa mano en casi todo el poema de símbolos y en el caso de la estrofa octava compuesta de ocho versos, retoma el origen, el vientre de virgen terrestre moldeado por el pecado de haber sido poeta de la ceniza hasta sumergirse en las llamas de las aguas bautismales cerca del padre. Y en las siguientes líneas concatena palabras eje que le dan a la estrofa un acento de fuego y correlaciones poéticas visibles:

- 81 Decidida
 82 echas reversa en el tiempo
 83 y te sumerges en las llamas bautismales
 84 antes de partir,
 85 para no olvidar esta raíz que dejas
 86 y que arderá sin tregua
 87 como una lengua de fuego
 88 siguiéndote a través de todos los caminos.

La novena estrofa es como el novenario del rosario, un acercamiento al puro estado contemplativo y un reciclar la vida hacia su negación. No hacia la liberación, sino al horario coloquial y confesional de una pesadilla que vendrá inmediatamente después en la décima estrofa en que regresa al pasado: “mansamente, sin quejas/ me siguió mi hija en el exilio”. Para entender su presente: “Ahora estoy aquí traficando con palabras y lágrimas, / porque no quiero que desaloje de

su corazón mi sitio”. Y en este caso la hija es la figura donde centra su fuego con la intensidad que caracteriza la obra de Ochoa:

- 95 *Mansamente, sin quejas*
 96 *me siguió mi hija en el exilio,*
 97 *aunque yo traspillaba ciega*
 98 *y era un signo casi desdibujado*
 99 *en el gran pizarrón.*
 100 *Ahora estoy aquí, traficando con palabras y lágrimas,*
 101 *porque no quiero que desaloje de su corazón mi sitio*
 102 *ni me estrangule con el cable de un prematuro adiós*

Es un poema donde se sintetiza todo el dolor de las migraciones emocionales de la voz poética. Las figuras y alusiones son parte de un subterfugio fugaz de la memoria y un acecho a lo ineluctable. La poeta de Torreón decidida a sacralizar el dolor y convertirlo en renunciación de anacoreta. Es la abandonada, la ultrajada que pierde por instantes el piso y se arriesga a confesarlo al aceptar la ruptura con la hija que es su realidad inmediata.

- 103 *Ella no volvió nunca.*
 104 *Me senté a la puerta de mi locura esperando*
 105 *desde los siglos del vientre, sin dormir.*
 106 *Ella no volvió nunca.*
 107 *Un hachazo me parte a lo largo*
 108 *de la cabeza a los pies.*
 109 *Evadida de todo lo existente*
 110 *con paciencia tejí de su corazón al mío*
 111 *un puente donde la luz hallaba entendimiento.*
 112 *Hoy espesa la niebla en mis pupilas.*
 113 *Envejezco limpiando en la memoria los minutos.*
 114 *Ella no volvió nunca.*
 115 *Su dulzura de pájaro trémulo*
 116 *echó raíz de amor*
 117 *en la grieta azul de Poitiers,*
 118 *en una casa de campo*
 119 *entre rosadales en el valle de Loire.*
 120 *Allá la larva se tornó mariposa.*

- 121 Dicen que vino y me tocó en el hombro
 122 con la magia de una alegría madura.
 123 Pero la niña que partió
 124 con su vestido infantil de cristal asustado
 125 *no volvió nunca.*
 126 Y yo me quedé junto a la puerta de mi locura
 127 en silencio
 128 a esperarla desde los siglos de mi vientre.

En esta larga estrofa la voz poética dibuja con palabras un autorretrato. Por analogía se escinde de ella misma y se mira. Utiliza la anáfora *ella no volvió nunca* con la finalidad de remarcar la ausencia de la hija como tema central del poema. Es un poema con una fuerza deslumbrante y desgarradora. El manejo del tiempo es magistral: lo que fue, lo que quiero que sea y lo que es, se entrelazan dificultando distinguir uno de otro. Y vuelve a su soledad de mujer sola y desgarrada, a su sino de virgen terrestre.

- 129 Todo lo que yo amé
 130 me fue arrancado,
 131 aspirado por el tragasol de la distancia.
 132 Impotente,
 133 ahumada en soledad,
 134 desagotándome de amor
 135 me miro, en esta tarde que se deslíe sumisa
 136 *al resbalar por los cristales.*

Es la mejor parte lírica del poema y en donde la voz poética se desnuda. Se consume y consigue alcanzar el Monte Carmelo de su dolor. La consume el fuego. Se autoenferma. Se confiesa ante sí misma y ante la palabra. Vuelve a la etopeya. La va comiendo el dolor "tejido tras tejido". Sin la hija es una mujer incompleta, al separarse de la carne de su carne ha partido:

- 137 Consumida por un interno fuego,
 138 hipocondríaca,
 139 me va comiendo el dolor
 140 tejido tras tejido.

La Coyolxauqui y Osiris se reúnen en esta figura. Es la desmembrada, castigo mítico, castigo terrestre y real. ¿Y la otra mitad, en dónde está, bajo qué riberas se somete al naufragio? ¿Es el sino de la mujer poeta que paga el precio del conocimiento?

- 141 *Desmembrada.*
 142 *La mitad de mi cuerpo desasida*
 143 navega hermética, lejana. Alcanza
 144 cada vez más distantes riberas.

Utiliza hipérbolos para declarar su dolor, su enfermedad que la separa de sí misma y de los que ama. Es una despoblación interna que se sujeta al *ethos* de su vida. Es al fin, lo guardado y emboscado en todo el poema. El terror a la soledad y al abandono.

- 145 *Una galopante anemia hostiga mi alma.*
 146 *Una invasión de amor se derrama en la sangre*
 147 y azota mi entereza.

Rematar su aficción en tres líneas perfectas suaves donde es expulsada del paraíso terrestre:

- 148 Me sacan de los pies el mundo.
 149 No volveré a ser. No volveré a estar jamás
 150 sobre la tierra, junta.

En esta estrofa Enriqueta retorna a su bestiario de virgen terrestre y a su confesión perpetua. Es otra vez la desgarrada, la separada, la escindida al congregarse de nueva cuenta la metáfora del perro, que echado sobre la desgracia es el amor sin límites:

- 151 Echado
 152 bajo la mesa
 153 mi cariño incorruptible
 154 espera el minuto en que al azar
 155 pueda caerle una palabra.

Y remata con cinco líneas sálmicas en que un rotundo “no” como anáfora subraya la vocación hacia la santidad de la poeta. Un final que señala el dolor como su destino:

- 156 No tocaré a otras puertas.
 157 No clamaré a la gente de otra orilla.
 158 No pediré limosna en el umbral de mi miseria.
 159 Voy a morirme aquí como las bestias en su
 madriguera,
 160 en la oscuridad de mi guarida.

En los cinco poemas analizados en este capítulo, Enriqueta se somete al vaivén de una lucha de contrarios, en donde su poética y biografía se entrelazan, se escinden y se vuelven a encontrar. El territorio de su vida es la poesía. A través de confesarse y rebelarse en el confesionario silencioso de la palabra, su interior arde y se sumerge en las aguas de una revelación lúdica y mística que la lleva por los caminos del abandono y el desgarramiento. Confesión es sinónimo de flagelación, de aturdimiento interior, explosión y exploración. Es la que se quema y revienta, la que husmea en la ceniza, la sal y en las profundas aguas del destierro de sí misma. Es un pretexto para cantar ausencias y llorar las presencias que determinan su *vía crucis* existencial y su acercamiento con la beatificación de una vida dedicada a la literatura.

*

Marianne

- 1 DESPUÉS de leer tantas cosas eruditas
 2 estoy cansada, hija, por no tener los pies más fuertes
 3 y más duro el riñón
 4 para andar los caminos que me faltan.
 5 Perdona este reniego pasajero
 6 al no encontrar mi ubicación precisa
 7 y pasarme el insomnio acodada en la ventana
 8 cuando la lluvia cae,
 9 pensando en la rabia que muerde
 10 la relación del hombre con el hombre;
 11 ahondando el túnel cada vez más estrecho
 12 de esta soledad —en sí, un poco la muerte anticipada.
 13 Qué bueno que naciste con la cabeza en su sitio,
 14 que no se te achica la palabra en el miedo,
 15 que me has visto morir en mí misma cada instante
 16 buscando a Dios, al hombre, al milagro.
 17 Tú sabes que nacimos desnudos, en total desamparo,
 18 y no te importa
 19 ni te sorprende el nudo de sombra que descubres.
 20 Todo se muere a tiempo y se llora a retazos,
 21 has dicho.
 22 Sin embargo,
 23 es azul el cristal de tu mirada
 24 y te amanece fresca el agua del corazón,
 25 quitas fácil el hollín que pone el hombre sobre las cosas
 26 y entiendes en tu propio dolor al mundo.
 27 Porque ya sabes
 28 que sobre todos los ojos de la tierra
 29 algún día, sin remedio, llueve.

(1968)

Carta a Jesús Arellano

1 DESDE hace años, Jesús,
2 el corazón me rebota loco entre las sienes
3 y ando por los rincones escondiendo el sollozo.
4 Estreno una sonrisa cada mañana
5 y pido limosna en todas las esquinas,
6 porque ¿quién va a prestarme su vida, su amor o su
Dios?
7 Tengo que comprármelos yo misma, y no me alcanza.
8 Y todo esto que escondo y espero y que no llega
9 es la razón que me desangra dentro.

10 A veces ocurre que de hambrientos
11 inventamos el sueño, la esperanza.
12 Y mortalmente heridos agonizamos por todos los hijos
13 que se nos quedaron dentro
14 y por las palabras desquebrajadas
15 presas entre los molares apretados del miedo
16 —las que luchan por sobrevivir
17 y a veces se nos caen de la boca
18 como un aborto ciego y doloroso.
19 Algo se rompe acá dentro, y pienso:
20 me estoy vaciando viva.
21 Todos los adioses se agolpan
22 y me miran a mitad de la noche.
23 Tomo mi cobija de silencio, entonces,
24 y camino arrastrándola por los pasillos de la locura.
25 Y no me muero, Jesús,
26 y me siento a la orilla de mí misma
27 pidiendo se me ayude a balancear mi vida
28 antes de irme,
29 y tiemblo y nadie escucha, huyen con espanto,
30 mientras yo juego a la pelota con la muerte
31 lanzándola como pequeña brasa de una mano a otra.
32 Y no me muero, Jesús, y no se muere una,
33 hace sólo el ridículo
34 con su muerte pequeña
35 que es sólo una niña azorada
36 llorando por todos los que de veras mueren sin
derecho.

(1968)

Cartas para el hermano

I

1 TAMBIÉN SE MUERE de pie, hermano,
2 a retazos,
3 rechazando la vida,
4 bebiendo en el insomnio
5 de un solo trago el mar.
6 Se muere de rodillas, hermano,
7 quitándole a la mesa el pan,
8 a la noche el sueño,
9 a la vigilia el sol
10 para entregarlo al mundo.
11 Se muere también de sed,
12 de oprobio, de vergüenza,
13 de esperanza fallida.
14 Se muere de calumnia, de deshonor,
15 de ingratitud,
16 de poscripción injusta;
17 del poder de los pocos
18 y el gemir de los muchos.
19 Y nadie puede detener la marcha
20 funeral del tiempo
21 ni vivir por nosotros.
22 Mentira que morimos
23 cuando se apaga la última célula
24 en el cielo del cuerpo.
25 La muerte nos congrega en su redil de sombras,
26 los ángeles nos miden al nacer el sudario
27 y no fallan las cuentas.

II

28 Antes de que me marche
29 hacia cualquier rincón de esta escala
30 o cualquier otra escala,
31 quiero decirte, en serio,
32 que el Amor es el lujo más alto de la vida,
33 y que ciegos andamos

- 34 –termitas incansables–
 35 tras los bienes terrenos,
 36 cegando los caminos por donde la luz no entra.
 37 Decirte que en la prisa, esclavos, prisioneros,
 38 disputamos ingenuos un reino de ceniza
 39 y lo turbamos todo:
 40 nuestra palabra íntima,
 41 la albura del silencio en la eternidad que esparce
 42 sus briznas de misterio.
 43 Antes de irme,
 44 quiero que sepas
 45 que yo tuve conciencia
 46 de tu mano discreta sosteniendo mis pasos
 47 y de la vara de justicia
 48 que tu honradez preside.
- 49 Nacimos de un mismo tronco,
 50 pero tú fuiste el dedo más completo,
 51 sabedor de que somos
 52 la parte de un gran todo;
 53 de que la comprensión empieza
 54 al descubrir humildes
 55 nuestros propios aciertos
 56 y las grandes flaquezas.
 57 Sabedor de que el recto pensar esclarece el conflicto,
 58 y que amar es vivir el incendio interior
 59 con dignidad humana.
 60 Es todo eso que está en nosotros mismos;
 61 es el cristal de luz que arde dentro,
 62 es la conciencia alerta
 63 donde no existe el yo, ni el tú,
 64 ni el individuo, ni lo mío,
 65 porque somos los hilos de una misma existencia.

(1971)

La luz se fue cayendo a pedazos

I

- 1 UNO ESTÁ a la orilla del mar
 2 salándose los ojos.
 3 Uno es el perro ciego ladrándole a la luna
 4 entre el garrote y la mofa.
 5 Uno grita hasta reventar el cuerpo
 6 y no hay sostén posible
 7 ni cielo para creer
 8 ni luz para beber,
 9 sólo este oscuro destino de isla sorda
 10 donde la sal relame los bordes de su orilla.

II

- 11 No sé qué orden de vientos ancestrales
 12 te arroja en tu hora de primavera plena
 13 a la embestida cáustica del mundo.
 14 No hay palabra que alcance a decir
 15 mi dolor de cuerpo incinerado,
 16 retina de mis ojos,
 17 proporción de mis días,
 18 viento empujando mi maltrecha barca.
 19 Todo gira en el aire,
 20 todo cae en pedazos.
 21 ¿Cómo afrontar, sin lágrimas,
 22 tu entrada al vértigo terrestre:
 23 esta escala donde la eternidad ha tejido una urdimbre
 24 de amor e inteligencia en pugna interminable
 25 con un inmenso volumen de basura?

III

- 26 Tengo que decir
 27 –Bueno...,
 28 y cruzarme de brazos,

- 29 sentada bajo el dintel de mi mundo boscoso,
 30 mientras la miopía de un topo se estrella
 31 contra el dedo gordo de mi pie
 32 y asciende la pendiente
 33 un zorro con aire despistado.
 34 Tengo que decir
 35 –Bueno...,
 36 y una paloma gime con las alas quebradas.
 37 Lo que duele en los nuestros
 38 es como si la sangre toda de golpe se astillara
 39 y uno mira impotente, de rodillas,
 40 cómo arrastra el tiempo en su corriente
 41 lo que fue, lo que es razón de nuestra vida.
 42 Tengo que decir
 43 –Bueno...,
 44 mientras desata una tormenta
 45 sus látigos oscuros
 46 desde el fondo de mis ojos de luto.

IV

- 47 Hemos velado juntas, en silencio,
 48 nuestro propio cadáver,
 49 guardando las palabras para que no hicieran estallar
 50 el cristal de la estancia en que se ha encerrado
 51 para crecer el dolor.
 52 En vano intentamos incorporarnos,
 53 hallar el paso seguro.
 54 Nos deshacemos como fantasmas
 55 en un círculo de espuma.

V

- 56 Mi hija y yo comimos
 57 la yerba amarga y el pan ázimo
 58 mientras pasaba afuera ululando la muerte.
 59 Arracimadas en una sola lágrima
 60 oramos en minutos la equivalencia a meses,

- 61 días, años.
 62 Y pasó el pavor de la noche, temblando, sin tocarnos.

VI

- 63 Desde lejos
 64 la sangre que creíamos perdida
 65 atraviesa la línea del tiempo como una cuchillada
 66 y te rescata de mis arañas de miedo
 67 y de tu miedo.

VII

- 68 Vamos a guardar este segundo
 69 en que te abates
 70 hecha un nudo pequeño y lloroso
 71 en el puño de mi mano.
 72 A jugar a que puedes regresar un día,
 73 a que no hay horizontes inciertos
 74 que te estiren de mí.
 75 Vamos a jugar a la mascarita sonriente,
 76 mascarita de barro.
 77 ¡Rechingada máscara del diario
 78 con que oculto
 79 estas grietas de fute
 80 que son la vida en mi cara!

VIII

- 81 Decidida
 82 echas reversa en el tiempo
 83 y te sumerges en las llamas bautismales
 84 antes de partir,
 85 para no olvidar esta raíz que dejas
 86 y que arderá sin tregua
 87 como una lengua de fuego
 88 siguiéndote a través de todos los caminos.

IX

- 89 Este mes o este resto de vida
 90 será un andador pardo
 91 de alfileres, de horror y de tortura.
 92 Un largo grito de espanto
 93 en que me lamerá el corazón
 94 la lengua de una pesadilla.

X

- 95 Mansamente, sin quejas
 96 me siguió mi hija en el exilio,
 97 aunque yo trastabillaba ciega
 98 y era un signo casi desdibujado
 99 en el gran pizarrón.
 100 Ahora estoy aquí, traficando con palabras y lágrimas,
 101 porque no quiero que desaloje de su corazón mi sitio
 102 ni me estrangule con el cable de un prematuro adiós.

XI

- 103 Ella no volvió nunca.
 104 Me senté a la puerta de mi locura esperando
 105 desde los siglos del vientre, sin dormir.
 106 Ella no volvió nunca.
 107 Un hachazo me parte a lo largo
 108 de la cabeza a los pies.
 109 Evadida de todo lo existente
 110 con paciencia tejí de su corazón al mío
 111 un puente donde la luz hallaba entendimiento.
 112 Hoy espesa la niebla en mis pupilas.
 113 Envejezco limpiando en la memoria los minutos.
 114 Ella no volvió nunca.
 115 Su dulzura de pájaro trémulo
 116 echó raíz de amor
 117 en la grieta azul de Poitiers,
 118 en una casa de campo

- 119 entre rosadales en el valle de Loire.
 120 Allá la larva se tornó mariposa.
 121 Dicen que vino y me tocó en el hombro
 122 con la magia de una alegría madura.
 123 Pero la niña que partió
 124 con su vestido infantil de cristal asustado
 125 no volvió nunca.
 126 Y yo me quedé junto a la puerta de mi locura
 127 en silencio
 128 a esperarla desde los siglos de mi vientre.

XII

- 129 Todo lo que yo amé
 130 me fue arrancado,
 131 aspirado por el tragasol de la distancia.
 132 Impotente,
 133 ahumada en soledad,
 134 desagotándome de amor
 135 me miro, en esta tarde que se deslíe sumisa
 136 al resbalar por los cristales.

XIII

- 137 Consumida por un interno fuego,
 138 hipocondríaca,
 139 me va comiendo el dolor
 140 tejido tras tejido.

XIV

- 141 Desmembrada.
 142 La mitad de mi cuerpo desasida
 143 navega hermética, lejana. Alcanza
 144 cada vez más distantes riberas.
 145 Una galopante anemia hostiga mi alma.
 146 Una invasión de amor se derrama en la sangre
 147 y azota mi entereza.

- 148 Me sacan de los pies el mundo.
 149 No volveré a ser. No volveré a estar jamás
 150 sobre la tierra, junta.

XV

- 151 Echado
 152 bajo la mesa
 153 mi cariño incorruptible
 154 espera el minuto en que al azar
 155 pueda caerle una palabra.

XVI

- 156 No tocaré a otras puertas.
 157 No clamaré a la gente de otra orilla.
 158 No pediré limosna en el umbral de mi miseria.
 159 Voy a morirme aquí como las bestias en su
 madriguera,
 160 en la oscuridad de mi guarida.

(1976)

CONCLUSIONES

HEREDERA DE LA TRADICIÓN de la literatura española y latinoamericana, tamizadas por su cercanía al misticismo y a la intuición, o revelación, poética, Enriqueta Ochoa se erige como una de las poetas de la generación de medio siglo que se distingue por una gran intensidad lírica y una fuerza místico-erótica que la sitúan como una de las renovadoras de la poesía escrita por mujeres en nuestro país.

Si pudiéramos encontrar un símbolo o emblema que aglutine la poesía de Enriqueta Ochoa en una imagen o en una actitud, diríamos que sería la de virgen terrestre, una madre terrestre, una mujer terrestre con ansias de lo divino.

- 7 es mío el sueño de los valles arrobados
 8 y mío el subterráneo rumor de la semilla.
 9 Si me extraviara a tientas en la oscuridad,
 10 ¿cómo podrían llamarme y entenderles?
 11 Llámenme con el nombre
 12 del único incoloro vestido que he llevado:
 13 el de virgen terrestre.

("Las vírgenes terrestres")

Enriqueta Ochoa se ha dedicado casi por completo a la poesía y a la enseñanza de la misma, vocación que desde muy pequeña acariciara. Su visión personalísima del mundo la ha confinado al encierro para continuar escribiendo poesía, abreviar en su riquísimo mundo interior y dedicarles tiempo también a su hija y nietas.

Su breve y tormentoso matrimonio le permitió continuar con su sino de virgen terrestre al renunciar a compartir su vida con una nueva pareja. Esa soledad elegida y en ocasiones insostenible le per-

mite la búsqueda religiosa a través del dolor, el desgarramiento y el deseo incumplido de una vida monástica.

- 12 Aprendí muy tarde a conocer varón,
 - 13 lo sentí dilatarse con toda su soledad dentro de mí.
 - 14 Fue una jugada turbia, un error sin caminos.
- ("El suicidio")

Su educación tradicional, su aspiración a la vida religiosa como lugar seguro fuera de los peligros de este mundo, su inquietud y arrebatos místicos la obligan a reflexionar sobre su destino. Desde que conoció varón supo que seguiría amando a Dios desde el mismo mundo y no fuera de él.

- 54 Desde entonces es otra mi medida de bríos.
 - 55 He aposentado al varón esta mañana de luz del siglo XX
 - 56 y al fin sé lo de pasar por el ojo de una aguja
 - 57 y volver a nacer,
 - 58 porque he tropezado
 - 59 con el justo hueco que encaja
 - 60 mi hechura de costilla
 - 61 y Dios sonríe desde el fondo de todos los objetos.
 - 62 Hoy ha entrado a segar el varón
 - 63 entre la mies dormida y soy su sierva.
- ("Es otra mi medida de bríos")

Si bien es cierto que la poesía es para Enriqueta una manera de buscar a Dios, es también una búsqueda de su erotismo, de la trascendencia. La poesía es un encuentro con Dios, esa urgente necesidad que experimentó a muy temprana edad y la ocupó a lo largo de su vida:

- 5 Porque yo estuve loca por Dios.
 - 6 Anduve trastornada por Él
 - 7 arrojando el anzuelo de mi lengua
 - 8 para alcanzar su oído
- ("El suicidio")

Enriqueta busca a Dios aún en las cosas más insignificantes, más pequeñas, más terrenales. Todos los caminos la conducen a Dios a través del gozo, del dolor, de la serenidad, de la espera. Para ella no es necesario el ascetismo, cuando se está preparada, el desposorio llega solo. Tampoco ha considerado necesario estudiar a fondo la teología, más bien su conocimiento de Dios se da a través de la intuición poética.

La unión mística a lo largo de la historia y a través de diferentes tradiciones ha sido simbolizada por medio de la intensidad de los placeres mundanos y sobre todo del placer sexual. Se ha comparado el orgasmo con la comunión, el placer del orgasmo con el éxtasis místico. Ambos tienen la misma intensidad en cuanto a la posibilidad del olvido de sí, la posibilidad de la experiencia de la *otredad*, por tanto en el orgasmo como en los trances místicos se experimenta una alegría infinita y desbordante. La experiencia mística se ubica en la conciencia sin la participación del cuerpo, pero en uno y otro se propicia la anulación del yo.

Denis de Rougemont, en su libro *Amor y Occidente*¹ apunta que "todo erotómano es un místico que se ignora", o al revés, diríamos nosotros. Elsa Cross anota en su ensayo *Los dos jardines, mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*,² que el misticismo trasciende todo límite y rebasa con su experiencia irrefutable las construcciones escolásticas de los teólogos. Es por eso que, a pesar de las diferentes tradiciones y su respectivo trasfondo teológico y simbólico, los místicos, aunque provengan de diferentes lugares o épocas, hablan el mismo lenguaje, se dirigen al mismo amado y perciben los mismos estados del alma: éxtasis, dolor, búsqueda, encuentro, sequedad y vacío, o bien desbordamiento interior.

Cross también señala con precisión que el referente humano más cercano de la mística es el amor, y quizá el amor de la pareja, aunque en ocasiones sólo sea vista esta unión como una metáfora.

¹ Denis DE ROUGEMONT, *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Cien del Mundo).

² Elsa CROSS, *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: Ediciones Sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

En el caso de Enriqueta su poesía está cargada de un erotismo que ella misma construyó para llenar ese hueco habitado por su propia soledad. La fuerza erótica de las imágenes en su poesía le permite romper las barreras que hasta ese tiempo habían hecho tropezar a la poesía escrita por mujeres. Ochoa es una poeta que irrumpe con fuerza en la poesía femenina de mediados del siglo veinte. Con rebeldía, intensidad y con una carga erótica que deslumbra.

- 75 Atestiguo esa hora nupcial
 76 en que la llovizna fue los ojos de lo eterno
 77 diluidos en zumo de azahares.
 78 Atestiguo que hubo noches
 79 en que el destino tendió sobre las playas nuestro tálamo
 80 y la gracia, el furor, el arrebato de los cuerpos
 81 tuvo los tumbos y la ansiedad del mar.
 82 Y aprendimos tú y yo
 83 que la saciedad del mar no es inalcanzable.
 (“El testimonio”)

La lectura del texto de Cross nos permitió confirmar una de las preguntas iniciales de este estudio ¿la poesía de Enriqueta Ochoa es mística? Podemos responder que sí porque establece una relación personal con Dios, porque experimenta el ferviente deseo de una pasión amorosa sublimada; aunque en rigor no se podría considerar mística como lo fueron Santa Teresa, San Juan o Rumi el Persa, que sí llegaron al final de la meta, pero tampoco podemos negar el primer impulso de la experiencia mística en el caso de Ochoa.

Enriqueta duda que su poesía sea religiosa y argumenta que las religiones no buscan verdaderamente a Dios, sólo aceptan los preceptos y “yo tengo mas bien el deseo de encontrarme con Dios, tengo la certeza que Dios está dentro de mí. Dios está dentro de nosotros, dentro de nuestros actos”. Sin embargo, cuando habla de religión se refiere a las instituciones religiosas que hoy en día se confunden con la burocracia y la prepotencia. En ese sentido enfoca su crítica a lo institucional y anacrónico de algunas iglesias que han perdido el verdadero sentido religioso y sólo reproducen formas y estereotipos.

Y aunque con reservas se reconoce católica, asegurando que su poesía es un reflejo del conocimiento esotérico. Su formación ha sido ecléctica, su búsqueda la ha llevado a abreviar en el budismo, islamismo, hinduismo y finalmente en la religión católica. De allí que podamos afirmar que sus ideas son tomadas de diferentes sistemas religiosos que la llevan a un sincretismo místico personal y poético.

- 25 Y ahora, cuando alguien me pregunta:
 26 ¿Cuál es tu Dios, tu identidad,
 27 y la región que habitas?”, digo:
 28 –Mi tierra es la región del embarazo
 29 y yo soy la semilla donde Dios
 30 es el embrión en vísperas.
 (“Las urgencias de un Dios”)

¿Qué es Dios para Enriqueta? “Es como una semilla, va formándose dentro de nosotros, de acuerdo con nuestra evolución”. La semilla, el embarazo y el alumbramiento, este último es el momento de la iluminación cuando se logra el desposorio espiritual de la poeta con lo divino. Dios está dentro de nosotros –asegura– no tenemos por qué buscarlo fuera. Es la luz que nos ilumina interiormente.

Dos temas fundamentales son recurrentes en su obra: la búsqueda de Dios y el amor a la naturaleza. Su panteísmo dista en mucho de la religión católica que pregona un solo Dios verdadero. No es que invente un Dios como creyeron las beatas de su pueblo cuando quemaron su primera publicación, es que Enriqueta lo describe como lo siente, como lo vive sin preocuparse en la elaboración de conceptos teológicos:

- 124 porque odio los límites supuestos.
 125 No me conformo con que digan:
 126 “su forma es esta: vedada otra estructura”.
 127 ¡Qué débil consistencia de doctrina!
 128 Recordad que Dios es el espejo
 129 más contradictorio y bifurcado,

- 130 acomodado a todas las pupilas.
 131 Yo lo esculpo a mi modo y le doy forma.
 ("Las urgencias de un Dios")

El concepto que Enriqueta tiene de Dios lejos de ser comprendido por la Iglesia, ha sido tachado de hereje. Es quizá su formación esotérica la que le permite concebir un Dios lejano al misterio del dolor y del calvario cristiano:

- 193 ni quiero para él un enfermizo rostro
 194 de Dios encajonado
 195 en estancias oscuras y severas.
 196 Quiero que muerda el corazón del mundo,
 197 que sepa del sol,
 198 de los astros, del viento,
 199 de lo grande y lo mínimo.
 200 Quiero en Dios al hijo que creciendo
 201 en plenitud reviente al cerco falso
 202 y destruya las fronteras
 203 y la celda ficticia y demudada
 204 del concepto y la carne.
 205 Lo quiero levantando su imperio al aire libre,
 206 desnudo, limpio, imperturbable y sano,
 207 respirando hondo y fuerte
 208 del aliento rotundo de la tierra.

("Las urgencias de un Dios")

Es evidente en este poema las influencias de su padre acerca de la teosofía y ocultismo, pero es también una intuición poética de la joven Ochoa. "No sé por qué lo escribí", confiesa sorprendida de sí misma, "ahora entiendo que es un poema de diferentes dimensiones". Y lo más importante es la certidumbre que la voz poética experimenta de que Dios está creciendo dentro de nosotros mismos.

Cuando Enriqueta escribió *Las urgencias de un Dios*, sólo había leído libros esotéricos: Annie Besant, Madame Blavatsky, Krisnamurti y la Biblia. Y por recomendaciones de su tutor había terminado de leer la

poesía de Rainer Maria Rilke, Gabriela Mistral, Emily Dickinson, Concha Urquiza, Alfonsina Storni y Delmira Agustini.

Dos elementos fundamentales, la semilla y la luz, tienen un significado trascendente en su obra. Es la semilla uno de los ejes eminentes de la poesía de Ochoa. La relación entre semilla y luz es estrecha, podríamos hablar de la semilla iluminada. Por un lado la simiente; una similitud de la maternidad, germen de vida que se vuelve una obsesión en la voz poética. Fecundación inherente a la naturaleza, a la mujer, al alumbramiento y a la creación divina. Esta fecundación tal vez también sea inherente a la muerte y a la propia resurrección. La semilla fecundada que dará una nueva vida, que emanará luz; en su poesía es una metáfora de la concepción, del alumbramiento, puede también ser fuego erótico y búsqueda de Dios; la llama de noche oscura, angustia que quema, pero en términos de discurso poético, es siempre fundamento y revelación:

- 1 MENTIRA que todos mueren.
 2 Duermen, maduran lentamente.
 3 Sólo hay una verdad sobre la tierra:
 4 la semilla.
 ("Mentira que todos mueren")

El elemento de la luz en su poesía tiene un sentido muy especial, la luz como el conocimiento verdadero. Esa luz que en la religión católica significa el conocimiento de Dios, y que tiene también una relación con la luz del desierto. El paisaje nocturno, la luz crepuscular:

- 1 CON TRES doncellas me heredó mi madre:
 2 la que vive en los altos, toda hecha de luz,
 3 de ese viento dorado
 4 con que el sol nos habita.
 5 La que conmigo asiste,
 6 redil de altas alambradas,
 7 entrecejo severo, institución.

- 8 Y la de abajo,
 9 tigres enardecidos
 10 bajo el sopor nocturno del verano
 (“Triple habitación”)

Y también la luz en el sentido cristiano y su notoria referencia al Génesis, la sitúa en primer plano antes que al verbo. Con la creación de la luz y la separación de la luz de las tinieblas, puso Dios término al caos primitivo (Gén 1,3s.)

- 13 En el principio fue la luz, blancura incandescente.
 (“La creación”)

El contraste entre la luz y las tinieblas, está tomado primeramente en el Antiguo Testamento de la sucesión del día y la noche, es decir, del ritmo natural de la luz y las tinieblas externas. Esta división del tiempo, que es un elemento de orden, es obra de Dios mismo, que, por ello, es glorificado como creador.

En las descripciones poéticas (Sal 104, Job 26 y 38), se consideran la luz y las tinieblas como fenómenos regulares que atestiguan la voluntad creadora y ordenadora de Dios.

La oscuridad en pleno día anuncia el gran día del juicio, el día de Yahvéh (cf. Jer 4,23,28; Am 8,9; Jl 2, 2; 3,4; 4, 15).

Pero también la luz padece, se enfrasca en una guerra con la oscuridad, y al hacerlo, su limpidez no excluye también su destrucción al convertirse en ceniza y palabra atascada en la boca del tiro.

- 14 La luz se fue cayendo a pedazos.
 15 Aturdidas, las palabras
 16 subieron desde el fondo de la sangre.
 17 Jamás las recibió el papel.
 18 Más tarde, el deshollinador
 19 las encontró atascadas en la boca del tiro.
 (“El deshollinador”)

Este es uno de los poemas con más carga esotérica, el deshollinador es aquel que limpia el hollín de las cosas, pero sobre todo las cenizas internas. Es una metáfora de la imagen de Dios.

¿Qué es la poesía para Ochoa? “La poesía llega por sí misma. Uno no puede imaginar el momento en que va a presentarse; conmigo lo hace sobre todo en la noche, cuando estoy en vela. Es como un sinfín de gotas, como si estuviera empezando a llover dentro de mí misma...”

Para Ochoa, escribir es su más grande vocación que se impone por encima de sobre todas las cosas y no precisamente es un acto gozoso, confiesa que cuando escribe toda la noche termina agotada, afebrada.

- 29 No sé si estoy despierta.
 30 Pero me duelen estos ojos de cristal vacío,
 31 estos ojos de luna fría
 32 que nunca encontraron el camino donde la luz crece,
 33 donde el amor camina.
 (“Tiempo caducado”)

¿Qué significa la palabra para Enriqueta? “Busco la hermosura en las palabras. Me parecen como piedras preciosas que tienen que estar muy bien montadas. En mis manos la palabra se convierte en piedras preciosas”. La precisión adquirida con el oficio de grabadora de metales preciosos que aprendió de niña es retomada con pulcritud ya como oficiante de la palabra y es la herramienta personal para enfrentarse a sus demonios y a sus ángeles. La palabra es la vía para la liberación y la cárcel.

- 1 AHORA,
 2 cuando se apaga el fuego que arrasó mis llanuras
 3 con su gemido estéril,
 4 convalezco bajo un sol tibio
 5 con la fuerza enarcada.
 6 Sabiamente me alimenta la miel
 7 de una colmena inefable.

- 8 Acaricio la exactitud de las celdillas
 9 e, infatigable, se enardece mi espíritu,
 10 aletea,
 11 protege el panal de la hermosura
 12 para que no muera su reina
 13 la palabra.

(“La palabra”)

La poesía para Enriqueta es una oración propia. El momento de escribir es, para la autora, un momento de florecimiento y para entablar comunicación con el ser supremo.

Encontramos también algunos poemas que evocan a la crítica social, aunque en menor medida: *Las vírgenes terrestres* y *Los himnos del ciego*. El primer poema hace una crítica a las viejas costumbres de las familias patriarcales que someten a las mujeres. Y apunta con rebeldía:

- 58 Viejas causas, cánones hostiles,
 59 fervorosos principios maniatándome.
 60 ¿Sobre qué ejes giran que me doblan
 61 a beberme la muerte en la conciencia?
 (“Las vírgenes terrestres”)

Aunque nunca se declaró feminista ni perteneció a ningún movimiento de mujeres, siempre se preocupó por la sujeción de éstas, sobre todo las jóvenes de provincia que envejecen esperando al novio que se va a estudiar a la ciudad y regresa casado con una ciudadina.

Desde mi particular punto de vista, la voz de Enriqueta se convierte en rebeldía cuando se refiere a la condición de las mujeres de su tiempo, con más precisión que la propia Rosario Castellanos, tan popular entre las feministas actuales. La poesía de Castellanos nos remite más a la autocomplacencia que la condena a un dolor sin salidas; sin embargo, Ochoa trastoca los cánones de las mujeres tradicionales de la provincia mexicana:

- 30 ¡Mentira que somos frescas quiebras
 31 cintilando en el agual,

- 32 que un temblor de castidad serena
 33 nos albea la frente;
 34 que los luceros se exprimen en los ojos
 35 y nos embriagan de paz.
 36 ¡Mentira!

(“Las vírgenes terrestres”)

La fuerza lírica de la poeta de Torreón, podría ser el mejor referente a los discursos libertarios de las mujeres feministas de este siglo; desgraciadamente la obra de Ochoa no ha sido promovida, ni reconocida por la crítica literaria actual. Y como poeta de la intuición y la intensidad, sin conocer los preceptos libertarios, vive y proclama el derecho de las mujeres de decidir por su cuerpo y sus deseos:

- 42 Dicen que una debe
 43 morderse todas las palabras
 44 y caminar de puntas, con sigilo, cubriendo las rendijas,
 45 acallando al instinto desatado,
 46 y poblando de estrellas las pupilas para ahogar
 47 el violento delirio del deseo.
 48 Pero es que si el cuerpo
 49 pide su eternidad limpio y derecho,
 50 es un mordiente enojo andarle huyendo;
 (“Las vírgenes terrestres”)

En el poema: “Entre la soledad ruidosa de la gente”, crítica a las instituciones religiosas y a los falsos profetas. En gran parte de su obra se aprecia un acercamiento a su interior al asumir una rebeldía incendiaria. Tal vez su desacato a la burocracia católica, es otra de las inquietudes heredadas del padre, pero por otro lado, no hay que olvidar su decisión de hacer vida monástica:

- 9 En la casa contigua
 10 grita una mujer las glorias de la Biblia
 11 y no conoce a Dios.

- 12 Su voz huele a vinagre y aceite de ricino.
 13 Dios no huele a eso.
 ("Entre la soledad ruidosa de la gente")

Otra gran preocupación de la poeta es la situación económica, política y ecológica de los países en desarrollo, y aunque casi nunca lo menciona en poema alguno, estos temas los hemos abordado en las entrevistas.

- 15 Un río es una criatura viva
 16 Por donde Dios hace correr el temblor maravillado
 17 de su esencia.
 ("La sequía")

En general la obra de Enriqueta Ochoa se caracteriza por la intensidad y fuerza de las imágenes, como lo vemos en los siguientes ejemplos:

- 7 Si alguien partiera su alma,
 8 exhalaría del centro cálido, no un gemido,
 9 sino esa tibia resignación de los cielos de octubre
 10 Que mansamente se arquean sobre las praderas
 11 como ojo de leche tibia
 ("La sequía")

El poema "Asaltos a la memoria" está construido a partir de evocaciones acerca de su infancia y es una especie de testimonio dedicado a sus nietos. Nos habla de varias generaciones: sus tatarabuelos, bisabuelos, abuelos y sus padres. Un poema con bellas imágenes:

- 90 *Tomabas la mañana con las manos*
 91 *como se toma un puño de fulgor*
 92 y lo arrojabas a que volara entre los limoneros.
 93 *Un día el tatarabuelo se internó en tu selva*
 94 *como animal jadeante tras el vértigo de la frescura*
 ("Asaltos a la memoria")

En la obra de Ochoa también encontramos una poesía desgarrada, que evoca dolor. El dolor, compañero inseparable durante muchos años. El dolor que ha sido magnificado y aceptado por la poeta como el único camino para ascender a la divinidad. Es posible que esta idea sublimada del sufrimiento sea una influencia del judeo-cristianismo. Muchos años de dolor han transformado su mundo interior en generosidad y comprensión para todos aquellos que se acercan a la poeta.

- 1 DESPLIEGO las alas, quiero cantar, pero la soledad
 2 tiene algo de fantasma
 3 y se me atasca el grito en las cunetas
 4 fangosas de la noche.
 ("La fiesta del sentido")

La soledad acompañada de dolor es otro de los temas recurrentes de la autora; dolor, desgarramiento. Mujer de cama solitaria que en las noches vence todos los demonios y flaquezas. La noche es el sitio habitado por Ochoa, es el lugar donde se siente a sus anchas, es donde remueve el dolor y llega al fondo. Ese sentimiento de orfandad que la ha acompañado toda su vida y hermanado con otros poetas como José Revueltas:

- 16 A veces pienso que esta orfandad tuya y mía
 17 la liquidamos ya es su justo precio.
 18 ¿Y el porvenir?
 19 Quién sabe: uno muda
 20 de piel y hay estrellas que se levantan temprano todavía,
 ("Desmoronada en el misterio")

Sin embargo, el amor es para Ochoa gran parte del sentido de la vida. Ella misma se considera una mujer "que amó a sus muchos alumnos y a los pocos amigos" que la rodearon en su soledad.

- 28 Antes de que me marche
 29 Hacia cualquier rincón de esta escala

- 30 O cualquier otra escala,
 31 quiero decirte en serio,
 32 que el Amor es el lujo más alto de la vida,
 ("Cartas para el hermano")

Pero el amor de pareja por mucho tiempo fue para la autora un anhelo insatisfecho. En la siguiente estrofa utiliza la anáfora para darle solemnidad a las preguntas retóricas que parecen no tener respuesta:

- 42 y la arena caliente del aire sofocado,
 43 y el amor, ¿dónde?
 44 y los amantes, ¿dónde?
 45 y tú, amor, viento, canto, ¿dónde?
 ("Para evadir el cierzo de la muerte que llega")

Con la misma intensidad que busca a Dios, aclama al compañero ideal que le quite el sino de mujer incompleta:

- 1 BUSCO un hombre y no sé si sea para amarlo
 2 o para castrarlo con mi angustia.
 3 Tengo hambre de ser
 4 y me siento frente a la ventana
 5 a masticar estrellas
 ("Entre la soledad ruidosa de la gente")

El compañero es siempre alguien o algo ausente, lejano. Para nombrarlo, la poeta casi siempre utiliza un pronombre, es decir, una persona indeterminada que no se nombra. Le da más peso al hecho de la fecundación que a quien la fecunde. El amor carnal, la plena satisfacción amorosa, es para la voz poética inalcanzable. La figura masculina, la del compañero, es nebulosa, tal vez opacada por la fuerte presencia del padre, que fue el centro del hogar y de la formación y referencia de la poeta misma. Esa figura masculina es sustituida por la de un Dios que asume las funciones de amado y padre protector. Que en casi toda su poesía tiene un eje central:

el dolor. Ese dolor y soledad que ella misma vaticinó en su primer poema escrito a los 19 años:

- 87 De blasfemia han tachado mis urgencias.
 88 Dicen que Dios no reirá jamás entre mis labios
 89 ni llorará en la cuenca de mis ojos tristes.
 90 Seré siempre la anónima, la gris, la desterrada
 91 para quien sólo existe por patria
 92 un índice de estragos y de hogueras.
 ("Las urgencias de un Dios")

Este, como otros poemas religiosos de Ochoa, es complejo, hermético, oscuro. Habrá lectores que afirmen que la poeta se preocupa más por el tema que por la forma, sin embargo considero que Ochoa tiene una muy particular manera de nombrar a Dios y para ello se vale del oxímoron:

- 1 "EL QUE CANTA es un ciego
 2 con los ojos de faro
 3 y los labios de raíz oscura"
 ("Los himnos del ciego")

La parte biográfica también guarda un lugar especial en la poética de Enriqueta. La relación con su hija ha sido un eje fundamental en la vida de la autora. En su maternidad centró su mayor esfuerzo cotidiano, su hija fue su confesora y compañera. En la siguiente estrofa utiliza un polisíndeton para producir un tono solemne y lento ante el dolor de la hija que se va:

- 48 Perdona este dolor sombrío en que amanezco,
 49 este amor de encallada pesadumbre,
 50 esta humedad de mar que me diluye dentro,
 51 cuando vientos antiguos me derrumban
 52 de golpe
 53 con sal en la memoria.
 54 Retén sólo de mí,

- 55 la hora del incendio celeste
 56 en que se hace diáfano el corazón de mi semilla
 57 y la palabra nace.

(“El amor”)

Asimismo es importante remarcar que el amor maternal en Enriqueta ocupa un lugar especial. Si el amor es en gran parte lo que le da sentido a la vida, el amor maternal ocupa el centro de sus aspiraciones y ocupaciones. Su ternura se agiganta cuando le habla a la hija:

- 28 Sin ti, Marianne,
 29 se me habrían enlutado, sin amor, los caminos.

(“Retrato en sepia”)

Sobre su estancia en Jalapa, que fue la época más productiva de la poeta, en cuatro líneas plenas de metáforas, visualiza a través del sentido del fuego, todo el periplo del verso y de su vida. Utiliza metáforas encadenadas para exteriorizar su amor por la capital Veracruzana:

- 30 Llegué a tientas, con los ojos quemados
 31 —pájaro de ceniza en desbandada.
 32 Jalapa fue aquel mechón ardiendo
 33 que cauterizó el gemido,

(“Cuadros de Jalapa”)

Por su concepción religiosa y su formación poética, Ochoa concibe una vida después de la muerte:

- 22 Mentira que morimos
 23 cuando se apaga la última célula
 24 en el cielo del cuerpo.

(“Carta para el hermano”)

¿Cómo es la estructura del poema de Ochoa? En general adopta una forma de versificación libre, no existe la rima, no guarda una medida

constante y no adopta una base rítmica periódica, aunque hay poemas donde el ritmo marca el diseño interior del poema, como en el siguiente soneto, en donde sí encontramos rima consonante:

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

- 9 Transido de voraz ternura, el ruego
 10 al horizonte darda, se derrama
 11 y a Dido rota en su destino ciego.

(“Dido”)

El cuarteto de arte mayor, endecasílabos que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero. Y el terceto de versos endecasílabos, el primero de los cuales rima con el tercero en consonante.

“Al hacedor de templos en el llanto”, como la mayoría de sus poemas, adopta la forma de versificación libre; no existe la rima, no tiene medida y su ritmo no es cuantitativo. Su distribución está hecha en tres series y determinada por su contenido:

- 1 sobre las grietas de tus manos
 2 podían hundirse mil noches
 3 y no volver a hallarlas.
 4 Mis manos se lijaban al contacto con las tuyas
 5 —Baja le dije.
 6 Los garabatos de lluvia perfumados
 7 endulzan el viento de la ardiente estación
 8 abandonan el andamio, la plomada, el manero,
 9 la argamasa,
 10 ¿no ves cómo te va bebiendo el aire
 11 la muerte en los costados?

- 12 —Soy la nostalgia de un sueño,

- 13 contestó,
 14 a ti también te bebe por el pecho la muerte...
 15 Y siguió el golpe de maneros
 16 Estremeciendo el silencio de oro al mediodía,
 17 Mientras sus anchas espaldas reverberaban en cruz.
 18 Un temblor quebradizo de astros se me rodó
 en los ojos.
 19 Déjame subir contigo,
 20 dame el manero más pesado
 21 y el más quemante sol sobre el torso
 22 hasta que resplandezca de dolor mi arcilla.
 23 Y de súbito las hendiduras de sus manos
 24 Brillaron en las mías.
 ("Al hacedor de templos en el llanto")

Este poema no presenta una secuencia rítmica sujeta a los cánones empleados en la poesía tradicional; no cuenta con una base rítmica periódica pero posee un ritmo interno o eufonía determinado por el empleo de sílabas tónicas –graves en su mayoría–, por la disposición de las palabras de peculiar sonoridad, y por el recurrente de vocales y consonantes de determinada naturaleza fonética.³

Según el esquema rítmico, observamos el predominio del acento de intensidad en las penúltimas sílabas, localizadas en las tres series que integran el poema, aunque nosotros solo tomemos como ejemplo la primera serie.

Por ejemplo el séptimo verso termina con una palabra oxítónica (acentuada en la última sílaba) que marca una pausa en relación a la suavidad con la que se describe el contorno en los versos anteriores.

En general en este poema observamos el predominio de las palabras paroxítonas o graves y encontramos también que la autora emplea vocales abiertas y consonantes específicas relacionadas con el aspecto semántico del poema.

³ Edna Gabriela VILLICANA MOCTEZUMA, *Dualidad místico-erótica en Retorno de Electra de Enriqueta Ochoa*. Tesis de Licenciatura. Inédita. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989, p. 88.

En esta primera estrofa encontramos 42 a, 31 e, 15 i, 23 o, 7 u. Encontramos un notable predominio de las vocales fuertes sobre las vocales débiles, este hecho le da más fuerza al aspecto semántico del poema.

Es muy interesante el sentido metafórico que utiliza para hablarnos de "sus manos", de ese alguien tan especial, pero que al hallarse agrietadas revelan su estado agonizante.

En el segundo verso utiliza un mayor número de vocales débiles o cerradas que en el verso anterior, y por su distribución, sonoridad, produce un ambiente de misterio, nos da la sensación de profundidad.

En relación al nivel morfo-sintáctico, podemos observar que están ordenadas de manera lineal: sujeto, verbo y predicado o complemento.

La primera estrofa está compuesta por cuatro oraciones coordinadas copulativas, seguidas por dos oraciones simples, y concluye nuevamente con dos oraciones coordinadas yuxtapuestas. Los enunciados de esta primera parte son: cuatro afirmativos y los restantes interrogativos o exhortativos.

A veces encontramos versos alejandrinos, endecasílabos, dodecasílabos, octosílabos, tetrasílabos, trisílabos y bisílabos. En "La canción del compañero", por ejemplo, utiliza el verso octosílabo, que es una forma popular de la versificación del romance y donde se aprecia el ritmo en la poesía de Enriqueta:

- 1 Francisco el de Asís,
- 2 Francisco el de mi costado.
- 3 El trigo para mi hambre,
- 4 justo en la hora propicia...
- 5 La sal del mar que vendría
- 6 para lavarme los años.
- 7 Francisco, en la hora presente,
- 8 la soledad de mi cama,
- 9 bosque de vidrios en mi pecho.
- 10 Él llegó por los caminos
- 11 entre mezclilla y paloma;
- 12 un dulce aroma de verdes
- 13 le envolvía las pupilas,

- 14 y el agua de su conciencia
 15 era como el ojo claro
 16 del cordero que reposa
 11 en el redil de la tarde.
 17 Me dejó para alumbrarme, el sol de una espiga fina
 18 que es más fuerte que los robles
 19 y más sabia que los pinos.
 (“La canción del compañero”)

De la totalidad de la obra de Ochoa, sólo encontramos algunos sonetos que datan de 1949: “Filtrando imágenes”, “El canto y yo”, “Drama interno” y “Fatiga”, publicados en el libro *Urgencias de un Dios* en 1950. “Penélope”, “Este obcecado corazón” y “Dido”, sonetos que seguramente fueron escritos en su juventud y publicados en el libro *Los himnos del ciego*, Ediciones El Caracol Marino, Jalapa, 1968. Estos fueron elaborados más bien como ejercicios solicitados por su maestro del Río, y Ochoa siempre se encontró más cómoda con el verso libre, por lo que es en éste donde encontró el camino para su discurso poético. Utiliza símbolos que esgrimieron los místicos españoles como luz, flama, llama, entre otros, así como una gran variedad de figuras retóricas, entre las que destacan metáforas como observamos en la siguiente estrofa:

- 1 DORMÍA el toro sus sueños de mística gacela.
 2 Bajo el simún del mediodía
 3 despertó enardecido con el belfo espumoso.
 4 Yo lo solté, lo dejé ir en toda su plenitud,
 5 en toda su pureza primitiva.
 (“Yo soy la que te sigo...”)

Luis Rius en su texto *La poesía*, editado por ANUIES,⁴ nos asegura que el lenguaje poético es metafórico, es decir, que podemos utilizar la palabra metáfora no en su acepción estricta, sino también en un sentido amplísimo, abarcar en su totalidad la forma indirecta y figurada del lenguaje.

⁴ Luis RIUS, *La poesía*. México: ANUIES, 1972, p. 15.

La poeta de Torreón emplea el hipérbaton o inversión de los elementos de la oración, más por motivo de ritmo que por el discurso y recurre frecuentemente al oxímoron como lo comprobamos en la siguiente estrofa:

- 99 El hombre deshecho por el hombre
 100 no sabe que va sin ropas por el polvo.
 101 *Mira sin ver.*
 102 *Escucha sin oír.*
 103 *Palpita sin latir.*
 (“Los himnos del ciego”)

El lenguaje místico de Ochoa la lleva a utilizar el antropomorfismo, un recurso poético que consiste en expresar el concepto de Dios en el lenguaje, imágenes y experiencias humanas:

- 21 Estalla la claridad en los orígenes del día
 22 y tú (*ojo*)
 23 *donde se anida la más grande violencia y la mayor*
 24 *dulzura*)
 25 *envuelves al mundo con tu barba de eternidad,*
 26 la alegría distiendes
 27 en ramas numerosas que avanzan
 28 y colmas la cejjunta avidez del amor
 29 que consume a quien te espera.
 (“El enigma”)

El poeta místico se encuentra con una dificultad al querer expresar con el lenguaje humano la infabilidad de Dios. La parábola, la antítesis y paradojas son utilizadas por la poeta en muchos de los tratamientos que le da a sus poemas. En los dos versos finales de la siguiente estrofa aparece un oxímoron:

- 1 EL QUE CANTA es un ciego
 2 Con los ojos de faro
 3 y los labios de raíz oscura.

- 4 El que canta es un ciego
 5 que se quemó de ver
 6 y nunca percibió
 7 dentro de su cuerpo justo
 8 ni con su luz exacta
 9 el mundo de las cosas.
 10 Sin embargo,
 11 *es el ciego maldito*
 12 *que ve con los ojos de todos los que ven.*
 (“Los himnos del ciego”)

Notables influencias de la oración cristiana encontramos en el poema titulado “Letanía”, dedicado a su madre:

- 1 POR la humilde paciencia
 2 Con que veló la sombra de sus días,
 3 recíbela, Señor.
 4 Por su venida al mundo
 5 para ser pan y vino
 6 en nuestra mesa viva,
 7 recíbela, Señor.
 (“Letanía”)

La dificultad para encasillar o definir la poesía de Enriqueta Ochoa, va más allá de lo aquí expresado. Su sencillez aparente la convierte en una poesía pletórica de estructuras literarias recurrentes en otros poetas, pero en Ochoa, se da de manera natural debido a su gran versatilidad y sensibilidad para tratar temas universales con versos certeros y claros, la convierten en una escritora afín a otros poetas y al mismo tiempo en una voz personalísima y única. Desde sus primeros versos, esa urgencia por expresarse a través de la palabra hace de Ochoa una poeta madura en su juventud; fresca, clara y vital en su madurez. Su velado erotismo es un puente, un vaso comunicante para acercarse a ese otro gran misterio de toda creación que es la conciencia de Dios. Y en Enriqueta, su Dios está formado por palabras, luz, verbos de fuego, agua y sobre todo la creación permanente

de un Dios de amor hecho carne en el deseo y la procreación. De su entraña terrestre ha de surgir por medio del anunciamento de la voz y sus alucinantes alegorías, el Dios que Enriqueta construye a cada verso en el escenario terrestre de su palabra condenada al paraíso y al infierno del amor en este mundo, ligado indisolublemente a su historia personal y a su vida.

Este trabajo es un esfuerzo por desentrañar la relación palabra-erotismo-misticismo y su relación que guarda con la vida de la poeta, por consiguiente a partir de lo aquí presentado, se podrá ampliar en todas direcciones y disciplinas literarias para poder acercarnos de manera más completa al universo poético de nuestra autora.

APÉNDICE
ENTREVISTA A ENRIQUETA OCHOA.
LOS CAMINOS DE DIOS

Por: María de los Ángeles Manzano

1

MAM: ¿Qué recuerdas de tu infancia?

Ochoa: El rancho de los abuelos, así como por acá llueve en abril, más que en Torreón, porque Torreón es muy seco, muy calizo, en Torreón me acuerdo cuando venían las lluvias, en agosto, y los campos se llenaban de flores silvestres, me acuerdo de una florecita amarilla y otra de color lila. Nunca se me olvidó.

MAM: Pláticame de tus padres, de tus abuelos.

Ochoa: Yo siento que en aquellos tiempos realmente nos cuidaban mucho. Hicieron mucho por nosotros, y en cambio yo ahora veo que no, todo mundo anda ocupado, después se preguntan: ¿por qué?; por ejemplo, ponen a sus hijos en colegios en donde el mal está y es terrible, porque de alguna manera todo se echa a perder, pero yo sí me acuerdo, a lo mejor eso va a hacer que yo encuentre el perdón, y diga: ¡cómo trabajan nuestros padres por nosotros! Yo me acuerdo de mi mamá, de cómo éramos muchos en la familia y las exigencias del hogar.

MAM: ¿Cuántos hermanos tuviste, dónde naciste, cómo fue tu infancia, quiénes fueron tus padres, a qué se dedicaban?

Ochoa: Nací en Torreón, Coahuila, el 2 de mayo de 1918, y tuve 5 hermanos, de los que nada más vivimos tres. Mi padre y mi madre, siendo él de Guadalajara y ella de Monterrey; se encontraron en Torreón, ahí se casaron, ahí nacimos y ahí se quedaron. Mi papá era joyero, relojero y grabador, un joyero muy importante, porque iba mucha gente de Chihuahua, de Monterrey, de Saltillo, nada más para

que les hiciera ciertas piezas de mucha calidad, él diseñaba, las hacía y las vendía. Teníamos una joyería, empezó siendo muy chiquita y después se hizo grande; ahí trabajábamos los seis hermanos. Después fuimos creciendo y más tarde llegaron a ser ocho joyerías.

MAM: ¿Aprendiste el oficio?

Ochoa: Yo era la que, para todas las joyerías, grababa sobre metal, y por ejemplo, cuando había mucha cadena o anillos que soldar, yo lo hacía. En realidad mi papá quería que yo me dedicara al comercio, porque era muy buena para el negocio. Teníamos mucha venta y entonces decidimos luego empezar con 27 pesos, porque mi papá había cerrado la joyería y se había ido para estar con mi abuela, para que muriera porque estaba muy grave. No moría y mi papá la adoraba y entonces cuando él regresó abrimos una tienda chiquita y pusimos 27 pesos de aretitos. Pasó por ahí un señor y nos vio trabajando a las seis de la mañana y preguntó: “¿por qué están trabajando a las seis de la mañana?”, pues porque estábamos acostumbrados. Yo creo que mi respuesta fue llevarles mi muestrario, a ver si querían comprar algo —no tenemos dinero— no, pero yo le voy a ayudar. Es que a una gente tan trabajadora, no puedes hacer otra cosa más que fiarle. Yo muy contenta, pero mi papá muy angustiado, porque él pensó: bueno, sacaremos para ir pagando las letras; y sí sacamos. Y yo estaba con la mente puesta en que el que pasara tenía que comprar algo, y antes de que vencieran las letras fuimos pagando. Entonces fuimos creciendo más y se fue corriendo la voz entre los mismos agentes viajeros y llegó un momento en que no teníamos deudas.

MAM: ¿Cómo se llamaba?

Ochoa: “Joyería Ochoa”

MAM: ¿Y dónde estaba?

Ochoa: Estaba frente a la iglesia del Perpetuo Socorro, sobre Juárez 702. Después vinieron finales muy tristes, murió mi papá, ya no fue lo mismo.

MAM: ¿Y quién se quedó al frente cuando murió tu papá?

Ochoa: Mi hermana y mi mamá; ellas no sabían cómo manejarla, se les fue de las manos, había que trabajar mucho.

MAM: ¿Como cuántas llegaron a tener?

Ochoa: Ocho joyerías en Torreón en diferentes partes y siempre manejadas por la familia.

MAM: ¿Cómo te iniciaste en la lectura, tu papá qué influencia tuvo en ti?

Ochoa: Mi papá tuvo una gran influencia en mí, y yo era muy tímida, entonces él me dijo: “ven, te voy a enseñar a grabar”. Porque yo era la única que hacía grabados, porque grabar era muy difícil, era aprender a hacer la letra inglesa y dominarla y después hacer la letra alemana, porque la letra inglesa era para grabar por dentro los anillos, los medallones, las pulseras; la alemana y la inglesa, según quisieran los clientes, pero más bien la alemana era para los medallones de plata, y bueno teníamos ahí un montón de trabajo, y me dediqué a grabar. Él me empezó a enseñar desde que yo tenía catorce años.

MAM: ¿Ibas a la secundaria?

Ochoa: No, aún no. No estábamos en ningún lado, ni en secundaria. Ya habíamos terminado el sexto año, habíamos terminado nuestros estudios de contabilidad.

MAM: ¿Contabilidad pública?

Ochoa: No, era secretaria, pero nos daban clases de contabilidad, que nos ayudaba mucho en las joyerías. Y después nos dieron taquigrafía y mecanografía.

MAM: ¿En qué escuela estudiaste?

Ochoa: Mira, en la escuela “Benito Juárez” la primaria, y la secundaria en la escuela “Venustiano Carranza” y después en el “Colegio Héroes”, que quedaba al otro lado de la casa y de la joyería. Porque la joyería estaba a un lado de la casa. Ahí aprendimos la contabilidad; yo tengo bonitos recuerdos de este colegio, pero mi papá se daba cuenta de que yo era tímida, y entonces él me daba pláticas muy hermosas de filosofía y teología, de todas esas cosas, y nunca nos dejaron ir al templo y con mucha razón, porque mi padre había tenido una novia que no le fue muy bien con los curas. Ocurrió que cuando él compró su casa, sus muebles y todo, le dijo: “vamos a casarnos, ya te puedo dar todo lo que se te ofrezca y tener en buena escuela a nuestros hijos. Vamos a compartir, yo no quiero fallarte, yo a mis catorce años voy a mantener una familia”. Y resulta que ella había tenido problemas con un cura, para mi papá fue un golpe terrible.

MAM: ¿No iban a la iglesia ni a misa los domingos?

Ochoa: Ni nos dejaba ir a la escuela de monjas, ni de ningún tipo. Ya después de eso era puro pensar en la joyería, ya no podíamos nosotros soñar en ir a la escuela, nosotros arreglábamos la casa, le dábamos de comer a los pájaros. A mi madre le encantaban los pájaros, tenía una pajarera con treinta y cinco canarios, puros canarios. En jaulas aparte tenía cenizos, y también de esos que llaman “rojos” (cardenales), y “primaveras” y colibríes; comían musgo con plátano, las “primaveras”. Los clarines, los cenizos y todos ellos cantaban al mismo tiempo, aquello hacía una música, cantando a la luna llena, aunque hubiera cien cenizos, estaban comunicándose a través de cantos y cantos toda la noche.

MAM: ¿No les ponían nombres?

Ochoa: No, eran tantos.

MAM: ¿Cómo era tu casa?

Ochoa: Mi casa tenía un patio muy grande y muchos cuartos, y el patio era de puro mosaico grande en color verde tierno, y también así estaban las paredes, casi todas ellas cubiertas por diversas enredaderas que mi mamá traía de Veracruz, y en Puebla compraba los pájaros. Yo lo recuerdo con cariño porque a un ladito de la pajarera estaba un arbolito de lilas, que se llenaba de racimitos color lila cuando llegaba el mes de abril. Teníamos mucho jazmín, madre selva, que eran muy bonitos; también teníamos nardos, azucenas blancas y rojas, y me acuerdo que ese nunca dio azucenas rojas, nunca.

MAM: ¿Cómo era tu mamá?

Ochoa: Era muy trabajadora, muy trabajadora.

MAM: ¿Era ama de casa?

Ochoa: Ama de casa, pero ella manejaba la caja de la joyería.

MAM: ¿Era como la administradora, la tesorera?

Ochoa: Era la que daba los cambios, ella decía: “a ver, fulana de tal, ven para acá para que me ayudes a hacer el corte”; porque ella antes de casarse, trabajaba con mi tío, que era muy rico y tenía una tienda de abarrotes, y ella llevaba todo eso, dirigida por mi tío. Claro, cuando ella tenía la joyería hacía todo, las compras y todas las ventas y cada uno tenía conocimientos y los dominaba, porque mi padre decía: “si hay una familia grande, vive de un solo negocio”.

Cuando llegábamos a cierta edad, él decía: “no se les van a despertar las hormonas a todos y tienen que ponerse a hacer deporte”. Entonces en ese patio mandó a poner unas canastillas de básquetbol, compró también una red para voleibol. Por la mañana se levantaba y con un silbato nos levantaba y a los diez minutos del silbatazo teníamos que estar vestidos con nuestra ropa de deporte y nos ponía a trabajar.

MAM: ¿A jugar?

Ochoa: A jugar.

MAM: ¿Qué jugaban, voleibol?

Ochoa: Juegos, volibol y básquet. Pero luego mi padre nos enseñaba mucho a través de ellos, entonces decía: “a ver, fulanito, toma esta pelota y aviéntala sobre la pared y luego recíbela, pero hazlo, hazlo de tal manera que quede pegada en la pared –no, pues no quiere pegar–, a ver el que sigue. Bueno ya vieron, se pegó la pelota, sí o no, no pues cómo se va a pegar, así son las cosas, lo que ustedes den a los demás, es lo que reciben como consecuencia”.

Y juegos de concentración. Después nos pasaba, por ejemplo a una casa: “vean lo que hay ahí”; ya que estábamos afuera nos decía: “¿qué había en la casa?” A grandes rasgos, había libros. Por ejemplo, qué más y qué más y todo eso era para enseñarnos.

MAM: ¿Él había estudiado?

Ochoa: Había estudiado las tres materias de la joyería y el grabado.

MAM: ¿Era su oficio?

Ochoa: Era su oficio.

MAM: Pero leía, ¿tú recuerdas qué leía?

Ochoa: Leía mucho. Sí, tengo libros...

MAM: ¿De él?

Ochoa: Toda esta parte de acá, todo esto son libros de él, son libros esotéricos. Entonces él me enseñó mucho, que todo aquello que yo leí y que yo escuché, de alguna manera se asoma en mi poesía, porque se quedó en el subconsciente, y tengo un libro que a mí me parece muy interesante porque es de 1904.

MAM: ¿Cómo se llamaba tu papá?

Ochoa: Macedonio R. Ochoa

MAM: ¿Y cómo se llamaba tu maestro?

Ochoa: Rafael del Río.

MAM: ¿Y qué estudiaste?

Ochoa: Pues tuve que estudiar puras materias de humanidades, pero sin hacer la carrera.

MAM: ¿Estudiaste en Torreón?

Ochoa: En Torreón, en San Luis y México.

MAM: ¿Y en México entraste a la facultad?

Ochoa: Entré a la facultad, pero fíjate, cosa tan curiosa, cuando yo iba a entrar, yo sentí que no, que esa era una cárcel para la poesía, que yo no podía entrar, que no debía entrar. Entonces qué es lo que yo quise, pues mejor estudiar para trabajadora social y para teatro. Porque yo quería escribir teatro y entonces empecé a estudiar las dos cosas, y estando en ese medio me publicaron mi primer libro.

MAM: ¿En qué año sería?

Ochoa: En 1950.

MAM: ¿Tendrías 20 años?

Ochoa: No, mira, yo lo escribí a los 19, pero no publiqué luego porque me lo escondía, hasta que me dijo el maestro, ya no te voy a dar clases, e inmediatamente le enseñé todo lo que había escrito y entonces sí, hicieron que publicara mi primer libro. Me lo publicaron en Saltillo y aquí me lo publicó Miguel N. Lira, por una revista que se llamaba "Papel de Poesía" que salía allá en Saltillo. Entonces, ya que me hicieron esa publicación, pues se vino la tormenta, porque llegaron *Las urgencias de un Dios* y entonces me encontraron demasiado, pero demasiado hereje, y en realidad yo decía: ¿pero por qué?, si cada uno tiene su Dios y cada uno tiene que cantarle como pueda. Pues resulta que empezaron a prohibir que se compraran mis libros y la gente corriendo a ver de qué se trataba.

MAM: ¿Y más se vendían?

Ochoa: La gente los compró por curiosidad.

MAM: ¿De cuántos ejemplares fue el tiraje?

Ochoa: Mil ejemplares.

MAM: ¿Vivía tu papá todavía?

Ochoa: Sí.

MAM: ¿Y qué decía tu papá?

Ochoa: Mi papá dijo: "mira, tú escribiste con gran sinceridad ese libro, bueno si algún ojo le falló y está tuerto, si algún brazo le falta y está manco, tú lo escribiste y tú tienes que defenderlo, aquí no se queda ni una hoja de tu libro, es más, vas a salir para el extranjero, primero a la ciudad de México y después a Europa".

MAM: ¿Con tu familia?

Ochoa: Con mi hermana, mi hermana y yo.

MAM: ¿En dónde estuviste en Europa?

Ochoa: En España, en la capital, Madrid y allí nos encontramos con Dolores Castro y Rosario Castellanos.

MAM: ¿Cómo las conociste a ellas?

Ochoa: A través de Chucho Arellano.

MAM: ¿Cuando te fuiste a Europa nada más conocías a Chucho Arellano?

Ochoa: Nada más.

MAM: ¿Y al maestro Rafael del Río?

Ochoa: Bueno, él estaba allá en Torreón.

MAM: ¿Y cómo conociste a Arellano?

Ochoa: Mi papá tenía un compadre y ese compadre tenía un hijo que estaba estudiando leyes en Guadalajara, entonces él y yo empezamos a escribirnos cartas porque éramos muy amigos y pues el papá ya estaba viejito y no había esperanzas de que le mandara para que viniera, pues la cuestión económica era fuerte allá, muy mala para ellos. Entonces estaba haciendo su carrera con Enrique Carval, entonces se van a tomar y al regresar, él recoge una carta y dice: "¡ah es carta de mi novia!" y la saca, es que era muy chaparrito y presumido; le envié tres sonetos, entonces los coge y los avienta sobre la cama y se pone a leer la carta, que era realmente lo único que le interesaba, y se da cuenta que son versos, entonces los coge Emmanuel y empieza a leerlos y los termina y dice: "¿en dónde vive la mujer que escribe así?", no pues en Torreón, "pero ¿qué hace allí?, dame su dirección y dame su teléfono, dame todo y regálame estos tres versos para mi revista", empezaba a sacar la revista *Díez*. Entonces él publica los tres sonetos. Y una vez que mi papá estaba en su recámara y yo me estaba bañando en la mía, de pronto me llama y me dice que estaban hablando de mí y entonces yo luego me traslado a la radio, era una

hora cultural. Entonces estaban hablando de la revista y me dicen: "con gran sorpresa encontramos su nombre, nunca lo habíamos escuchado y que es el de Enriqueta Ochoa", pues para mi papá fue un salto al corazón, pobrecito, me quería tanto. La gran pugna de los jóvenes de mi época era entre Emmanuel Carballo y Jesús Arellano, por la competencia de las revistas. Entonces empiezan a hablar de mí, también Chucho empieza con todas las amistades a preguntar sobre mí, no le iba a preguntar a Emmanuel porque eran rivales y enemigos, pero de verdad, por la competencia de sus revistas; entonces al fin Chucho logra conseguir mi teléfono y el teléfono de mi maestro y nos habla a los dos y nos dice que él viene en avión y llega tal día a tal hora, porque quería conocernos. Entonces fui a encontrarme con Chucho, nos tomamos un café, ahí me contó. Para mí era muy difícil el trato con los que no conocía y con los que no fueran de mi familia. Entonces Chucho fue muy abierto, muy directo, nos hicimos amigos. Era de Guadalajara, también por eso es que la guerra era tan fuerte, porque Emmanuel también era de Guadalajara, y los dos querían tener un gran éxito y de hecho lo tuvieron, porque Chucho se puso a atacar a los elitistas y los elitistas lo barrieron, lo ignoraron y todo.

MAM: ¿Fueron amigos de él?

Ochoa: No, tampoco, no fueron sus amigos, porque él los fue a entrevistar, trataron de ser amigos y en la primera oportunidad que tuvieron, con pleitzos acabó la amistad y él nunca quiso saber para nada de ellos.

MAM: ¿A través de Chucho te fuiste a España?

Ochoa: No, no, a través de Chucho no. Él se lleva material para publicarlo y entonces les dice a Lolita y a Rosario que me manden sus libros y él les entrega el libro mío. Les dice: "por qué no se escriben, sería muy interesante", porque de hecho estamos formando una generación, una generación que odia a los anteriores que manejaba Octavio Paz, entonces ellos eran todos muy apegados al soneto y a todo eso y nosotros llegamos con verso libre y rompiendo con todas las normas; sí, fue una generación que llegó rompiendo esquemas. Y bueno, nos escribíamos, mi papá me preguntó que si me gustaría ir allá con ellos, yo claro, encantada; "pero ¿y tu hermana?" me dijo mi

papá, "y pues me voy con ella" le contesté. Y cuando llegamos allá, pues ya estaban ahí Lolita, Chayo y también Pedro Coronel. Así nos fuimos conociendo y fuimos haciendo una amistad que hasta la fecha con Lolita ha sido muy hermosa; con Chayo no, porque ella era más egoísta, era de la alta escuela, la intelectual y no se podía hacer una cercanía grande con ella, y Lolita y yo éramos ingenuas siempre de la poesía. Bueno, al regresar me quedé en San Luis Potosí y estuve tomando todas esas clases con el padre Peñaloza y de ahí me vine a México y me fui a un convento. Estuve ahí hasta que me avisaron que mi papá estaba muy grave.

MAM: ¿Cuánto tiempo estuviste en el convento?

Ochoa: Como un año

MAM: ¿Haciendo el noviciado?

Ochoa: No, no, yo no quería hacer el noviciado hasta estar convencida, porque la Madre María era la que ahí había establecido el convento de los Lazos de la Santa Eucaristía y había hablado conmigo para que yo le ayudara a dirigir el convento, y entonces yo sentía que era una carga muy grande, pues yo no conocía nada de ahí, nada de nada, pues cómo iba a dirigir si no podía, pero sí me hizo mucho bien y me dio mucha paz espiritual, me dio muchas ideas distintas de las cosas del mundo. Luego llegó el momento de casarme y me casé. Me fui a vivir a Francia y posteriormente al norte de África, me fue muy mal, muy mal y entonces yo dije: pues como él está muy enfermo de los nervios, mejor me voy.

MAM: ¿Él era francés?

Ochoa: Francés y cuando regresé, qué mejor que en la finca con mi mamá y ahí voy, a casa de mi mamá, en quince días yo estaba llena de amigos y de amigas, me consiguieron tres trabajos y vivía en un cuartito que estaba al fondo de un jardín. Estuve trabajando en la Azucarera llevando la contabilidad, manejando unas máquinas, porque yo fui muy amiga del licenciado que conocía todo ese manejo del azúcar y él era un erudito en las máquinas, me ayudó y me dirigió y él me enseñó. Entonces en eso estaba yo muy contenta, cuando vienen por mí para llevarme a dar clases. Me encuentro con don Antonio Castro Leal, lo había conocido en San Luis Potosí, y me dio inmediatamente el puesto de maestra adjunta. El más grande

ensayista de literatura hispanoamericana, entonces yo hablé mucho con él, lo ayudé mucho porque él tenía glaucoma.

MAM: ¿Eras como su asistente?

Ochoa: Sí, porque el día que se sentía muy mal de sus ojos yo daba la clase. Entonces él ya sentía que contaba conmigo para todo. Y me quería llevar a La Habana, pero desistí por mi mamá y él comprendió.

2

Ochoa: Ese rancho de Torreón lo inician Mamá Justa y Papá Lorenzo, y cuando corre el rumor de que quieren ir a robarle todo lo que tenía en doblones de oro, como acostumbraban en aquellos tiempos, enterrados en sus tierras, entonces él llena las tinajas, carga varias mulas y se va; esa noche en que los hombres le están diciendo: “¡ponlo rápido en un lugar seguro!”, y entonces él les dice: “cuando regrese les digo exactamente dónde puse el dinero”. Pero cuando él regresa, llegan a buscarlo precisamente para robarle el oro y entonces él abre el portón y lo matan. Entonces nadie supo el lugar donde guardaba lo que tenía, nadie supo nada, nadie, ni su esposa, ella era una mujer muy trabajadora, muy sensata, preparaba muy bien a su hija y luego es la que se casa con papá, que es un hombre espiritual y entonces se casa con él, la gente los veía tan felices.

Tuvieron como once hijos y llegó un momento en que la abuelita, que vivió 110 años, tuvo ese afán de que no se fueran a escapar las recetas que me había dejado escritas y dejarle todas las sabidurías a sus hijas; entonces ella muere a los 110, él muere antes y yo creo que eso la lleva a regalar la vida entre sus hijos. Mi abuelito y mi abuelita Montemayor, se casaron a los 18 años, vivieron casi cien años juntos. Los hijos, ellos quieren casa, les corresponde, tuvieron mucho dinero y tuvieron ocho hijos, una de las hijas es mi mamá.

MAM: Los bisabuelos de su esposo, ¿ellos fueron combatientes de la Primera Guerra Mundial?

Ochoa: Sí; a los suegros, a ellos les tocó la Segunda Guerra Mundial.

MAM: ¿También murieron en la guerra?

Enriqueta: También.

MAM: Para ti es como un trabajo de retrospectiva, de interiorización, de recuento.

Ochoa: De recuento.

MAM: ¿Esta fue una forma de tu autobiografía?

Enriqueta: Bueno, es lo que voy contando para que sepan dónde están sus raíces, porque las tienen por todos lados, por Aguascalientes, Nuevo León, por Francia.

MAM: ¿Todo esto es parte de un nuevo libro?

Ochoa: De *Asaltos a la memoria*, en este libro no quiero tocar cosas tristes.

MAM: ¿Quieres tocar lo que creas que te sirvió a ti?

Ochoa: Sí, quiero que mis nietos vivan cosas buenas, porque ya bastante es dura la vida de hoy y más dura va a ser la que viene.

MAM: ¿Entonces cuánto tiempo estuviste fuera de México?

Ochoa: Fuera de México no me acuerdo, pero estuve en Francia primero, mi hermana y yo estuvimos ocho meses, después cuando ya me caso nos fuimos a vivir a Francia, allá pasamos varios meses, y tuvimos que irnos al norte de África, y después de ese año y medio, regresamos a Francia y a España.

MAM: ¿Y tú te regresaste?

Ochoa: Sí, como que los europeos quedaron muy marcados por las dos guerras, esa generación de europeos sufrió mucho.

MAM: ¿Nunca aprendiste francés?

Ochoa: Poquito, se me olvidó la pronunciación.

MAM: ¿Y este manuscrito nunca lo has publicado?

Ochoa: No, es para *Asaltos a la memoria*, estaba pensando que tengo todos estos chiquitos, que a lo mejor pueden ser un libro.

MAM: ¿Y estos son sobre el mismo libro o es otro?

Ochoa: Este sería otro, este viene siendo de los libros de antes de los días delirantes.

MAM: Entonces son muchos trabajos.

Ochoa: La abuela que se casó a los 17 años.

MAM: (Leyendo) “La abuela que murió en verano, la abuela que murió de prisa...”, este libro te va a quedar precioso.

Ochoa: Yo creo que es el mejor.

MAM: Cosas líricas, treinta años después...

Ochoa: Eso es del rancho todavía.

MAM: (lee un manuscrito de Enriqueta) "Sólo se mantenía fiel a las albarradas que tenían en el cubo de los tejabanos, sobre la mesa, de manteles almidonados, humeados, en otros tiempos la calabaza con piloncillo recién salida del horno de adobe, los polvorones de maíz aún pegados a las brasas de las hojas calientes". ¿Este es de tu infancia también?

Ochoa: Sí.

MAM: (lee manuscrito de Enriqueta). "Los abuelos, el aire vuela a tiempo, trae del pasado que son nuestras copias fieles, de los abuelos, la transparencia de su malicia, era una luz pequeña dormida entre sus manos, al caer la tarde ellos zarparon rumbo al desierto, pronto los ojos del espacio fueron fosas oscuras de silencio, de súbito un torbellino de llamas, tres caballos preparados relinchaban espumosos, los abuelos bajaron despavoridos, tiraron de las riendas, sintieron el lugar y emprendieron la huida." Tiene muchas imágenes, hasta me suena como una pequeña película, se me hace muy visual, las muchachas de la revolución ¿era tu mamá?

Ochoa: Sí, no hallaban dónde esconderse.

MAM: ¿La noche del baile en el rancho también es sobre la juventud de tu mamá? (Sigue leyendo el manuscrito): "Desde temprano empezaron los preparativos para el baile, los jóvenes partieron saltando".

Ochoa: No, es de las carretas rumbo al rancho de los colorados para traer la música, era un rancho, pero un rancho muy grande, traían a los músicos y yo lo único que quería era ir a bailar.

MAM: ¿Y cada cuánto hacían esos bailes?

Ochoa: Los que los hacían eran mis hermanos.

MAM: (sigue leyendo el escrito) "Terminaba y el tiempo comenzaba a correr, año de lejanía, el desierto que ahora bajo la noche de luna llena aparecía como un río cristalizado, navegando sobre un oleaje de luz permanente, a lo lejos veíamos, eran los barcos o las velas en algún lugar a intervalos y cada vez más lejos."

Ochoa: Y entonces llegaba al final de Torreón y me daba miedo. "Oigan, ustedes conocen a la familia Ochoa, los que tienen una joyería muy grande." "Ah, los Ochoa! Por favor busquen en esos libros y

avísenles que aquí estamos, que los estamos buscando para que los vengan a recoger". Yo recuerdo eso con mucha alegría.

MAM: Por eso dice: "mi abuelo y la tortuga hilvanaron su soledad y su nostalgia y así anduvieron por las calles, parando el tráfico, pidiendo ayuda para cruzar cada vez que lograban escapar, evadiendo la ciudad, de la ciudad que los estrangulaba, eran dos sueños arrugados perfilándose en la distancia."

Ochoa: Villa Juárez era un lugar cerquita de Torreón, cuando no nos podían llevar hasta el rancho, pues nos llevaban ahí, y que no se nos ocurriera decirle algo, ¡a mí nadie me dice nada, ni mi marido pudo decirme algo! Pero tenía que ir y me compré una bitácora, andaba con mi bitácora, pero me salían a cuidar.

MAM: (Lee el manuscrito) "Las varas de membrillo..."

Ochoa: Con esas nos pegaban de niños.

MAM: (lee el manuscrito). "Los duraznos. La luz se enredaba en los ramajes de los árboles frutales. Yo me dejaba caer sobre la hierba y el azul índigo del espacio se me venía encima, me llevaba al éxtasis, me colmaba de paz."

"Hay una niña de once años trepada en los árboles del durazno, a horcadas sobre la rama más gruesa. El padre la ha visto y le ordena que baje, luego la lleva a practicar día tras día el tiro al blanco, después de haberla convencido de que será más divertido bajar los duraznos de un balazo."

"La niña de once años ya no está montada en las ramas, la veo echar mano al rifle y bajar las frutas. Luego se reclina en el tronco y se pone a comer duraznos canturreando." ¿Eras tú esa niña?

Ochoa: Mi papá me enseñó muy bien a tirar y me decía: "vas a comer todos los duraznos que quieras, todos los que puedas bajar". "¡No, papá, no todos!", "¡cómo que no!; "Mamá Epifanía, la abuela paterna, que era una mujer con amor a la vida y a la buena mesa, su figura redonda y llena, sus ojos penetrantes y hundidos, su sonrisa jovial y la firmeza del carácter, hacían de ella una mujer interesante, dueña de una peculiar personalidad.

Cajetas de Celaya y unas cajas de dulce, casi era ella una caja de sorpresas y regalos. Ella se llamaba Epifanía, un nombre que tiene de alguna manera un poco de luz.

MAM: (Lee manuscrito) “Una tarde la abuela Epifanía se retiró a dormir la siesta, después de una opípara comida seguida por una sandía a la que casi le dio fin, lo que pasó después no lo recuerdo, por la noche entraban y salían muchos médicos. Mamá Epifanía se salvó de una congestión que la dejó semiparalizada, dicen que en su lecho enfermo jamás perdió ese interés por la vida y ese espíritu fuerte, dicen que mi padre fue su hijo consentido y mi padre la amó por encima de todo, después de su muerte se fue consumiendo despacito, a retazos.”

MAM: ¿Cuáles son los recuerdos de los abuelos?

Ochoa: Mi herencia, a los abuelos paternos y maternos les debo mi arrebato por un mundo que entre toda la familia sólo yo compartía: el de la poesía. Los papás de mis padres son intensos para estudiar los clásicos castellanos, uno era carpintero de altos vuelos que trabajó siempre para los suyos. Cuando llegaban los días de pago y tenía dinero, pagaba con su sueldo a cambio que se le permitiese leer por número de horas su biblioteca y se le contestase las preguntas que sobre estas lecturas tuviera que hacer. Mi abuelo paterno en el campo era la poesía misma de sus pensamientos. Era un hombre noble, la nobleza de todo lo que quisiera mi abuelo lo daba, entonces se sembraba mucho maíz.

MAM: (lee el manuscrito). “La carreta pintada de azul se la dan fácilmente, pero cómo la disfrutaban, en cambio los carruajes con caras severas sólo los mayores los usaban, ahora los abuelos iban en uno de ellos rumbo a Laredo, a comprar telas y encajes para los vestidos de sus hijas, había encajes de otras telas, telas de París, eran los tiempos de don Porfirio.” ¿O sea que los carruajes oscuros eran para salir fuera, para viajes largos?

Ochoa: Eran a los que se subían mi abuelo y mi abuela, para irse a descansar un poco de la familia tan grande, del trabajo de campo que es muy cansado.

MAM: Aquí cuentas toda tu vida, ¡es precioso!

Ochoa: Mi diario, bueno... lo feo no está.

MAM: ¿Y tú crees que siempre has sido religiosa?, ¿desde que naciste?

Ochoa: Sí, me acuerdo que desde pequeña nunca nos hablaban de religión, y eso porque mi papá no quería, me acuerdo que miraba a

las estrellas y escogía una para cantarle, a platicarle todo lo que pasaba en mi vida y de todo lo que tenía dudas y que me respondiera, entonces todo lo que tenía de esencial lo recuerdo. Me ponía una cinta con un listoncito azul y un vestido y zapatos blancos y sobre un petate y con un tronco de cabecera y después de una oración me quedaba dormida a las cuatro de la tarde, mi siesta, entonces muy entregada a la oración.

MAM: ¿Pero lo hiciste a través de la religión católica, o tuviste otra búsqueda?

Ochoa: No, no salíamos a ningún lado, ni a la puerta, era todo producto de mi mente, por eso cuando yo escribo el primer libro que se llama *Las urgencias de un Dios*, no busco a Dios, pero en el fondo era lo que yo creía, eso pensaba toda la gente y a mí no me cabía en la cabeza que otras gentes pudieran pensar diferente y que hubiera muchas religiones, ya cuando pasa el tiempo y mi papá nos iba diciendo a cada una, yo tenía mucha inquietud hacia Dios, si él había sido muy católico y ese Dios que está en nuestros actos, y nos levantaba muy temprano para hacer ejercicio y para jugar básquet, nos decía: “recojan la pelota y avientenla contra la pared” y a ver, el que gane, es el que logre que se pegue del otro lado la pelota de la pared, emocionados, “¡no pues no se pega, papá!, ¡pues es que no tiene por qué pegarse!” Así son nuestros actos, según sean tus actos, todos tus actos, si los avientas y se te regresan, ninguno se queda pegado, o sea que ya después conforme pasa el tiempo fue creciendo el interés por buscar cada quien su religión, nosotros no nos contábamos unos a otros qué habíamos escogido. Yo sí fui muy religiosa pero por naturaleza.

MAM: ¿Pero ya sientes el deseo de ubicarte en la religión católica?

Ochoa: Sí, me ubiqué en la religión católica.

3

MAM: ¿Qué es para ti la mística?

Ochoa: La mística es un proceso de evolución espiritual muy grande; tiene tres fases, que es la vía purgativa, la segunda fase es la vía con-

templativa y la tercera es la vía unitiva. El que mejor representa esas vías es San Juan de la Cruz. Santa Teresa, por su parte, escribe una prosa bellísima del libro de su vida. Ella da explicaciones todavía más amplias, pero la obra de San Juan es más poética, entonces una cosa más hermosa, la vía purgativa es aquella en la que nosotras estamos dominando todos nuestros deseos, nuestras debilidades, lo que es dominar nuestro cuerpo, nuestra mente, nuestro espíritu, hasta que vuelva a quedar limpio, pero para entrar a esa morada, a ese castillo de cristal al que se refiere Santa Teresa, sólo hay una manera de abrir esa puerta, que es mediante la oración, y una vez que se abre esa puerta, una se da cuenta de que está toda abandonada, llena de alimañas y que hay que hacer una limpieza muy grande, y que todo está muy oscurecido, porque las cosas del mundo nos atraen demasiado y abandonamos nuestra parte interior, y entonces ahí entra la purgativa, esa limpieza que andamos haciendo, ese luchar contra nuestras debilidades, nuestros deseos, como la gula, el egoísmo, la traición, todo eso, tenemos que dominarlas y superarlas; es duro y es largo, pero cuando los ascetas llegan al dominio de sus cuerpos, en todos sentidos, entonces entran en la vía contemplativa. Es como si vieran por la ventana a lo lejos una ciudad toda iluminada, limpiísima y hermosa, y anhelaran llegar lo más pronto posible y no pueden porque tienen que acostumbrarse al silencio, a la oración, a la soledad, a todo eso, pero ya una vez que se acostumbró a eso, entonces viene la vía unitiva, que es la unión con Dios y en esa vía están los grandes místicos, los que ya hacen contacto con Dios nuestro señor. Dicen que Santa Teresa era una maravilla, su amor tan grande a nuestro señor le permitía que cuando se paraba en una iglesia y si estaba expuesto el santísimo, inmediatamente empezaba a levitar y ella misma al darse cuenta que estaba levitando, se cogía de todo lo que podía y gritaba porque ella no estaba consciente cuando levitaba, entonces eso ya era en la vía última, que es preciosísima. También San Juan la describe muy bien, esa de romper el último eslabón. En esa vía unitiva está el místico, ya no está el asceta, ya no está el que está limpiando el castillo, ya está el que encontró la séptima puerta, la abrió y encontró una paloma que es el espíritu santo.

MAM: ¿Cuál es la diferencia entre mística y religión?

Ochoa: Hay muchas religiones y ellas nos ayudan a llevar una vida más o menos tranquila, más o menos cumpliendo con todas las reglas cotidianas en relación con la sociedad, con el esposo, con nuestros hijos, con todos; bueno, las religiones nos detienen, nos ponen reglas para seguir las. Dentro de esa religión se dan los místicos, por ejemplo en Oriente hay muchos místicos, acá en nuestra cultura occidental los místicos más grandes que tenemos son Santa Teresa y San Juan de la Cruz y los ascetas más grandes que tenemos son Fray Luis de Granada y Laredo. No precisamente están pendientes de ser muy gentiles y diplomáticos, no sólo con la vida diaria, sino que miden y pesan cada uno de sus actos para no hacerle daño a nadie, ni a un animalito siquiera. Pero la religión es para congregar a los hombres en una lista de reglas que tienen que ser respetadas, que tienen sus altares y que queman incienso, todo eso a mí me gusta mucho; pero también me gusta mucho la liturgia de los pueblos de Oriente; me parece muy fría la liturgia de los protestantes, pero también creo que de los protestantes y los católicos son más sinceros los protestantes porque se entregan con más fuerza, pero yo me fascino con la liturgia.

MAM: ¿De los poetas que has leído, cuáles han sido los que más te han influido?

Ochoa: Santa Teresa, Raimundo Lulio, Eckhart, a mí no me gusta mucho leer a los ascetas, porque tocan temas de la muerte, son un tanto amenazadores y a mí eso no me gusta. Yo he leído muchos libros de religiones hindúes, chinas y japonesas; se me hace que son ricas, pero me da la impresión de que les falta la figura de Dios, como que ellos no la aceptan, o se les olvida o yo no sé.

MAM: ¿Y los sufíes?

Ochoa: Dicen que mi poesía tiene mucha influencia de los sufíes.

MAM: Sí, eso dice Mario, él te relaciona mucho con ellos.

Ochoa: Todos ellos, yo tengo la sensación de que están cumpliendo con una misión extraordinaria. Me da tristeza, me gustaría estar tan entregada a Dios como cuando era adolescente, cuando si estaba atendiendo un cliente a las doce, me iba a mi cuarto y hacía oración porque era la mitad del día, a las seis hacía lo mismo; era un segui-

miento muy hermoso, ya después luchar con la vida, y luchar tanto, nunca me imaginé que fuera a ser tan grande la luz. Mi papá antes de morir me dijo: “quiero que tú me prometas que vas a salir del convento y que te vas a enfrentar a la vida, porque aquí venimos a aprender, vas a sufrir mucho, pero ese sufrimiento te va a enseñar también y vas a agradecer esta oportunidad”. Y sí, me ha costado mucho, pero ese sufrimiento también ha forjado mi poesía.

MAM: Enriqueta, dices que tu poesía es religiosa, que es mística, ¿tú cómo la definirías?

Ochoa: No es religiosa desde luego, porque no pertenezco a ninguna religión, saco lo mejor de todas y lo que yo hago es oración, pero no repito oraciones que ya conocen, sino como decía Santa Teresa, que tenemos que hacer oración propia, y esa oración propia tenía que tener dos planes: el plan vocal y el plan mental; entonces yo creo que todavía el más importante es el mental, porque va uno rezando el padre nuestro, qué cosa tan hermosa y tan grande que uno dice: “Padre nuestro que estás en los cielos”; inmediatamente es la primera subida que se da uno mentalmente, porque es como si todas las falacias del universo estuvieran levantando sus brazos en oración al señor, “santificado sea tu nombre”, con Dios uno se está santificando, “vénganos tu reino”. Nosotros tenemos una parte que se llama la coronilla, por ahí entra y sale nuestra conexión con el cosmos y en ese momento siento como una luz dorada y luego una luz blanca y siento mucha paz, “hágase Señor tu voluntad” y eso es con todas mis fuerzas, “así en la tierra como en el cielo” no la mía, la tuya, porque siempre me he equivocado; “el pan nuestro de cada día dánoslo”, es decir, que no me falte pan en mi vida, el de cada día, el de hoy; porque no sé si mañana estaré muerta, y todos los días, de hoy, “perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores”, pero como sé que no somos tan perfectos como para saber perdonar, le pido: ayúdanos a perdonar; “no nos dejes caer en tentación, amén”, ahí ya lo recorté, es la única oración que Jesucristo dijo y que aparece en la Biblia, las otras oraciones son de otros hombres; claro, entra en juego la imaginación, la mente y la palabra.

MAM: ¿Cómo clasificarías tu poesía?

Ochoa: Mi poesía no es mística, es una poesía en la que se busca a Dios constantemente. Ahora que estuve internada en el hospital tuve una sensación muy curiosa, los doctores me dicen, es la tercera vez que llegué al sanatorio y caí en una inconciencia total durante cuatro o cinco días, entonces dicen: “*la señora va a morir porque está gravísima*” y fijate que mi alma estaba allí, se desprendió y anduve volando en lugares maravillosos; ayer estaba viendo un programa y se me erizó la piel porque dicen que un doctor ha estado buscando a personas que han estado a punto de morir para saber qué vieron y trabaja mucho con los niños porque son muy sinceros, entonces un niño sacó exactamente lo que vi. En esos días yo vi una luz fuerte, muy fuerte, que era Dios, y eso que yo vi, eso vio el niño, entonces dije: sí me estaba yendo.

MAM: ¿Y tú sabías que estabas grave?

Ochoa: Sí, supe que estaba grave, porque por primera vez me quité las alhajas que me había regalado mi padre; eran brillantes, zafiros, esmeraldas, oro blanco y todo eso me quité, porque yo no sé qué vaya a pasar, pero tal vez después puedas repartirlo; saqué mis tarjetas de pensionada y todo lo de la casa, no dejo nada, es todo lo que tengo de valor, pero lo traía conmigo, quiero decir que yo sentía que me iba, muy mal, y no podían abrirme porque el doctor decía que estaba muy delicado el corazón, que podía quedar en la plancha. Una señora me dijo: “usted tiene mal sus piernas y su colon, entonces tóquese el ombligo y háblele a Dios nuestro señor y dígame: permíteme hablarte con el segundo cerebro de mi cuerpo y todo lo que pase de aquí para abajo, permítele trabajar perfectamente”; yo creo que ni antes de enfermarme había estado tan bien del colon, y dije “y si me lo hubieran quitado...”, yo dije: ¡gracias Dios mío! Tengo muchos libros por terminar.

MAM: Muchos creen que tu obra capital es “Retorno de Electra” ¿tú crees que es verdad?

Ochoa: Yo creo que sí, el mejor poema que he escrito es “Retorno de Electra”, el de mi papá, y luego vinieron poemas claves para mi introducción a la poética; a los 24 años escribí “Las vírgenes terrestres” y creo que es de lo mejor que tengo; luego viene uno que le gusta mucho al señor Gordon, “Bajo el oro pequeño de los trigos”,

se lo dediqué; escribo todos esos poemas de “Retorno de Electra” que yo considero son muy buenos.

MAM: ¿Tú hiciste esa selección?

Ochoa: Sí, es la única, porque las demás las ha hecho Mario.

MAM: ¿Mario le cambió algunos títulos?

Ochoa: Claro que sí, cambió algunos títulos, y yo tengo también muchas confusiones, y cuando me decían: “oye, ese poema es tuyo”, y me decían el nombre y decían dice esto y aquello y yo decía sí, es mío pero se llama tal, me decían: “pero no se llama así”.

MAM: Porque sería bueno que hicieras una antología tuya corrigiendo los verdaderos títulos para evitar confusiones o tomar como base “Retorno de Electra” más que nada.

Ochoa: Sí, yo tomaría como base “Retorno de Electra”, aunque realmente los cambios de títulos son extraordinarios porque yo para lo que no sirvo son para los títulos, y entonces ellos decían que es una poesía muy hermosa pero ¡con esos títulos! Entonces tomaron un verso mío para ponérselo como título, así que por ejemplo la diferencia entre el título del poema “Bajo el oro pequeño de los trigos” y el que yo escribía, “Despedida”, no pues tuve que darle las gracias porque realmente era algo que a mí me fallaba mucho, y sin que yo se los pidiera de ellos salió y me sentí muy contenta.

MAM: ¿Qué podrías decirnos de tu generación, Dolores Castro, Amparo Dávila, la misma Rosario Castellanos? Bueno, eran diferencias de años, pero la generación era la misma, ¿cómo vivían las mujeres escritoras de esa generación, cuál era su aportación, qué las unía?

Ochoa: Hay una cosa muy curiosa, las generaciones de esa época eran mujeres muy valiosas, ahí están Pita Amor, Margarita Michelena, pero tenían una vida muy alocada, entonces casi todas ellas murieron trágicamente, otras terminaron locas como Pita Amor y no fue porque estudiaran mucho, sino porque eran muy intensas; dicen que Pita Amor lloraba, un día yo estaba hablando de ella y llegó y dijo: “¡hola, Enriqueta!”, yo me quedé tan deslumbrada; entonces ella llegaba a una reunión y decía: “¡buenas noches!”, tan era así que entonces les decían poetisas y muchos les decían *putisas*. Entonces de cada palabra que salía de nosotras había que ser conciente, de cada verso que salga de nosotras, entonces nos pusieron las persignadas

porque sí coincidíamos con esa tendencia de buscar a Dios, y por otro lado leíamos mucho y escribíamos con mucha responsabilidad, las que teníamos novio nos casábamos con ellos.

MAM: Algo que tenían en común ustedes era trabajar mucho y la búsqueda de Dios.

Ochoa: La búsqueda de Dios. En el caso de Amparo, en ella dominaba el terror, sus cuentos son tan buenos pero termina uno con la piel erizada de cómo manifiestan su amor; Dolores Castro, era una de las más estudiosas, hizo dos o tres carreras, ha impartido cursos.

MAM: ¿Y Rosario en esa época escribía más sobre cuestiones sociales?

Ochoa: Sobre feminismo, bueno lo que pasa es que ella tenía un problema, el de que tenía que ser ella la más inteligente, lo tenía como una meta; entonces para ella era muy importante conectarse con los políticos, la conexión con la gente del poder, no se puede tener los dos juntos, el poder de la poesía es muy celoso y ella era muy amiga de las feministas, hacía mucho periodismo, hacía ensayos; pero en su poesía, aunque tiene poemas muy buenos, en general está empobrecida porque le falta ese poder de la vida.

MAM: Cómo le hizo entonces, de las mujeres estaban Amparo, Dolores, Rosario, tú, no las relacionaban con Griselda Álvarez.

Ochoa: Griselda Álvarez se interesó mucho por la política y ella nunca quiso que su obra fuera más importante, ella quiso servir a los demás dentro de la política y fue la primera gobernadora en México, pero había poca oportunidad de conocerla precisamente y después ya tuve oportunidad de conocerla; yo no tengo nada más que hablar de ella más que maravillas, ella estaba inmersa en el servicio público.

MAM: Y de los hombres eran Sabines, Bonifaz Nuño, de esa época. ¿Cómo se llevaban?

Ochoa: Jesús Arellano, él fue quien nos dio a conocer a todas, pero era más bien promotor, editor, junto con Efraín Huerta.

MAM: ¿Cómo le hizo Jaime Sabines, que combinó muy bien la política, la poesía y el comercio? ¡Fue una cosa excepcional!

Ochoa: De inicio él iba a ser doctor, ya tenía tres años estudiando pero nunca se paró por la facultad, y el día que fue sintió horror por la medicina; él se la pasaba con los poetas, hasta que un día tuvo que decirle a su papá; al papá le encantaba la poesía y dijo: “hijo, si ya

tomaste la decisión de ser poeta, adelante". Entonces el mundo de las letras es muy difícil y se dio cuenta que mejor se iba a su tierra y se casó con quien fue su novia de toda la vida, y se tenía que sostener económicamente, puso una tienda de telas y le iba muy bien, así que nunca le faltó nada, se compró un rancho, se fue a atender el rancho. Pero seguía escribiendo, porque cuando estás en una situación así tienes de qué vivir, y escribes, vives cerca de la naturaleza, reflexionas por qué la vida es así, y sobre todo él tenía la palabra, tenía esa arma que hacía estremecerse a todas las multitudes, él nunca estuvo en la política, el que estuvo en la política fue su hermano.

México, D.F. 20 de julio de 2000.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Bibliografía directa

- OCHOA, Enriqueta, *Las urgencias de un Dios*, presentación de Rafael DEL RÍO. México: Ediciones Papel de Poesía/Miguel N. Lira, 1950.
- , *Los himnos del ciego*. Xalapa: Ediciones El Caracol Marino, 1968.
- , *Las vírgenes terrestres*. México: Parva, 1969.
- , *Cartas para el hermano*. México: Universidad Veracruzana, 1973.
- , *Retorno de Electra*. México: Ediciones Diógenes, 1978.
- , *Bajo el oro pequeño de los trigos*, pról. y antología de Mario Raúl GUZMÁN. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1984.
- , *Canción de Moisés*, pról. de Orlando GUILLÉN. Xalapa: Ediciones Papel de Envolver/Universidad Veracruzana, 1984 (Luna Hiena, 17).
- , *Retorno de Electra*, 2ª ed. México: Secretaría de Educación Pública, 1987 (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 72).
- , *Antología nueva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- , *Enriqueta Ochoa de bolsillo*, introducción de Sergio MONREAL. México: Universidad de Guadalajara/Xalli, 1990.
- , *Enriqueta Ochoa. Material de lectura*, introducción de Esther HERNÁNDEZ PALACIOS. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Poesía Moderna, 182).
- , *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMÁN, presentación y prólogo de Samuel GORDON. México: Ediciones El Aduanero, 1997 (Las Cuatrocientas Voces).

- , “Cuando comienza la lluvia interior”, en Francisco BLANCO, coord., *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 544-553.
- , *Enriqueta Ochoa. Antología personal*, prólogo de Fernando MARTÍNEZ SÁNCHEZ. México: Siglo XXI/Universidad Autónoma de Coahuila, Escritores Coahuilenses, 2002.
- , *Enriqueta Ochoa, antología personal. Que me bautice el viento. Enriqueta Ochoa para niños*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- , *Asaltos a la memoria*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.
- , *La creación*. Morelia: Diversa Ediciones, 2005.

Bibliografía indirecta

- CROSS, Elsa, *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: Ediciones Sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- ESPINOSA QUINTERO, Alfredo, *La búsqueda de la resignificación de la vida en el sentido de la trascendencia en la poesía de Enriqueta Ochoa*. Tesis de Licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- HERNÁNDEZ DELGADO, María Luisa, *Análisis lingüístico de la poesía de Enriqueta Ochoa (estudio semántico)*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades, 1985.
- VILLICAÑA MOCTEZUMA, Edna Gabriela, *Dualidad místico-erótica en Retorno de Electra de Enriqueta Ochoa*. Tesis de Licenciatura. Inédita. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1989.

Bibliografía general

- ALBERONI, Francesco, *El erotismo*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta, 1990.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1986.

- ALONSO, Dámaso, “Góngora y el Polifemo”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1963.
- ANAYA, José Vicente, presentación, *El corazón preso*, por Concha URQUIZA, comp. de Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Lecturas Mexicanas, 21).
- ANDRADE, Manuel, presentación, *Qué es lo vivido*, por Dolores CASTRO. México: Ediciones del Lirio/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*, trad. y notas de Juan David GARCÍA BACCA. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. de Ernestina CHAMPOURCIN. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- , *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972 (Breviarios, 139).
- , *La intuición del instante*, trad. de Federico GORBEA. México/Buenos Aires: Siglo XX, 1973.
- , *El agua y los sueños*, trad. de Ida VITALE. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- , *El derecho de soñar*, trad. de Jorge FERREIRO SANTANA. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BARTHES, Roland, *Fragmento de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- , *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- BARRIENTOS, Alberto, dir., *Introducción a la lectura de Santa Teresa*. Madrid: Editorial de la Espiritualidad, 1978.
- BAUER, Johannes B., *Diccionario de teología bíblica*. Barcelona: Herder, Biblioteca Herder, Sección de la Sagrada Escritura, 1967 (Colección Bíblica, 74).
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989.
- , *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1992.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix, *El comentario de textos literarios. Análisis estilístico*. Barcelona: Paidós, 1997.

- Biblia, Santa. Antiguo y Nuevo testamentos.* Corea: Sociedades Bíblicas Unidas, 1999.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Material de lectura*, 3ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1997 (Poesía Moderna, 23).
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 6ª ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1985 (Biblioteca Románica-Hispánica).
- CASTRO, Dolores, *Qué es lo vivido*, presentación de Manuel ANDRADE. México: Ediciones del Lirio/Universidad Autónoma de Zacatecas, 2003.
- CASTRO LEAL, Antonio, *La poesía mexicana moderna.* México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura et al., *Técnicas actuales de investigación documental*, 3ª ed. México: Trillas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- CORREA CALDERÓN, E. y Fernando LÁZARO CARRETER, *Cómo se comenta un texto literario*, 10ª ed. Salamanca: Anaya, 1974.
- DE JESÚS, Teresa, *Las moradas del castillo interior.* Madrid: Edimat Libros, 1999.
- DE PABLO MAROTO, Daniel, "Camino de perfección", en Alberto BARRIENTOS, dir., *Introducción a la lectura de Santa Teresa.* Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978, pp. 269-309.
- DE ROUGEMONT, Denis, *Amor y Occidente.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001 (Cien del Mundo).
- DEL RÍO, Rafael, presentación, *Las urgencias de un Dios*, por Enriqueta OCHOA. México: Ediciones Papel de Poesía/Miguel N. Lira, 1950.
- DE LA CRUZ, San Juan, *Obras completas*, prólogo de Gabriel DE LA MORA, 7ª ed. México: Porrúa, 1999 (Sepan Cuántos, 228).
- , *San Juan de la Cruz. Poesías completas*, estudio preliminar de Luis Miguel MARTÍN SANTOS. Madrid: Edimat Libros, 1999.
- DE LA MORA, Gabriel, prólogo, *Obras completas*, por San Juan DE LA CRUZ, 7ª ed. México: Porrúa, 1999 (Sepan Cuántos, 228).
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*, 13ª reimpresión. México: Gedisa, 1991 (Libertad y Cambio).

- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, trad. de Luis GIL, 5ª ed. Cantabria, España: Labor, 1983 (Punto Omega).
- ELIOT, T. S., "La función social de la poesía", en *Sobre poesía y poetas*, trad. de Marcelo COHEN. Barcelona: Icaria, 1992.
- FE, Marina, *Otramente: lectura y escritura feminista.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- FLORES, Ángel y Kate FLORES, *Poesía feminista del mundo hispánico. Antología crítica*, 3ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1984.
- GIL-ALBERT, Juan, *Poetas místicos españoles.* México: Mensaje, 1942 (Hispanoamericana).
- GORDON, Samuel, presentación y prólogo, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, por Enriqueta OCHOA, selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl GUZMÁN. México: Ediciones El Aduanero, 1997, contraportada y solapa (Las Cuatrocientas Voces).
- GUZMÁN, Mario Raúl, selección, ensayo y bibliografía, *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*, por Enriqueta OCHOA, presentación y prólogo de Samuel GORDON. México: Ediciones El Aduanero, 1997 (Las Cuatrocientas Voces).
- LAGARDE, Marcela, *Claves feministas para la negociación en el amor.* Managua: Puntos de Encuentro, 2001.
- , *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, 1ª reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001 (Colección Postgrado).
- LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario.* México: Publicaciones Culturales, 1991.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, *De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985.
- MACÍAS, Elva, "Mujeres en la poesía mexicana". Conferencia dictada en la Ceremonia de Premiación del Premio Centroamericano de Literatura "Rogelio Sinán" 2001-2002, en la Cámara Panameña de la Construcción (CAPAC), el 26 de abril de 2002.
- MARTÍN SANTOS, Luis Miguel, estudio preliminar, *San Juan de la Cruz. Poesías completas.* Madrid: Edimat Libros, 1999.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949).* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. IV, 2ª edición. México: El Colegio de México, 1977, pp. 303-459.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 19ª edición. México: Porrúa, 2000.
- MUÑOZ, Angelina, *Las voces de la mística en Ramón Xirau*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1994.
- NAVARRO DURAND, Rosa, *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones, 1959.
- OLIVARES, Cecilia, *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de la Mujer, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- PALLEY, Julián, *De la vigilia fértil. Antología de poetas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- PARAÍSO, Isabel, "Literatura y biografía", en Ricardo DE LA FUENTE, ed., *La historia de la literatura y la crítica*. España: Ediciones Colegio de España, s. f., pp. 111-134.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 5ª reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- , *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- , *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993 (Biblioteca Breve).
- *et al.*, *Poesía en movimiento*, 26ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- POUND, Ezra, *Arte y poesía*, trad. de José VÁZQUEZ. México: Joaquín Mortiz, 1970 (Serie del Volador).
- RAHNER, Karl y Herbert VORGRIMLER, *Diccionario teológico*. Barcelona: Herder, 1970.
- RAMOS, Raymundo, *Deíctico de poesía religiosa mexicana*. Buenos Aires/México: Lumen, 2003.
- RILKE, Rainer M., *Antología. Elegías de Duino*, trad. de A. HURTADO GIOL. México: Letras Vivas, 2000.

- , *Cartas a un joven poeta*, trad. de Luis RUTIAGA. México: Grupo Editorial Tomo, 2003 (Clásicos).
- RIUS, Luis, *La poesía*. México: ANUIES, 1972.
- ROBLES, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, t. II. México: Diana, 1989.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, "La historia literaria y las corrientes crítico-formales", en Ricardo DE LA FUENTE, editor, *Historia de la literatura y la crítica*. España: Ediciones Colegio de España, s. f., pp. 65-90.
- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro, *Diccionario de las religiones*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- SALINAS, Adela, *Dios y los escritores mexicanos*, 2ª reim. México: Nueva Imagen, 1998.
- SOUTO, Arturo, *Literatura y sociedad*. México: ANUIES, 1973.
- , *El lenguaje literario*. México: Trillas, 1985.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María NETHOL. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- , *Crítica de la crítica*, trad. de José SÁNCHEZ LECUNA. Barcelona: Paidós, 1991.
- TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial SUÁREZ, pról. de Fernando LÁZARO CARRETER. Madrid: Akal, 1982.
- TOUSSAINT, Marianne, "Apuntes sobre la poesía erótica escrita por mujeres", en José María ESPINASA, comp., *Ensayistas de Tierra Adentro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1995.
- URQUIZA, Concha, *El corazón preso*, comp. de Gabriel MÉNDEZ PLANCARTE, presentación de José Vicente ANAYA. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990 (Lecturas Mexicanas, 21).
- VALDÉS, Héctor, *Poetisas mexicanas, siglo XXI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- WELLEK, René y Agustín WARREN, *Teoría literaria*, 4ª ed. Madrid: Gredos, 1966.
- XIRAU, Ramón, *Poesía y conocimiento*. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- , *De mística*. México: Joaquín Mortiz, 1992 (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- , *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*. México: El Colegio Nacional, 1993.

- , *Introducción a la historia de la filosofía*. México/España/Venezuela/Colombia: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- , *Cinco filósofos y lo sagrado y un ensayo sobre la presencia*. México: El Colegio Nacional, 1999.
- ZAID, Gabriel, *La poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

Hemerografía general

- ALARDÍN, Carmen, "Plurisexualidad y literatura". S. f. Inédito.
- , "La semilla y el crecimiento en la poesía de Enriqueta Ochoa". S. f. Inédito.
- BARAJAS, Benjamín, "Poética y reflexión sobre el lenguaje", *La Experiencia Literaria*, núm. X, diciembre de 2001, pp. 39-86.
- BASURTO, Luis G., "Poesía de Enriqueta Ochoa", *Excelsior*, 29 de agosto de 1987.
- BATIS, Huberto, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *Unomásuno*, núm. 42, sábado 2 de septiembre de 1978.
- CÁCERES CARENZO, Raúl, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *El Sol de Toluca*, 28 de octubre de 1978.
- , "Nota sobre 'Los himnos del ciego'", *El Nacional*, 1988.
- CADENA, Agustín, "Una mujer en la tierra", *Periódico de Poesía*, núm. 15, otoño de 1996, pp. 59-60.
- CAMPOS, Marco Antonio, "El 'Retorno de Electra' de Enriqueta Ochoa. Explicación de un poema", *Siempre!*, núm. 2302, 31 de julio de 1997.
- CARBALLO, Emmanuel, "Enriqueta Ochoa: la liberación de las palabras", *Hoy*, núm. 2005, 28 de octubre de 1978.
- CERVERA, Juan, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *El Nacional*, septiembre de 1978.
- CÍPER, Gerardo, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *El Heraldo*, 9 de diciembre de 1979.
- CROSS, Elsa, "Enriqueta Ochoa: 'Las vírgenes terrestres'", *Siempre!*, 1992.
- DALLAL, Alberto, "Callada palabra llama", *Periódico de Poesía*, núm. 15, otoño de 1996, pp. 52-53.
- DEL RÍO, Rafael, "Presencia de Enriqueta Ochoa", ensayo inédito, 1955.

- DOMINGO ARGÜELLES, Juan, "Enriqueta Ochoa", *El Universal*, 21 de agosto de 1996.
- ENRÍQUEZ, Victoria, "De la queja doliente al descubrimiento del propio rostro. Un acercamiento a la poesía femenina en México", *Litoral Sur*, núm. 1, julio-septiembre de 1992, pp. 10-14.
- , "Del sol al cielo: voces femeninas de la poesía latinoamericana", *Hojas de Amate*, núm. 6, Segunda Época, enero-febrero de 2004, pp. 19-22.
- ESPEJO, Beatriz, "¿Conoce usted la poesía de Enriqueta Ochoa?", *Kena*, núm. 293, octubre de 1975.
- , "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *Buena Vida*, núm. 23, septiembre de 1979.
- ESPINOSA QUINTERO, Alfredo, "Enriqueta Ochoa: poética y creación", *Periódico de Poesía*, núm. 15, otoño de 1996, pp. 47-51.
- GALVÁN CORONA, Antonio, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *Hoy*, 28 de octubre de 1978.
- GARCÍA, María Teresa, "Enriqueta Ochoa y lo existencial", *Revista del Colegio de Educación Pública del Estado de México*, núm. 6, junio de 1979.
- GARGALLO, Francesca, "¿Existe una expresión propia de las mujeres en la literatura?", *Casa del Tiempo*, núm. 15, Tercera Época, abril de 2000, pp. 2-9.
- GORDON, Samuel, "La poesía confesional de Enriqueta Ochoa", *Siempre!*, núm. 2370, noviembre de 1998, pp. 60-61.
- , "Breve atisbo metodológico a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 8, año 7, núm. 17, octubre-diciembre de 2002, pp. 7-17.
- GUERRERO, Laura, "Entrevista a Enriqueta Ochoa", *Coahuila*, núm. 3, septiembre de 1990, p. 30.
- HAW, Dora Luz, "Incansable poeta", *Reforma*, 27 de febrero de 1997.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, "El oxímoron en la poesía de Enriqueta Ochoa", *Tierra Adentro*, núm. 95, diciembre de 1998, pp. 77-80.
- , "Enriqueta Ochoa, una poética de la autenticidad", *Siempre!*, núm. 2370, noviembre de 1998, p. 62.

- HERRERA ARCE, Francisco Javier, "Enriqueta madre", *El Siglo de Torreón*, 21 de julio de 1988.
- LARÍN, Manuel, "Nota sobre 'Las urgencias de un Dios'", *El Nacional*, suplemento, núm. 210, 8 de abril de 1951.
- LIERA, Óscar, "Entrevista con Enriqueta Ochoa", *Excélsior*, 9 de diciembre de 1979.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, "La infidelidad de Electra", *Periódico de Poesía*, núm. 15, otoño de 1996, pp. 54-56.
- LOYA, Sergio, "La rara luz de Enriqueta Ochoa", *La Jornada Libros*, núm. 11, 30 de marzo de 1985.
- MACÍAS, Elva, "Golpe de Tempestad", *Siempre!*, núm. 2370, noviembre de 1998, p. 63.
- MANZANO, Gela, "Dolores Castro y la generación de los cincuenta", *Hojas de Amate, arte y cultura de Guerrero*, núm. 5, diciembre de 2001, pp. 9-11.
- MARTÍNEZ, Fernando, "Vida y muerte en la poesía de Enriqueta Ochoa", *La Opinión de Torreón*, 20 de julio de 1988.
- MEDELLÍN, Luisa María, "Enriqueta Ochoa en la laguna", *Noticias*, 8 de octubre de 1978.
- MESTA, Enrique, "Una noche de poesía", *El Siglo de Torreón*, octubre de 1978.
- MOLINA, Javier, "Entrevista con Enriqueta Ochoa", *La Jornada*, 7 de marzo de 1988.
- MOSCONA, Myriam, "Enriqueta Ochoa", *La Jornada Semanal*, núm. 3, 2 de julio de 1989.
- , "Carta a Enriqueta Ochoa", *La Voz de la Poesía en México*, 1993.
- , "Carta a Enriqueta Ochoa", *Periódico de Poesía*, otoño de 1996, pp. 57-58.
- MUÑOZ, Miguel Ángel, "Entrevista con Enriqueta Ochoa", *Siempre!*, núm. 2275, 23 de enero de 1997.
- PABELLO, Saúl, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *Diario de Xalapa*, 9 de septiembre de 1978.
- PACHECO, Cristina, "Enriqueta Ochoa: las voces nacidas del silencio", *El Día. El Gallo Ilustrado*, núm. 853, 22 de octubre de 1978.

- PALACIOS, Beatriz, "Al final del camino. Entrevista con Enriqueta Ochoa", *Tierra Adentro*, núm. 95, diciembre de 1998, pp. 74-76.
- PALLEY, Julián, "Femenina, feminista, de mujer, cinco poetas mexicanas contemporáneas", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, 24 de septiembre de 1991.
- PONIATOWSKA, Elena, "Enriqueta Ochoa: nadie madura sin el fruto", *El Nacional*, 29 de julio de 1993.
- PRADO GALÁN, Gilberto, "Purgatorio, lampadario e himeneo: la poesía de Enriqueta Ochoa", *Tierra Adentro*, núm. 81, agosto-septiembre de 1996.
- QUINTERO, Alfredo, "Un cantar de fuego transparente", *Excélsior*, 26 de agosto de 1994.
- , "Enriqueta Ochoa: poética y creación", *Periódico de Poesía*, núm. 15, otoño de 1996.
- RIVERA, Max, "10 poemas de Enriqueta Ochoa", *La Opinión de Torreón*, octubre de 1978.
- RIVERA, Silvia Tomasa, "Enriqueta, Enriqueta", *La Jornada*, 2 de julio de 1993.
- ROSADO, Juan Antonio, *Unomásuno*, 1 de octubre de 2001 [unom@sunoenlinea] [http://www.unomasuno.com.mx], (20 de mayo de 2004).
- S. A., "Homenaje a Enriqueta Ochoa", entrevista, *Descritura*, año IV, Segunda Época, mayo de 1998.
- SANDOVAL, Alejandro, "Enriqueta Ochoa: urgencia y hogueras", *Excélsior*, noviembre de 1984.
- TREJO VILLAFUERTE, Arturo, "'Retorno de Electra' y otros poemas de Enriqueta Ochoa", *El Nacional*, 3 de mayo de 1987.
- VILLARREAL, José Javier, "Nota sobre 'Canción de Moisés'", *El Norte*, 1985.
- VILLARREAL, Minerva Margarita, "La poesía de Enriqueta Ochoa recupera el paisaje", *El Norte*, 24 de julio de 1986.
- WONG, Óscar, "Nota sobre 'Retorno de Electra'", *El Nacional*, 2 de junio de 1980.
- ZELAYA, Fernando, "La poesía de Enriqueta Ochoa", *El Nacional. Revista Mexicana de Cultura*, núm. 40, 27 de noviembre de 1983.

El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa,
se terminó de imprimir el 4 de abril de 2011. La obra
está compuesta en tipos Garamond, cuyo tamaño
es de 12 pts. sobre 14 de interlínea. El papel
de los interiores es cultural ahuesado de
75 gr. y cartulina couché de 250 gr.
para la cubierta. El tiraje consta
de 1 000 ejemplares y el
cuidado editorial estuvo a
cargo del Departa-
mento de Edición
de Edicio-
nes Eón.



Sólo una gran poeta como lo fue Enriqueta Ochoa pudo lograr que en sus luminosos versos las aguas del misticismo y del erotismo confluyeran en una sola corriente lírica y que, como ella misma dijo, “en mis manos las palabras se convierten en piedras preciosas”; entonces en sus manos el espíritu del amor sagrado y el del amor profano se engastan en una revelación poética que nos trae, además, el brillo más profundo de lo que es la sensibilidad femenina cuando trasciende desde la intimidad, como ocurrió con Santa Teresa de Jesús y Emily Dickinson. María de los Ángeles Manzano, la autora de este interesante estudio sobre la poeta coahuilense, nos invita a conocer los secretos de cómo a Enriqueta Ochoa le fue posible encontrar a Dios en la poesía y a la poesía en Dios, experiencia que muy pocos llegan a conocer.

María de los Ángeles Manzano Añorve es doctora en Literatura por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, y profesora-investigadora en Literatura Hispanoamericana en la Unidad Académica de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Guerrero. Ha participado como ponente en diferentes eventos nacionales e internacionales y es autora del libro *Poema del llanto y otros relatos*, así como de “*Las vírgenes terrestres de Enriqueta Ochoa*”, texto compilado en *Los divertimentos de las musas. Ensayos sobre escritoras mexicanas e hispanoamericanas*, entre otros textos. Fue directora general del Instituto Guerrerense de la Cultura, y fundó y dirigió las revistas *Costa Siriana*, *Amate* y *Hojas de Amate*.

ISBN: 978-607-9124-14-4



9 786079 124144

Scripta
Academica