

De los abismos interiores o una poética de lo trágico en *Retorno de Electra*, de Enriqueta Ochoa*

Eliana Díaz Muñoz¹
Universidad del Atlántico

Resumen

Este ensayo revisa una de las obras más relevantes en la poesía latinoamericana contemporánea: *Retorno de Electra*, publicada por la poeta mexicana Enriqueta Ochoa en 1978. Este poemario se configura a partir de una poética de lo trágico, que deriva no sólo de una condición histórica que abraza al siglo XX, sino de una experiencia existencial. En el poemario se concilian tradiciones distantes en el tiempo: Sófocles y los poetas místicos españoles, y se subvierte el discurso patriarcal desde sus símbolos más recalitrantes, reafirmando una visión del sujeto femenino como un cuerpo-abismo, lacerado y sufriente.

Palabras clave: poesía, visión de mundo, experiencia interior, lo trágico, corporalidad.

Abstract:

This essay focuses on one of the most relevant works in contemporary Latin-American poetry, *Retorno de Electra*, published by the Mexican poet Enriqueta Ochoa in 1978. This collection surges as a poetry of tragedy, deriving not only from a historical condition that is common in the twentieth century but also from an existential experience present in all the textual level. That is to say, the ones coming from the ontological level until the discursive one. In this collection, distant traditions in time are reconciled in a moment: Sophocles and the Spanish mystic poets, for instance. The patriarchal discourse then is subverted from their most traditional symbols, reaffirming a vision of the female subject in the relation body-abyss, laceration and suffering.

Key words: poetry, vision of the world, internal experience, the tragic element, corporality.

* From the internal abyss or a poetic of tragedy in *Retorno de Electra*, by Enriqueta Ochoa
Recibido: Marzo, 2011 - Aprobado: Julio, 2011.

¹ Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad del Atlántico. Candidata a Magíster en Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico. Miembro del Grupo de Investigación CEILIKA (Universidad del Atlántico-Universidad de Cartagena). Docente de la Universidad del Atlántico. e-mail: heliotroposperfumados@hotmail.com

La voz de Enriqueta Ochoa² posee un registro particular. Cercana a Blanca Varela, Ida Vitale, Margara Russoto y Rosario Castellanos, en lo concerniente a la configuraci3n del sujeto femenino frente a los dictámenes patriarcales, Ochoa toma distancia, incluso dando la impresi3n de conciliar tradiciones aparentemente opuestas: el lenguaje místico de los poetas espanolos del Siglo de Oro y las alusiones a la mitología griega, con las rupturas vanguardistas de su época. A lo largo de su obra poética se evidencian preocupaciones como la devastaci3n, la muerte, la divinidad, la imposibilidad del amor, la plenitud de la maternidad y la inminencia del deseo (tal como se aprecia desde *Las urgencias de un Dios*, publicado en 1950, hasta *Los días delirantes*, de 2008).

En palabras de Hernández Palacio (2008: 9), la poesía de Enriqueta Ochoa propone en la literatura contemporánea un nuevo discurso en cuanto a la recuperaci3n de los valores que definen la femineidad desde una estética que, sin abandonar el verso libre, no desconoce las lecciones de los poetas clásicos. En Ochoa hay misticismo, que es otra manera de llamar a esa conexi3n con la divinidad que se hace evidente en todas las cosas que conforman el universo, como dira Hernández Palacio (11): una especie de hierofanía. Esta cualidad confiere a su poesía un carácter universal sustentado en un redimensionamiento de lo religioso (que, en su caso, debe entenderse como una forma de espiritualidad, de encuentro con lo sagrado).

El presente trabajo se concentrar en el poemario *Retorno de Electra*, observando la amalgama dada entre el misticismo de las religiones occidentales y los elementos de la tragedia griega clásica. *Retorno de Electra* encarna el espíritu de la tragedia tica. La poética de lo trágico se instaura en sus líneas valiéndose del arquetipo de la obra de S3focles, pero con las implicaciones de las vivencias del hombre moderno. Nos lleva a preguntarnos si acaso han cambiado en algo con los siglos las batallas existenciales del ser humano. La obra de la autora mexicana no s3lo constituye la metáfora que de mejor manera condensa la experiencia dolorosa de la muerte del padre, sino que trasciende esta propuesta inicial para convertirse en el

² Escritora mexicana, nacida el 2 de mayo de 1928 en Torre3n (Coahuila). Fue profesora de literatura de la Universidad Aut3noma de México y de la Universidad Veracruzana. Dirigi3 varios talleres en su ciudad natal, Aguascalientes, y en Oaxaca. Dentro de su obra poética se cuentan *Las urgencias de un Dios* (1950), *Los himnos del ciego* (1968), *Las vírgenes terrestres* (1969), *Retorno de Electra* (1978), *Canci3n de Moisés* (1984), *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1997), *Asaltos a la memoria* (2004) y *Los días delirantes* (2008). Este último libro publicado en la antología realizada por el Fondo de la Cultura Econ3mica. Ochoa fallece el 1 de diciembre de 2008, en Ciudad de México.

lamento vivo por aquello que fundamenta la existencia del hombre: la posibilidad de amar.

El diálogo intemporal entre textos supera la coyuntura temática: sería superficial, un tanto baladí, realizar la simple transposición de temas, como si la intención del poeta se concentrara sólo en actualizar esta coyuntura, en presentizarla. No se niega que constituya una de las variables fundamentales del microcosmos poético creado por Ochoa, pero no es su centro. Este punto es ontológico y articula el resto de piezas en un movimiento armónico: la visión de mundo trágico, que se manifiesta en la concreción de una forma de experiencia poética y en la configuración discursiva de la obra. Pero, ¿qué comporta una visión trágica del mundo? En las líneas de Esquilo y Sófocles lo trágico se lee como la imposibilidad de cambiar las situaciones inesperadas. El hombre está sólo ante su miseria y no contempla caminos de salvación. Cada parte de su cuerpo, de su naturaleza, está atravesada por la muerte. Es una astilla amenazada por el fuego y su destino es arder, consumirse. Así, pues, consciente de no participar de la redención, se entrega al sufrimiento, se culpa por ello, con la certeza de que hubo un error que con su inteligencia no pudo sortear.

Esta condición trágica que envuelve todas las instancias de la vida no es exclusiva de la civilización griega. Si bien es cierto que la complejidad de la tragedia, sus contradicciones y sin salidas son desencadenadas por un factor político dentro de la estructura social de la Grecia Antigua –la pugna entre gobiernos tiránicos y el establecimiento de la democracia con su nuevo esquema axiológico (Rojas Otálora, 1985)–, la intención del autor trágico es que todo en ella apunte hacia la valoración de la colectividad. Tal deseo es evidente en su carácter dialógico y en la inserción de un coro que actúa como intérprete y juez del conflicto, en oposición a la voz monologante, depositaria de los mandatos de los dioses, que impera en el discurso épico (sin contar con la insistencia en el rebajamiento de las figuras de autoridad).

Como ya lo señala Walter Muschg (1996), en su *Historia trágica de la literatura* (en referencia a una cátedra de Burckhardt escuchada por Nietzsche), el espíritu griego es definido por “el horror y la belleza”, por “la grandeza y la ofuscación” y un “trasfondo terrible y maligno”, derivado de la autodestrucción entre las ciudades que conformaban la civilización helénica (13). En otras culturas y tiempos también se ha revelado lo trágico, producto de la inestabilidad de las instituciones sociales y su reconfiguración del sistema de valores, de los vacíos e incertidumbres que ello produce. Pero, ¿cómo llevar a cabo una lectura histórica de lo trágico? ¿Qué ha quedado de ese

espíritu griego, pasada la primera mitad de siglo XX? ¿Por qué ingresa una obra como *Retorno de Electra* en las preocupaciones poéticas contemporáneas?

Podría decirse que el fracaso de las escuelas racionalistas modernas desembocó en la urgencia del hombre por desentrañar su condición. De alguna manera, la entrada del siglo del conocimiento puso al hombre al borde del “abismo de miseria y horror”. Un sentido equivocado del progreso lo derrumbó sobre dos guerras mundiales y lo dejó bajo amenaza de otras. Desconfiado de sí mismo, se sumerge en el vacío, en el absurdo (11). En la obra de Ochoa, la figura del Padre representa la racionalidad, el poder, la autoridad. Con su muerte se simboliza el fin de los ideales que sustentaron anteriormente la existencia del ser humano:

¡Qué desgracia, hermana,
que mi padre sólo nos enseñara
el abecedario del bien
y vistiera un solo traje,
el respeto a la ley!
¡Qué desgracia [...]!
que siempre ardiera el aceite
en su lámpara viva,
iluminado el delta del bien y el mal
con su vara de justicia!

(2008, “Estela en la Luz”, XI, 174)

Esta situación de orfandad se hace extensiva a todo el mundo occidental. En Latinoamérica, concretamente en México, pasados los años cincuenta, este fenómeno se vuelve evidente cuando el proyecto político revolucionario entra en decadencia y sus efectos se traducen en una reafirmación de un nacionalismo expresado en la enseñanza histórica, la exaltación de la infancia y los mitos de la mexicanidad, en el machismo y los valores de la familia tradicional. Ya entre 1968 y 1978, el sentimiento nacionalista se ve cuestionado por la acción del capitalismo. De la lectura sociohistórica que Carlos Monsiváis (1978) hace de este decenio, se puede inferir que, con la desaparición de los íconos que lo sostenían, “los dirigentes de la Liga de la Decencia, los grandes y pequeños del muralismo, los propietarios retóricos de la Revolución Mexicana, los símbolos del machismo y la esencia nacional, los humanistas de tiempo completo, las glorias de la provincia aferradas a una interpretación memoriosa de lo mexicano, los educadores racionalistas, los anti-imperialistas enardecidos” (46), el país queda expuesto a la copia de los modelos extranjeros.

La batalla ideológica entre la tiranía y la democracia que desencadenó, en la Grecia del siglo V, el espíritu trágico, se revela durante estos años como la pugna entre el ingreso de lo foráneo frente a las costumbres y valores tradicionales; los tiranos despilfarradores frente a los reclamos de la sociedad civil, apagados con la metralla del silencio³. La manifestación en los terrenos del arte no se hace esperar: surgen tanto voces comprometidas como conservadoras. La cultura se convierte en el espacio propicio para liberar las tensiones sociales, sitio de confrontación entre lo tradicional y el consumismo (modernidad y globalización amparadas por el intervencionismo capitalista). Así, pues, ante este espacio social y político se hace necesario preguntar: ¿a qué retornará la Electra de Ochoa?

La nueva Electra sale de su palacio en Micenas para rondar las oscuras habitaciones de nuestros siglos abonados por la devastación, mientras llora el fallecimiento del patriarca, del hermano y la hermana, la lejanía de la hija y la partida del amante; mientras se lamenta por su cuerpo desmembrado, que es el mismo cuerpo de la humanidad. Porque “nacimos de un mismo tronco”, porque “somos la gran parte de un todo” (“Cartas para el hermano”, 147). Por eso puede afirmar sin asombro, ante la ausencia del cuerpo de la hermana, en el muro del aire: “Nos has matado a todos con tu muerte/ Has desnucado el nervio que sostenía mi entereza” (“Estela en la luz”, 170). Ante el egoísmo del hombre, el descubrimiento de nuestra dependencia de otros seres es fundamental para recobrar el sentido de la existencia. El sentimiento trágico conlleva a ese tipo de descubrimientos, pues el sujeto ha experimentado la necesidad de preguntarse por el desarraigo, la soledad y la desolación, en medio del “desvaído paso de las calles aturcidas, de sinfonías, magnavoces, estridencias de claxon” (118). Todo le parece tan efímero, volátil, vacío e insulso, como botellas de Coca-Cola que ruedan en un cine y envolturas de MilkyWay, incluso ese amor que no halla, que es viento, canto, quizás poesía.

Si bien es preciso analizar los signos de la historia⁴ inscritos en la producción literaria, bajo el papel de inquisidores de la época, estos

³ Recordemos que durante 1978 estuvo en la presidencia José López Portillo, quien se caracterizó por un gobierno burocrático y despótico. Diez años antes, en 1968, México vivió una de las tantas masacres que reposan en la historia latinoamericana bajo el velo oficial: la masacre en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

⁴ Tales signos pueden ser asociados con el concepto de “serie histórica”, que enmarca un acercamiento al texto desde sus zonas más próximas: el contexto del autor, las producciones culturales de aparición simultánea a la obra, las relaciones intertextuales con éstas y con los textos del mismo escritor; hasta llegar al nivel más lejano: los hechos históricos ocurridos durante su escritura, publicación o recepción (Beristáin, 1997: 64).

no pueden valorarse como desencadenantes exclusivos de la creación poética. Es claro que *Retorno de Electra* ha sido originado, en primer término, por una profunda experiencia interior. De lo contrario caería en la treta verbal efectista, en la pura simulación de la palabra que no se fundamenta en lo vivido, sin que esto signifique darle al poema el lugar de lo anecdótico. Esta experiencia que Ángel Rupérez (2007) ha definido como un proceso acumulativo de impresiones, de sentimientos, de imágenes, desemboca en el acto creativo, porque “son densas e intensas percepciones de la realidad con su compleja red de hechos y presencias” (14). De modo que la tarea del creador consiste en desentrañarlas, ahondar en un sentido último que aún se le antoja misterioso, desconocido.

No podría negarse que la experiencia vital de la autora determinó en gran medida la aparición del poemario. Esa circunstancia, denominada por ella como “una avalancha de muerte”⁵, se fue decantando con el tiempo hasta materializarse en sus textos. Totalizadora de esa vivencia, la voz poética asume la pérdida como hija, hermana, madre, mujer; condensa el ser femenino en todas sus facetas. El arquetipo de Electra se despliega en diversas formas, sin olvidarse que es, ante todo, una mujer en conflicto, asediada por sus fantasmas interiores y por la norma que la obliga a suprimirse. Quien habla a través de la escritura de Ochoa es “una mujer hasta el hueso que niega también el mitológico y desgastado temblor de la serena y refulgente castidad del género femenino” (García Santa Olaya, 2006: 28). Castidad interpelada mediante los símbolos que el discurso patriarcal ha erigido para preservarla: Dios es el amante supremo que precisa exclusividad; faltarle significaría lanzarse al abismo. Esa disputa entre el amor divino y el amor carnal abraza la condición femenina, sin treguas, desde su nacimiento:

Pienso en la fecha de mi suicidio
y creo que fue en el vientre de mi madre;
aun, así, hubo días en que Dios me caía
igual que gota clara entre las manos [...]
Aprendí tarde a conocer varón,

⁵ La autora lo afirma en entrevista concedida a Adriana del Moral Espinosa (2006), titulada “Enriqueta Ochoa, la fuerza y la sensibilidad poética”. Sobre la creación de *Retorno de Electra*, dice la autora: “ese trabajo fue interior, fue en el espíritu, fue llorar y sufrir mucho por la muerte de mi padre. De pronto este poema sale una tarde en que yo estoy esperando que salga mi hija de la escuela, se mueven unas cortinitas, así con el soplo de la tarde, y en ese instante algo me recuerda, algo muy grande, muy profundo me lo recuerda, de tal manera que me suelto escribiendo. Así nace todo el primer canto, en ese ratito, en diez minutos. Había tenido que esperar veinte años para que saliera ese pedacito”.

lo sentí dilatarse con toda su soledad
dentro de mí fue una jugada turbia,
un error sin caminos.
Fue descender al núcleo fugaz de la mentira
y encontrarme, al despertar, rodando en el vacío
bajo una sábana de espanto.
Fue lavarle la boca a un niño
Con un puño de brasas
por llamar natural a lo prohibido;
por arrastrar con cara de mujer madura,
ese carro de sol inútil: la inocencia.

(“El suicidio”, 131)

La Electra de Ochoa se consume cuando es apartada del “varón que le diera por mitad su costilla”, de su “implacable e impecable jinete, señor de los potreros”, del dueño de su verano apocalíptico (123). La figura masculina es representada desde los parámetros tradicionales, aspecto que podría interpretarse en su poética como reaccionario. No obstante, esa visión del amante, encaminada hacia la exaltación de la virilidad: el gran señor de “caricia y palabra brutal” (118), es cuestionada por la angustia, ruina, hastío y debilidad de la enunciante. En el encuentro con el “otro” justifica su ser; pero esa posibilidad se divisa cuando la inminencia de la muerte se ha instalado en su cuerpo:

Me falta lo mejor antes de irme: el Amor,
y es tarde para alcanzarlo,
y me resulta falso decir:
-Señor, apóyame en tu corazón
que tengo ganas de morir madura.
Nadie madura sin el fruto.
El fruto es lo vivido y no lo tengo:
lo busco ya tarde,
entre la soledad ruidosa de las gentes
o en el amor que intento, y doy, y espero,
y que no llega.

(“Entre la soledad ruidosa de las gentes”, 134)

La experiencia transcrita por las líneas de Ochoa se concreta a través de sensaciones convertidas en imágenes. Lo dulce y delicado contrastan con lo hiriente, lo desagradable: son “la fiebre en los ojos” y “la fresca respiración de un cine” y “el viento barriendo hojuelas doradas de elote” (118); el olor de Dios, que no es olor a vinagre

ni a aceite de ricino; los ojos de la hija como “violetas húmedas, derramándose, cristal de uva oscura que gotea en los lagares” (121), “la tersa campana de la tarde” (150), “la enramada de lila de jacarandas y araucarias” (187), el ardor de la sal, lo brillante y flamígero, lo que hiere: cuchillo, césped de púas. Imágenes que, “configuradas como fragmentos de la existencia retenidos a lo largo del tiempo y que están reclamando explicación posible” (Rupérez, 2007:15), se convierten en material artístico genuino, porque su andamiaje no está en el pensamiento, sino en la emoción, en el sentimiento generado por lo percibido. En cada poema se evidencia un intento por lograr una explicación a esas imágenes que revelan las incertidumbres existenciales y las materializan en el acto poético.

Como eje ontológico articulador de la obra, lo trágico configura una forma de experiencia poética. Erige un espacio para revelar las tensiones que genera detenerse en el segundo que antecede al salto, a la caída. Escribir, en Ochoa, es sosiego para las angustias, medio de trascendencia ante los remolinos de la muerte, porque guarda los “ecos de Dios”:

Retén sólo de mí,
la hora del incendio celeste
en que se hace diáfano el corazón de mi semilla
y la palabra nace

(“El amor”, 126)

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

(“Bajo el pequeño oro de los trigos”, 130)

La palabra toma forma de plegaria, de canto, de carta o monólogo, para contar que “el amor es el lujo más alto de la vida” y “que ciegos andamos –termitas incansables– tras los bienes terrenos, cegando los caminos por donde la luz no entra” (143), de la “yerba amarga y el pan ácimo” (147) de nuestros días. El lenguaje místico permite esa configuración de lo trágico, porque de alguna manera comparte los mismos valores. Tanto el poeta trágico como el vidente de la tradición judeocristiana asumen la vida como tránsito, con desapego y complacencia en el sufrimiento. Además, la palabra de esta Electra que regresa de sus “abruptos precipicios” se pretende atemporal, sin orígenes, mítica. Viene de “donde el gozo, ni el dolor,

ni el punto cardinal la fijan” (139). El acto creador es su único modo de reafirmación, una manera de burlar los espinosos muros de su cuerpo:

Padre:
no puedo amar a nadie,
a nada que no sea este fuego
de sucia conmiseración
en que se consume mi lengua.

(“Retorno de Electra”, 183)

Entonces, en la exploración sensorial, la construcción de las imágenes tiene vida en el poema mediante el trabajo del lenguaje. Josu Landa (1996) reflexiona sobre la palabra poética en su proceso de adquisición de tal naturaleza. Según el escritor español, a parte de la desautomatización sufrida por las palabras, el texto poético debe sostenerse sobre una “específica interrelación entre logos, lexis y sintaxis” (203). Es decir, las ideas, los asuntos, el constructo axiológico –sumados a elecciones semánticas y conexiones sintácticas en armonía con el contexto situacional y de recepción– constituyen, a grandes rasgos, la materialización de lo poético. Esta constitución dual (lingüística y contextual) deriva en la relevancia del texto, en su distinción del resto de lenguajes.

El “principio de relevancia” planteado por Landa no sólo se adscribiría a las complejas relaciones entre la materia verbal (aliteración, oxímoron, anáforas o asíndeton, recursos fónicos o semánticos que ha denominado “factores de relevancia”) y los procesos de inserción y comprensión en la comunidad poética; también obedece a la intención, a “ese modo específico de abrirse a un horizonte de realización poética” (217). Esa intención –que, desde la perspectiva que defendemos, se asociaría de manera directa con una lectura de lo trágico en la existencia del hombre moderno– tiene sentido en la medida en que se pone en conexión la obra de Ochoa con otras realizaciones de la tragedia, en particular, de la tragedia clásica. Visto de este modo, el carácter poético de un texto también estaría determinado por los diálogos establecidos con otros productos literarios, por su destino palimpséstico.

Situados en este punto, resulta pertinente revisar la relación establecida entre el texto de Sófocles y la obra de Enriqueta Ochoa, desde tres planos. Por un lado, 1) la semejanza en la visión trágica del mundo y en su percepción del hombre. Sobre esto, las apreciaciones que Muschg (1996) tiene del dramaturgo griego son contundentes. En sus

obras se observa al ser humano como la suma de entidades contrarias en equilibrio con el universo, como parte de ese gran misterio que la racionalidad no alcanza a comprender: “El ser en su totalidad no es perverso, es mortal. Es una armonía cósmica que destruye al ser individual. Sófocles mira la existencia como una espíritu armónico, ve al mismo tiempo lo terrible y lo magnífico” (132). Como ya hemos mencionado, en *Retorno de Electra* se instaura esta concepción: el ser humano es una de las uvas del racimo que reblandece con la muerte, una de las raíces del árbol “que se estremece impotente, convulsa” (160); la parte frágil de una entidad mayor que sugiere fortaleza.

Del mismo modo, 2) se halla una estructura similar a los cantos de la tragedia ática. Los textos de largo aliento, como “La luz se nos fue cayendo a pedazos”, “Retorno de Electra”, “Estela en la luz”, “El testimonio”, “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia”, guardan en sus estrofas una cercanía con los prólogos, párodos y éxodos. Tienen un momento inicial en el cual dan apertura a la situación, esbozan el asunto; otro tiempo para manifestar la emocionalidad, y un canto final: una especie de despedida del hablante, en la cual se nota la aceptación de la fatalidad. Por ejemplo, en “La luz se nos fue cayendo a pedazos”, los versos iniciales preparan el camino de soledad descrito por el hablante. Las estrofas siguientes anidan la rabia, la ironía y la nostalgia, conciencia de la pérdida, hasta concluir con una sentencia: “No tocaré otras puertas/ no clamaré a las gentes de otra orilla/ no pediré limosna en el umbral de mi miseria/ Voy a morirme aquí, como las bestias en su madriguera/ en la oscuridad de mi guarida” (131).

Por su parte, “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia” comparte la misma estructura, pero con una variación. Marcado por la musicalidad (otro elemento fundamental en los rituales áticos), el poema se convierte en exaltación de un espacio mítico que *fue, es y será* lugar del amor fraterno antes de que aceche la pena. No obstante, son “Estela en la luz” y “Retorno de Electra” los textos que mejor revelan, en su configuración discursiva, la estética de lo trágico; pues, aparte de la estructura mencionada, el manejo de varios oyentes (padre, hermana, una colectividad identificada con el pronombre “nosotros” y el mismo sujeto monologante) producen un efecto dialógico, característico de las tragedias.

Como último punto de encuentro, 3) se puede señalar el cumplimiento de las categorías definitorias de la tragedia clásica estudiadas por Albin Lesky (1973)⁶. Éstas emergen en el texto no por una

⁶ Este filólogo alemán propone como aspectos que caracterizan la tragedia clásica: “la dignidad de la caída”, “la aceptación del hecho trágico”, “la culpa trágica”, “la

transposición intencional de la temática, sino por una internalización de la visión de mundo que comporta lo trágico: el ser humano, separado de Dios, desprovisto de aquello que justifica su existencia, afronta desarmado una situación que se presenta como insuperable para sus fuerzas. En este mismo sentido, las consecuencias morales del proceso catártico cuestionadas por Lesky tampoco tienen cabida en la obra de Ochoa. El hablante lírico no busca con la liberación de sus emociones la compasión del oyente, y mucho menos la autocompasión. Esta mujer devastada, abocada al abismo de la muerte y el desamor, intenta dimensionar la falta que ocasionó la pérdida del paraíso mediante la reconstrucción del pasado. El acto de reconocimiento de su destino en el destino de otros sugiere una relación de unidad entre los seres: vivimos y sufrimos lo mismo, porque compartimos una misma naturaleza: “Yo tuve un hermano de esos que duelen en la conciencia/ No éramos del mismo vientre más nos unía como al mar sus aguas” (“La negación”, 137).

Una de las categorías mencionadas por Lesky –y que también se evidencia en el texto de Ochoa–, es la “dignidad de la caída”. Originariamente, el conflicto trágico se relacionó con la pérdida de un estatus en la escala social, presupuesto que provino de la conexión existente entre el género dramático y la epopeya. El héroe épico era el noble, el guerrero, o el descendiente de los dioses, que en la tragedia se veía despojado de su investidura. De acuerdo con la teoría leskiniana, el posicionamiento social influye al momento de ahondar en las connotaciones del hecho trágico; más no es determinante. Para Lesky resulta pertinente entender la caída como un evento inherente a la condición humana que se define como el tránsito inesperado de la plenitud a la miseria.

La voz poética de *Retorno de Electra* es consciente de su rebajamiento. En poemas como “Para evadir el cierzo de la muerte que llega” se hace recurrente la posibilidad de haber amado aún a sabiendas del sometimiento: “De ti lo habría amado todo: tu cabeza como luz de topacio en el hastío/ el llanto, la caricia, la palabra brutal/ la sogá que amansara mis ímpetus cerriles” (117). Ha descendido al lugar de los animales con tal de no vivir “la asfixia más pura de la muerte: la soledad” (118). La muerte, el desamor y el cansancio producido por perseguir vanidades, envía al hablante, y a quienes ama, hacia las profundidades de lo irremediable: “Tal vez de golpe/descubriste que los ídolos, todos,

oposición trágica”, la “posibilidad de relación con nuestro mundo” y un “sentido del evento trágico”. Este último define el carácter moralizante y didáctico que el género tuvo en el mundo helénico. En el presente ensayo sólo se trabajarán las categorías recurrentes en la obra de Ochoa y que configuran en ella una *poética de lo trágico*.

son espejismos que conducen al mar/ Quizá tarde/ viste correr río abajo el jazmín de tu juventud/ Tal vez el tiempo desvelado/ te fue cerrando la puertas, encaneciendo los afectos,/ derrumbando las paredes ruinosas de la esperanza” (“Estela en la luz”, 174).

En el momento de la caída todo se le revela al hombre como frágil, perecedero, insulso. La vida se convierte en la estación de las penas, en “un puño cerrado”, en un “lechoso corredor cloroformado” (171), lugar hiriente, lugar que asfixia. En tanto que la muerte constituye otro espacio, como en la visión judeocristiana, donde el hombre halla sosiego para ese dolor oscuro e inexplicable que le supone existir, donde no se encontrará “arrodillado, temblando/ sin piel, a flor de la carne viva/ sosteniendo en el hueco de sus manos/ el carbunco febril del subconsciente” (“El testimonio”, 119).

Un héroe trágico siempre será consciente de su transformación. El suceso que desestabiliza su vida toma el cuerpo como espacio para manifestar la desolación: se repliega, se quiebra mientras intenta recuperar lo perdido. A diferencia del discurso patriarcal, el manejo de la corporalidad es definitorio en la poesía femenina: esto se debe a que el territorio corporal era o es (aún se cuestiona) lugar de prescripción y dominio, de dureza y encerramiento, paradigma que obedece a la escisión de las dimensiones carnal e intelectual en los seres, a su vez, producto de la concepción logocéntrica que separa el mundo en dicotomías: la cultura y la naturaleza, lo racional y lo irracional, lo sagrado y lo profano, lo carnal y lo intelectual. En el cuerpo se inscriben las ideologías; se convierte en objeto e instrumento de legitimación, perpetuación o subversión de las formas de poder; en él se materializa el género.

Ya un lúcido y consecuente Michel Foucault (2005) lo notaba: en el cuerpo se libra la batalla entre lo que la hegemonía ha establecido como socialmente posible y correcto contra eso que lo desafía. Sin embargo, si se recordara desde qué punto de la filosofía irradian los temblores que estremecen la supremacía de la razón, el nombre de Maurice Merleau-Ponty no sería nada ajeno. A los ojos de Merleau-Ponty (1984), el ser no está ante su cuerpo; es este mismo. A través de él trasluce una experiencia de sí que no se entrega fragmentada; se ve y se toca en un mismo instante, e incluso tiene conciencia de aquello que nunca ha visto de sí, porque se encuentra bajo una misma estructura vital que es cambiante. El cuerpo “no es un objeto para el yo pienso: es un conjunto de significaciones vividas que va hacia su equilibrio” (170). En calidad de constructor y producto de esas experiencias vividas, éste va a revelar a cabalidad la situación del mundo habitado por el sujeto. Así como en él se insertan las

marcas de la inserción social y cultural, también se inscriben los problemas de orden ético y existencial. El hombre es, como en la perspectiva de la filosofía marceliana, un “ser encarnado”⁷. Por lo tanto, aquello que caracterice su condición permanecerá unido a su propio cuerpo.

Así, pues, también los cuerpos descritos y vividos en la poética de Enriqueta Ochoa translucen una condición trágica. Son cuerpos-abismos. Están lacerados, sufrientes, rozando el polvo, a punto de la desintegración: una desintegración que comienza en las entrañas y que se expande hasta la superficie, representada en el rostro, la mirada, la palabra. Notamos cómo algunas partes del cuerpo, que se identifican como miembros fuertes, no son más que destrozos, y aquellas que brindan una experiencia de la realidad se muestran tan destruidas como ésta. “Cáscara vieja de los huesos”, “cortinas raídas de los párpados” (120), “el desvaído paso” (118), son las “cavernas en su pulmón de niño” (137), los pies y el riñón débil. Esta corporalidad abocada al precipicio se traduce en ceguera, ahogo, locura, cansancio, dolor de estómago, dolor en los nervios y en los tuétanos. Allí se muerde, se estrangula, se mastica, se desuella la dignidad y la esperanza. Verbos que señalan acciones hirientes asimiladas a un cuerpo atravesado por la violencia.

Como se conociera desde la tradición bíblica, las sensaciones que marcan el universo existencial del ser humano son el hambre y la sed. No obstante, sólo encuentra la yerba amarga y el pan árido de sus días, que corren desaforados mientras espera una tierra prometida a la cual no llega, que tal vez no conocerá. Mas éstas no son las únicas sensaciones corporales que invaden los textos de Ochoa. Algunos de sus versos se construyen bajo la conjunción del funcionamiento de todos los sentidos, porque la experiencia corporal (como nos recuerda la fenomenología) no es fragmentaria. Esta “terrestre lucidez de sus sentidos” (121), como Ochoa denomina a tal experiencia, la lleva a escribir desde lo gustativo, visual, táctil y olfativo: “me anega esa sazón oscura y cálida de cafetal” (“Perfecto mío, señor de los potreros”, 123), incluso la impulsa a percibir el olor de Dios para humanizarlo, y así subvertir la imagen de divinidad que permanece dentro de la tradición.

⁷La propuesta de “ser encarnado”, de Gabriel Marcel, desemboca en la *Fenomenología de la percepción* (1957), de Maurice Merleau Ponty. Se pudiese decir que Marcel y Merleau Ponty corresponden a maestro y discípulo. Las filosofías marceliana y merleau-pontiana rompen con el pensamiento cartesiano y kantiano. El concepto de “encarnación” es definitorio, en tanto Marcel lo considera como la situación en la que el ser aparece ligado a un cuerpo y su corporalidad. Es “la inserción existencial en la realidad, en el mundo, en las cosas” (Urabayen, 2010: 442).

Por otra parte, esa materialidad del cuerpo está sujeta al elemento temporal. El hablante reconoce que algo de sí ha cambiado paulatinamente, pero su descubrimiento es repentino: su cuerpo deshecho, encorvado como el tiempo, se fuga hacia realidades remotas. Vuelve a la tierra de donde ha salido; se cumple un ciclo:

Yo ya no soy yo
estoy como una espiga rota
bajo la capa violenta de la escarcha
me olvido del segador
me dejó sola en el centro del campo despoblado,
y gime cada vez más
el viento que encorva los minutos

(“Estela en la luz”, VII, 174)

Desmembrada...
la mitad de mi cuerpo desasida
navega hermética, lejana
alcanza cada vez más distantes riberas

(“La luz se fue cayendo a pedazos”, XIV)

El repliegue sobre sí da la sensación de retorno a los orígenes, a la condición primera del hombre que, según el libro del *Génesis*, es de materia débil y arcillosa. En la metáfora está simbolizado el regreso al polvo, a la muerte, a la nada de donde se ha salido: “Ahora, cuando toda yo me vuelvo cuerpo adentro, buscándote” (176). En poemas como “La negación” se dibuja un desolado descenso del cuerpo a la nada. El sufrimiento empieza en el interior, en el abandono, y es paulatino, hasta llegar al momento de la muerte: “Fue tenaz el calar de la gota en las entrañas [...] / En un charco de miseria / dobladito bajo un sol de invierno, se marchó en soledad a la mitad del día” (137). El ser que se consume es la constante en la Electra de Sófocles. El mismo dolor interno que la hace oscilar de la soberbia al lamento.

El héroe trágico, además de liberar las emociones frente al suceso desgarrador, también debe comprender desde la racionalidad su dimensión. La “aceptación de la caída” es otra de las categorías que configuran el discurso trágico. Lesky (1973) asegura que en la tragedia griega la frontera entre “la reflexión racional y la apasionada y desordenada manifestación de los afectos” no es difusa (27). Por ejemplo, en el párodo de la obra de Sófocles (1995), Electra no sólo reconoce la desgracia en la cual está sumida: “Pero una parte

de mí se ha quedado ya atrás, sin que se cumplan mis esperanzas y no resisto más, yo que sin padres me consumo; sin que ninguna persona amiga me proteja, sino que, igual a una extranjera indigna, soy una administradora de casa de mi padre” (153). Despojada de sus seguridades, rebajada a la condición de “extranjera indigna” con “indecoroso vestido” tiene la resolución necesaria para acometer la venganza del padre. Ha aceptado su destino trágico, en tanto decide castigar el delito de Clitemnestra y Egisto: “Por terribles circunstancias he sido forzada, por terribles circunstancias, lo sé. Soy consciente de mi cólera. Pero ni de ellas refrenaré esta obstinada actitud mientras tenga vida” (154).

Esta obstinada actitud persiste en la Electra de Ochoa. Buscarse en el amor para evadir la muerte, aunque sepa que ha nacido para morir en su propio cuerpo, que la compañía le resulta banal en medio de la “soledad ruidosa de las gentes” (135). A esa mujer a quien el error le señala “el alma que cojea” (120), mezcla de equívocos y caminos infructuosos, le queda como salida comprender, con “terrestre lucidez”, su destino. Destino que tiene consecuencias en el acto poético: “De tanto huir se me han caído las palabras/ hasta el fondo del miedo: no salen/ rebotan dentro como canicas/ suenan sordas. Sin querer me doy cuenta que me he quedado en la ruina” (134). La aceptación se erige como el evento que permite la trascendencia; sin ésta el hecho trágico sólo llevaría al ser humano al absurdo, a un sufrimiento sin causa, sin reafirmación de la condición verdadera del ser:

Todo es tributo de amor,
El surco sangrando en la azada,
El tallo gimiendo junto a la hoz,
En la consagración, al filo de la siega

(“Cadena ancestral”, 164)

En la dramaturgia de la Grecia clásica, el hecho trágico es producido por un error intelectual. Pero si se observa desde la perspectiva moderna, éste es producido por una falta moral. En ambas visiones, sin embargo, su aceptación y valoración trae como consecuencia el sentimiento de culpa, que sobreviene cuando el hombre se sabe lejano de los modelos a los que otros se adscriben con obediencia. Su transgresión se expresa en la renuncia a la felicidad que puede otorgarle la compañía. Asume su desamparo, y en cierta medida, lo busca. Resurgida del mito, la Electra de Sófocles se recrimina por exteriorizar sus sentimientos; no por impedir la fatalidad. No experimenta la misma entereza que el resto de mortales. Por eso

se dirige a las mujeres de Micenas: “Siento vergüenza, mujeres, de pareceros que estoy demasiado afligida por mis muchos lamentos pero la fuerza de los hechos me obliga a hacerlo” (1995: 155). En tanto, la Electra-madre que Ochoa crea con su palabra, se condena por haber aceptado el destino trágico de poeta, siempre preocupada por “la rabia que muerde la relación del hombre con el hombre” (127). La flaqueza en su cuerpo y en su espíritu la obliga a dirigirse a otra mujer, su hija, quien asume con otra lectura un mundo plagado de dolor, del hollín que “pone el hombre sobre las cosas” (127). En tal interpelación, más que un arrepentimiento, subyace la urgencia de reafirmar en una condición femenina el legado de transparencia y valor ante el sufrimiento:

Después de leer tantas cosas eruditas
estoy cansada, hija,
por no tener los pies más fuertes
y más duro el riñón
para andar los caminos que me faltan.
Perdona este reniego pasajero
al no encontrar mi ubicación precisa [...]

Tú sabes que nacimos desnudos, en total desamparo,
y no te importa,
ni te sorprende el nudo de sombra que descubres.
Todo se muere a tiempo y se llora a retazos,
has dicho,
sin embargo, es de azul de cristal tu mirada
y te amanece fresca el agua del corazón.

(“Marianne”, 127)

La voz poética de *Retorno de Electra* está en vilo ante sus contradicciones. Ha esperado el instante para poder rehacer la historia, llorar con un grito profundo, cuidando de que las palabras no encogiesen la muerte del Padre, la muerte de sí misma –su vacío–, y sólo consigue develar las faltas cometidas en el camino que desanda por medio del canto. Incurre en la falta de amor, principal egoísmo que ha cegado sus días, que le ha propiciado un lente deforme con el cual apenas divisa sus errores: “Perdón, hermanos/ porque no alcanzo a verlos/ ahogada como estoy en mi hoyo de pequeñas miserias/ ¡Mentira que deseo morir!/ antes quisiera conocerlos/ sin mi lente deforme/ quizá los amaría tanto [...]” (180). Según Muschg (1996), el poeta trágico, vidente de la condición humana, se concentra en el dolor que el trabajo creativo produce y resarce, para alimentar una culpabilidad vital que lo encadena: “paga la deuda que tiene con la

vida creando obras” (384). El reconocimiento que el hablante hace de su condición en las figuras bíblicas de Pedro y Santiago, como traidor y mártir, con miedo, huida y descenso al abismo, desemboca en la creación. En la palabra como espina:

Padre: yo soy Pedro y Santiago,
el sable que doblado de sueño
castró su espíritu en tu oración del huerto.
Yo soy el viscoso miedo de Pedro
que se escurrió en la sombra
a la hora de tus merecimientos.
Soy el martillo cayendo de tus clavos;
el aire que no asistió al pulmón en su agonía;
soy la que no compartió
el dolor anticipado que se encerró a devorarse

(179)

La poética de lo trágico constituye el hilo conductor en la obra de Enriqueta Ochoa. El sistema ontológico que ésta comporta se instala en todos los niveles de los textos, producto de una condición histórica y existencial de la sociedad contemporánea que también se manifiesta en la configuración de una experiencia vital de la condición de la mujer y del género humano. Podríamos preguntarnos entonces si lo trágico en Ochoa significa nihilismo, sumergimiento en la nada, o, por el contrario, transcendencia y plenitud. El ser humano sigue deambulando por los corredores de palacios contemporáneos, anhelando la luz, el no ser arrastrado por el remolino de la muerte o abrazado por el fuego avivado a causa de la pérdida del amor. Consumiéndose en su propio cuerpo, acepta el destino de desolación y angustia, con la esperanza de encontrar sosiego en la palabra. En *Retorno de Electra*, Enriqueta Ochoa consigue reescribir la concepción que Sófocles tiene del mundo (armonía de entes contrarios, el ser como parte y lugar de un todo universal, de una entidad superior que puede llamarse también divinidad). Eternizada “en la más alta catedral del viento” (123), su palabra recuerda la desnudez y desamparo que nos arroja desde la expulsión del Paraíso.

Bibliografía

- Beristáin, H. (1997). *Análisis e interpretación del poema lirico*. México: Instituto de Investigaciones filológicas.
- Del Moral Espinosa, A. (2006). "Enriqueta Ochoa, la fuerza y la sensibilidad poética": http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=6419_0_8_0_M
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*, I. Madrid: Siglo XXI.
- Hernández Palacio, E. (2006). "Enriqueta Ochoa: una poética de la autenticidad", *Alforja*, n° 39, pp. 6-18.
- _____. (2008). "Prólogo". En *Poesía reunida*. México: FCE.
- Landa, J. (1996). *Más allá de la palabra. Para una topología del poema*. México: UNAM.
- _____. (2002). *Poética*. México: F.C.E.
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Monsiváis, C. (1978). "1968-1978: notas sobre la cultura y la sociedad de México", *Cuadernos políticos*, n°17 (Julio-Septiembre), México, Editorial Era, pp. 44-58.
- Muschg, W. (1996). *Historia trágica de la literatura*. México: FCE.
- Ochoa, E. (2008). *Poesía reunida*. México: FCE.
- Rupérez, A. (2007). *Sentimiento y creación: indagación sobre el origen de la literatura*. Madrid: Trotta.
- Santa Olaya, A. (2006). "La urgencia del mito", *Alforja*, n° 39, Copilco (México), pp. 28-34.
- Urabayen, J. (2010). "Las reflexiones marcelianas sobre la encarnación: aportes a una comprensión del hombre como ser corporal", *Cuerpo y alteridad: investigaciones fenomenológicas*, n° 2, pp. 339-449:http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra.../32_Julia_Urabayen.pdf [Consultado el 19 de abril de 2011].