

Capítulo I

La poesía: arte y semiosis.

La poesía se ha considerado como un proceso de imitar la realidad interior y exterior del creador; tanto Platón como Aristóteles reconocen la concepción mimética de este género. Para el primero, en su libro X de la *República*: la mimesis es vista como un “*divertimento, no una cosa seria*” a través de la cual el artista reproduce la apariencia –no la verdad profunda- de las cosas y de los seres (citado por Aguiar e Silva, 1986:104); en el *Cratilo*, la mimesis aparece (ibidem,105):

...como resultado de la exigencia humana de expresar por imágenes la realidad circundante y, en cuanto medio capaz de aprehender las ideas presentes en las cosas, se le atribuye un valor simbólico-gnoseológico.

Para Aristóteles la tendencia a la imitación del hombre es congénita y se pueden considerar dos causas de ésta, (ibidem, 105):

1) imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia y 2) todos aprecian las imitaciones. La imitación poética incide sobre los ‘hombres en acción’, sobre sus caracteres, en sus pasiones y sus acciones.

Esta imitación es general, es decir, la mimesis poética no reproduce de manera exacta a la realidad, sino que es una representación de la forma y con los recursos de que hace uso el poeta a esa forma perceptible por la sensación la une con su arte. Según ambos autores, se entiende que toda obra de arte tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad natural ya existente.

Para la segunda mitad del siglo XVIII la concepción sobre la mimesis poética empieza a cuestionarse (ibidem, 197), y despierta el interés por la actividad del artista en el proceso creativo, es decir:

...la atención se desplaza del objeto al sujeto y el ideal poético deja de consistir en la imitación de la naturaleza para transformarse en la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta. El poema, de reflejo que era de la realidad objetiva y externa, se convierte en revelación de la interioridad del poeta, mediante un proceso creador en que la imaginación y el sentimiento asumen importancia fundamental.

En el romanticismo, la poesía no quiere describir el mundo sino desea crear uno, es decir no expresará la realidad, al contrario, creará esa realidad. *El poeta es el vidente que conoce el sentido oculto de las cosas y de los seres, que desposa el misterio, penetra en lo absoluto y reinventa la realidad (ibidem,108).* Y la imaginación cobra gran importancia ya que a través de ella el poeta separa las imágenes de la realidad exterior que percibe para construir un nuevo objeto.

La estética moderna, respecto a la concepción de la mimesis de la poesía, menciona que no existe tal, ya que esa representación de la realidad hecha en el poema por el poeta, no es fiel ni idéntica, sino que la obra literaria debe guardar cierta conexión con los seres y hechos de la realidad, en la experiencia del ser humano, de su contexto social (ibidem, 110):

...la literatura no nombra lo real del mismo modo que lo nombran el historiador o sociólogo, aunque su naturaleza imaginativa, intencional y simbólica no se realice sin lo real, y tome siempre, en definitiva, a lo real.

Esto es, la literatura no es imitación tal, es la creación de una nueva realidad conectada con la realidad exterior del poeta (ibidem, 115):

...la poesía mora en el reino de las palabras –allí están los poemas que esperan ser escritos- y allí tendrá que buscarla el poeta, sabiendo que su poema es una creación, un acto intencional, no una confesión. La distancia que media entre los sentimientos que se prevalecen del equívoco y los auténticos elementos poemáticos constituye la “ficción poética”, que no se identifica con la mentira o falsificación de la vida, pues no representa más que un carácter fundamental de toda literatura: ser creación imaginaria.

Este es el proceso creativo con el cual el poeta reconstruye la realidad exterior y la reinventa por medio de la palabra. Manifiesta la sensibilidad percibida y la conforma en el arte de la poesía, como lo refiere Johannes Pfeiffer (1971: 15-16) cuando describe el por qué de la frase: *la poesía es el arte que se representa por la palabra.*

Pfeiffer propone esa definición al estudiar los poemas de Mathias Claudius y de Quevedo donde el tema de los tres es la muerte. Señala que la explicación filosófica de Heidegger se encuentra manifiesta en los poemas de Claudius y Quevedo, el razonamiento puede separarse de la expresión. En cambio en los poemas solamente por la expresión se configura el mensaje: el objeto es dado con el lenguaje, en el lenguaje, y por el lenguaje; su contenido únicamente puede construirse por la forma y el modo usados por el poeta en el poema.

A esta relación entre el contenido como resultado de la expresión, Pfeiffer (1971) la llama “participación”, y la define como: *hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro.*

Ahora bien, el lenguaje es sonido y sentido; el tono, el ritmo y la acentuación expresan la actitud y el estado de ánimo del hablante. Así en el texto de Heidegger lo que importa es la trama que se expresa y el objeto definido; y, por el contrario, en los versos la expresión no sería significativa sin el ritmo ni la melodía (op. Cit. 25):

...las palabras no sólo tienen sonido, sino a la vez significación; un complejo verbal está configurado rítmica y melódicamente, y al mismo tiempo está articulado sintácticamente y semánticamente.

Para Octavio Paz (1956:12) las palabras tocadas por lo poético parecen tener conciencia propia, por sí mismas integran un sentido intenso y rico, son una unidad completa que se integra a la unidad total del lenguaje.

Este lenguaje poético reúne la imagen y el concepto transmitiendo la comprensión intuitiva-conceptual del lenguaje cotidiano, que sirve para llegar al acuerdo los hablantes, un lenguaje de finalidad donde las palabras son meros instrumentos de comunicación y éste tiene la tendencia de ignorar las imágenes que existen en las representaciones significativas, a diferencia de la poesía, donde lo relevante son las palabras, las cuales dejan de ser un eslabón más en la cadena del lenguaje y brilla sola, a medio camino entre la exclamación y el pensamiento puro (Paz, 1956,12); vivirlas plenamente cobrando sentido y plasticidad, *la intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto* (Pfeiffer, 1971: 27).

Entonces la poesía se convierte en una acción para cambiar al mundo, y revelar otro; su fuerza se centra en la expresión integrada por: el ritmo, la melodía, la manera en que crea la imagen, asistida por la comparación y la metáfora; con

ellas se logra unir las imágenes que en la experiencia están separadas, conformando un movimiento invasor que abarca totalmente lo existente en esa realidad exterior, fundiendo lo separado en esta nueva realidad creada por el poeta.

Así, el lenguaje poético es una posibilidad de representar una realidad, para convertirla en otra, cambio unido a una articulación sintáctica y su significado objetivo hacen de la poesía una manifestación artística del ser humano. Apunta Octavio Paz (1956:13): *el poema es una caracola en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal*; y, en efecto, el poema se sostiene en el poder significante del sonido, la utilización de expresiones armónicas, a un ritmo para describir las acciones del ser humano.

La poesía dice más de lo que enuncia; así lo expresa Pfeiffer (1971: 53), refiriéndose a que la poesía puede llegar a interesar de dos maneras: 1) su comprensión a partir del contenido; 2) y su comprensión por la forma. La primera, tiende a convertir la forma en algo accesorio, ya que lo importante es percibir el contenido de la misma; mientras en la segunda, la poesía se convierte en un conjunto de creaciones verbales que se conjugan con una perfección artística. El resultado es la significación que *consiste en comprender el contenido a través de la forma y en comprender la forma a través del contenido en recíproca vinculación* (ibidem, 90).

Esto es, la poesía es el acto creativo donde el significado va más allá de lo que es enunciado en el poema. A partir de esas significaciones concretas, se establecen

otras que son dictadas por las imágenes aportadas desde la forma y que son apoyadas por el contenido de la expresión; es la manifestación del ser, es la visión del mundo trastocada por el proceso creativo, por esa conjugación entre la experiencia y lo estético.

La creación poética no permite que la balanza entre la materia y los instrumentos, entre la forma y el contenido, se incline para uno de los dos lados; por otro lado, pone en libertad la palabra y, sin dejar de ser un elemento de significación y comunicación, se vuelve a sí misma, produciendo las imágenes.

Es claro decir que el hombre necesita del lenguaje para poder vivir, hasta se puede mencionar que el hombre es lenguaje, no se puede separar de él, es la manera en que se da testimonio de su historia, es la realidad. Cuando el ser desconoce alguna experiencia externa en un primer momento lo que hace es nombrarlo; la esencia del lenguaje es ser simbólico, porque representa un elemento de la realidad por otro, como sucede con las metáforas.

Se observa la naturaleza poética del habla. Cotidianamente, en el lenguaje, las palabras se conectan para representar las imágenes, que se convierten en la sustancia del poema, en la construcción que se realiza para que el hombre pueda eliminar la distancia entre él y la realidad exterior.

En cada una de las palabras se integra una parte metafórica que solamente al ser tocada por el creador, estalla en plenitud; sólo así es creada la poesía.

Ese creador, el poeta, inicia su proceso apartando las palabras de sus relaciones y ocupaciones habituales; las desconecta de la utilidad informativa y comunicativa, para después regresar a ellas y tomarlas como un objeto de participación. Como dice Pfeiffer (op.cit.), son *uniones que se elaboran dentro de los versos*. El poema es creado y cuando el lector lo lee, lo recrea; entonces, el poeta y el lector alternándose, forman dos momentos distintos de una misma realidad. Para esto el lenguaje debe ser el de la comunidad del poeta, un lenguaje social: con ambos, poeta y lector, se entabla el juego de influencias y se obtiene como resultado el poema.

En el poema confluyen las ideas y opiniones de la conciencia del ser como tal, alimentado por el lenguaje vivo de la comunidad, en él, la sociedad se enfrenta con los fundamentos del ser y actúa como mediador, revelando lo que es el ser e invitándolo a ser lo que revela.

Ahora bien, en el lenguaje, las palabras no se dan aisladamente; es decir, no se habla con palabras sueltas, lo cual haría de la palabra un instrumento incapaz de construir una unidad significativa. En un discurso los signos deben formar una sucesión de relaciones para crear la significación: *para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido* (Paz, 1956:49).

El lenguaje (*ibidem*, 50) se reconoce como un conjunto de unidades de significado que se descompone en la frase, que es una totalidad de sentido; esta característica también se presenta en el poema, definiéndolo como una totalidad

cerrada sobre sí misma. Es un conjunto de frases que forman un todo; la elaboración de la frase poética implica una búsqueda interior por parte del creador, para provocar la aparición de las imágenes a plasmar con los signos, con las palabras.

Según Paz (*ibidem*, 50), el quehacer del poeta está en fundir el proceso creativo con lo ya creado en el poema; en ese instante se ubica la fusión: el poema es el poeta quien a través del ritmo logra atrapar al lenguaje, haciendo que las frases, con un orden verbal se unan al ritmo. Esta cualidad distingue al poema de otras manifestaciones literarias; es condición del poema, sin él no hay poema, mientras para las otras formas literarias no es imprescindible.

El ritmo es imagen y sentido (*ibidem*, 50), ya que se conforma a partir de las frases poéticas, las cuales están integradas por esos elementos y dan forma al verso. Otro elemento del poema es el metro, el cual no guarda relación con la imagen, sino más bien surge del ritmo, porque dicta el número de sílabas y acentos que deben tener los versos para darles la melodía necesaria. En los versos libres contemporáneos cada uno es una imagen, y en ocasiones es innecesaria la puntuación, este recurso lírico se concentra más en el flujo rítmico de las palabras.

Por esta razón, siguiendo a Paz (*ibidem*, 50), puede afirmarse que la imagen y el ritmo se vuelven inseparables, ya que el verso es tanto una unidad rítmica como una unidad de sentido completa. En todo poema la frase poética, por el ritmo, es

una unidad temporal, es un constante fluido de expresiones y de formas, es la experiencia de vivir del ser humano a un *tempo*; y por la imagen el verso es completado como una creación, esta imagen será única y no se podrá repetir en distintas frases.

Entonces, para Octavio Paz (1956: 51), el poeta reúne, en el poema, las palabras que construirán las imágenes, y las une estructurando formas verbales, grupos de frases, para componer esa nueva representación de la realidad. Estas imágenes surgen de la utilización de recursos que según la propuesta retórica son: las comparaciones, las metáforas, los símiles, juegos de palabras, símbolos, entre otros; con todos ellos se conforma la significación del poema.

Con las imágenes el poeta desafía la verdad, porque altera, contrapone, iguala, los caracteres concretos de las palabras y delinea la realidad poética de la imagen. Entonces el poema dice lo que podría ser y no lo que es en realidad. Esto es el proceso creativo (Paz, 1956:52) con el cual el poeta instituye una nueva experiencia externa; la conjugación de todos estos elementos permiten edificar la significación de los versos y, por tanto, de la unidad completa del poema.

Es claro que el lenguaje es significado, pero la comunicación sólo se realiza con base en referentes y de experiencias con el mundo exterior. Esta característica lleva a hablar de significados relativos en la comunicación, pues el sentido tendrá que establecerse a partir de los contextos que se entablen para los signos usados; y las palabras tendrán el valor significativo dependiendo donde se ubiquen en el

sistema llamado lenguaje, lo cual les da movilidad, como afirma Octavio Paz (*ibidem*, 100):

Cada vocablo posee varios significados, más o menos conexos entre sí. Esos significados se ordenan y precisan de acuerdo con el lugar de la palabra en la oración. Todas las palabras que componen la frase –y con ellas sus diversos significados– adquieren de pronto un sentido: el de la oración.

Las imágenes poéticas son realidades dueñas de una verdad, la de su propia existencia, cuentan con su propia lógica, válida únicamente en su universo en el que está constituido. De esta manera se crea el sentido, cimiento del lenguaje, pero además es el instrumento por el cual el ser humano puede asir la realidad. Lo que hace la imagen poética es darle unidad a las experiencias variantes que de la realidad vive el ser, refiere el signo poniéndolo frente al lector; no lo describe, sino más bien lo da en el momento de la percepción, reproduce la experiencia de lo real. Es decir, presenta una realidad: esas vivencias hacen recordar lo que se es realmente, no solamente el paso por la vida cotidiana, sino lo que existe más allá, en lo íntimo del ser.

En el poema, la imagen se explica a sí misma (*ibidem*, 52) en ella, sentido e imagen son lo mismo, no explica otra cosa. Las imágenes enfrentan al lector con una realidad concreta, con el sentido, el signo se vuelve difícil de sustituir, pierde su función de utilidad.

La función del lenguaje poético (*ibidem*, 52) es decir lo que no se puede decir. El nombre y lo nombrado son lo mismo, la distancia entre la palabra y la cosa

desaparece. Mientras en el uso cotidiano del lenguaje se representa, en el poético se presenta o se recrea la realidad del ser.

La poesía emerge como arte, dado que una función de éste es el equilibrar la vida en la realidad exterior con la realidad creada por la obra de arte, es decir, *el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad* (Fischer, 1999: 5). El arte es necesario para la vida del ser; y para revelar su función social y no perderla, debe contribuir en presentar a la realidad como algo modificable y además a través de él cambiarla.

Otra función del arte es renovar el automatismo de la percepción, y consiste en detenerse en el objeto mismo. Esta concepción del arte, hecha por los formalistas, condiciona a la ciencia literaria, planteando la autonomía de la crítica literaria.

Roman Jakobson, se interesa por la parte social de la obra; sin embargo enfatiza que la función estética dominante, es la que le da valor como "obra de arte". Más tarde, señala: *todo tipo de acercamientos (psicológico, psicoanalítico, sociológico) son posibles al analizar un poema, mas no hay que olvidar que lo esencial en él, lo que hace de él una obra de arte, es la poeticidad* (Citado en Yllera, 1979:53).

Así, Jakobson, define a la poesía como un lenguaje en el cual la función poética domina. A partir del rol del poeta como el de quien selecciona los rasgos que pueden explotarse de los ofrecidos por la lengua (como lo son los prosódicos,

gramaticales, sintácticos, y demás), integra a la poesía como una relación compleja de estructuras, de la que no necesariamente el poeta está consciente.

Por tanto, es relevante el no pasar por alto que, por las razones arriba señaladas, la poesía es un objeto estético, es una obra de arte, y el objeto de la poética y de la ciencia de la semiótica literaria es establecer cómo un mensaje verbal se convierte en arte. Por eso los críticos de la literatura se han ocupado de las estructuras lingüísticas, sin olvidar que el poema existe en el poema mismo, y que la función poética es la que lo rige debido a que el mensaje no atiende al código sino al mensaje mismo.

Ahora bien, sin perder de vista la idea sobre la obra de arte, hay que reconocerle, de la misma manera, su carácter de signo; como lo señala Mukarovsky (citado en Yllera, 1979:137):

...no puede identificarse ni con el estado de conciencia individual de su autor o con cualquiera de sus lecturas ni con la obra-cosa. La obra-cosa sensible no es sino el símbolo exterior de su objeto inmaterial. Toda obra de arte es un signo autónomo.

Para este autor la obra de arte se compone de tres elementos: 1) la obra-cosa constituye el símbolo sensible; 2) un objeto estético, que existe en la conciencia colectiva funcionando como significación, y 3) una relación con la cosa significada, una relación establecida con el contexto total de los fenómenos sociales de un medio dado.

Mukarovsky (op.cit) define al arte como un objeto semiótico, dado que la obra de arte es un signo; y lo describe, siguiendo el esquema conocido de Saussure, de la siguiente manera:

...consta de un significante (al que denomina símbolo sensible), constituido por la obra cosa (ejem.: la materialidad del cuadro, etc.); de un significado, que es el "objeto estético", y de una relación con la cosa significada, correspondiente a la relación referencia, a la relación con el objeto externo al signo.

Sin embargo, clarifica que para las artes literarias, las artes de contenido, con tema, se da una segunda función semiológica, la comunicativa; conservando su valor de símbolo, la obra-cosa al tener un tema, estructura la relación entre lector y el mensaje que está construyendo.

Esto sucede por las relaciones que el poeta va desarrollando entre los signos elegidos por él, y de la manera que va a ir recreando la realidad exterior para conformar la nueva realidad del poema. Sólo así, cuando las palabras se convierten en objetos mismos, cuando se vuelven a sí mismas, y toman valor dependiendo de la estructura determinada en la expresión, en la frase poética, es lo que culminará como una manifestación del ser, desde el mundo exterior hasta un mundo nuevo, creado por la presentación que se hace en el poema de la experiencia del vivir. Ayudado por la imagen, en el poema se crea una realidad no existente; *en la poesía es la elección de la expresión la que determina el contenido* (Eco, 2002:325)

Este reconocimiento de la literariedad revela cómo está integrada la obra, cómo surge como unidad significativa para la recepción, y confirma cómo se conforma como una obra de arte al manifestarlo que se vuelve vigente aún del paso del tiempo. Así puede afirmarse que la obra de arte es una práctica comunicativa, un significante; y que la tarea semiótica consiste en analizar los elementos que constituyen a la obra, como señala Umberto Eco (2002:174):

...que una semiótica de las artes no es sino una búsqueda y un poner al desnudo las maquinaciones del estilo; que la semiótica representa la forma superior de la estilística, y el modelo de cualquier crítica de arte.

Al hablar de discursos críticos los cuales se pueden usar para el acercamiento a un texto, Eco reconoce tres modos, tres géneros críticos: al primero le llama *reseña* en la cual se les habla a los lectores de una obra que no conocen aún, tiene una función informativa, la de dar una idea de la obra que no ha sido leída; el segundo modo es la *historia literaria*, donde se habla de textos ya conocidos por el lector y muestra categorías y criterios de juicios; y el tercer modo es la *crítica del texto*, supone que el lector no sabe nada de la obra, su finalidad es llevar a descubrir paso a paso cómo está hecho el texto y por qué funciona como funciona, y puede dar la confirmación de la obra de arte, la revaloración o destrucción de la misma, este modo de mostrar por qué está hecho el texto de esa manera y no de otra. Para Eco (2002:177) esto no es más que un análisis semiótico del texto:

...una lectura semiótica del texto posee, de la verdadera crítica (que debe llevar a entender el texto en todos los aspectos y posibilidades), las cualidades de las que normal y fatalmente carecen la crítica reseñadora y la crítica histórica: no

prescribe los modos del placer del texto, sino que nos muestra por qué el texto puede producir placer.

El interés de esta investigación es reconocer, en la expresión del corpus propuesto, las líneas de significación globales, a partir de los signos utilizados; es decir, cómo se relacionan los signos dentro del poema para conformar una temática, haciendo del lenguaje cotidiano una obra de arte, aún en el lenguaje poético. Por tanto, se recurrirá a la ciencia de la semiótica como metodología de trabajo para con ella estudiar las estructuras de significación creadas por el corpus.

Enfoque metodológico de este estudio

El ser humano aprehende su realidad por medio del lenguaje, los sistemas de signos que se estructuran para luego ser decodificados por él mismo; este entendimiento sólo se produce al establecer la relación entre el signo y lo que denomina, creando la idea a asimilar. Así, a través del lenguaje, el hombre se reafirma como un individuo dentro de la sociedad, se conoce externa e interiormente.

Una muestra de cómo el hombre se enriquece como tal y desarrolla su ser intelectual, cultural, ideológico, filosófico y social es por medio de la literatura. Para efectos de este estudio y de su objetivo, se analiza la poesía, género que se construye con las combinaciones sónicas que elabora el poeta y con las cuales teje una red de significados donde el receptor se mueve para descubrir el código organizado en el poema. Esto es, la poesía se presenta como una estructura de

signos que simbolizan una serie de conceptos que el receptor reconoce y comprende.

Ahora bien, ¿en qué consiste la relación? ¿cuáles son los funtivos que se enlazan para significar algo?. Se habla de poesía, como formada por signos recurrentes, que se relacionan con el conocimiento que tiene el receptor del mundo – perspectiva semiótica-, y se establece el lazo entre los signos y el concepto que designan –perspectiva semántica-. Entonces, el lenguaje poético se convierte en punto de partida para otros significantes y significados: clasemas, semas nucleares. A este proceso se refiere Vigotskii (1997:5) como un impulso reproductor o reproductivo que es propio del ser humano y que *suele estar estrechamente vinculado con nuestra memoria; su esencia reside en que el hombre reproduce o repite normas de conducta ya creadas y elaboradas o resucita rastros de antiguas impresiones.*

Para Umberto Eco (2002:85) es la enciclopedia que tiene el hombre, donde registra ideas, signos, impresiones. Con ella entabla las posibles relaciones para descifrar el sistema de signos que se le presente y así llegar a su entendimiento.

La poesía utiliza el lenguaje connotativo, por ello se acentúa este impulso humano. El receptor, a través de sus vivencias y experiencias (sociales, culturales, afectivas, entre otras) crea una unidad de significación provocada por el código del poema, ejecuta el proceso de combinación y creación. Por tanto, esas combinaciones estructuradas por el poema como hecho de lengua proponen la unidad semántica global.

La connotación recurre a diversos recursos que construyen el armazón para la significación; uno de ellos son los tropos (Rey, 1987:32) figuras retóricas que se desplazan por los versos para combinar significantes y, por tanto, connotar significados, los cuales trazan la relación semántica. Así se tiene la metáfora, la imagen, la comparación, el símil, la reiteración, la elipsis, la amplificación, la contradicción y demás. Con estas figuras el poeta crea un mundo posible, verosímil, una atmósfera donde se desarrollan pasiones, pensamientos, sentimientos, reflexiones, cuestionamientos.

Sin embargo, la captación de estos mensajes sólo sucederá cuando aquellos sean decodificados por el receptor. La función de los recursos poéticos es la de combinar signos, esas combinaciones serán estrictamente elaboradas por el poeta; él marca el ritmo, el acento, la idea, el concepto, dependiendo de su intención, todo en el momento del proceso creativo de la obra; y se asegura de emplear el código más eficaz para dar el mensaje.

Con todo, el poeta está seguro del mensaje que él quiere enunciar, pero no está seguro de que el código es captado de manera exacta por el destinatario; esto ocurrirá siempre y cuando, por medio de la contemplación del poema, relacione lo enunciado con su realidad, con esas impresiones grabadas en su memoria, con lo conocido, con su mundo exterior. Sólo así logrará decodificar el contenido anímico del poema y culminar con el placer estético (Bousoño, 1985:18).

Aquí el poema es observado como un hecho aislado de lengua, cuestión muy clara para este estudio. Todo el análisis partirá de la poesía misma para así establecer las isotopías, es decir los discursos reiterativos que se crean en la obra *Retorno de Electra* de Enriqueta Ochoa.

Esas líneas de significación, como se ha expuesto, pueden estructurarse desde varios ámbitos. Para este caso únicamente se establecen las isotopías de relaciones afectivas, las connotaciones de los sentimientos de amor, dolor, desgarramiento, soledad, entre otros, debido a que son las que más se reiteran, ya que son las que emanan más fuertemente en la poesía de la autora. Las demás clases podrían ser objetivo para otros trabajos de investigación.

La función de las isotopías es dar homogeneidad en un mensaje, un plano común que hace posible la coherencia de un dicho a través de la permanencia de rasgos sémicos (Beristáin, 1992:285), conforman un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna, lo cual constituye la generación de sentido; al relacionar los planos de la expresión y el contenido que provoca la función semiótica.

Es claro que el signo no es una entidad semiótica fija, como lo refiere Eco (2002:84), sino que cobra valor lingüístico según la posición que guarde dentro del código organizado, de acuerdo con lo cual se crea el sentido.

En este análisis se revisan las isotopías semánticas que se encargan de la coherencia y la cohesión dentro de un discurso, determinadas por la redundancia de los clasemas. Como apunta Greimas (1973:106), son figuras siempre situadas en un contexto y relacionadas entre sí; asimismo las isotopías semiológicas son determinadas por la redundancia y la permanencia de semas nucleares, rasgos significativos que definen propiamente una figura sémica.

Es relevante señalar que en los textos se encuentran conjuntos figurativos que se descomponen y organizan: en el nivel superficial, por las figuras presentes en el discurso y en el nivel profundo, isotopías semiológicas, por la redundancia de los semas nucleares propios de las figuras que las componen.

Las figuras sémicas de esos conjuntos se reúnen y conectan en el texto; los rasgos que las componen pueden conectarse e imponer acercamientos, para crear un registro de significados, un plano común de sentido: el eje semántico.

Para Greimas (1973:106), la red significativa se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso. Resulta de la recurrencia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado y produce la continuidad temática; por ejemplo: la palabra tesoro que tendría como semas nucleares /reunido + precioso + cantidad/, al insertarlo en un sistema podría construir una temática ya sea de tema económico o afectivo, según el contexto y el co-texto es decir, las demás palabras que lo acompañen.

En la poesía se pasa de una isotopía a otra, y así se construye la estructura semántica del poema. En los discursos biisotópicos, sememas equívocos funcionan como términos conectores de isotopías, ya que poseen un significante y dos significados y provocan la actualización de los semas, elementos mínimos de significado que se alinean sobre otra isotopía que es alotópica. Es decir, en estos falta coherencia (Beristáin 1992:287), la lectura de estos tipos de discurso biisotópicos es accidentada. Estos mecanismos son característicos en el discurso poético, la metáfora es conector ideal para la intersección de dos conjuntos de significado parcialmente análogos y parcialmente opuestos.

En este caso el proceso creativo tiende a mantener una relación de semejanza y adecuación con una realidad natural ya existente (Aguar e Silva, 1986:105), con el fin de que proporcione la expresión precisa que enuncie lo que el poeta desea. Así, la obra registra una conexión con seres, objetos y hechos reales, pero no se puede decir que es signo de esos elementos en el sentido de que la palabra del lenguaje referencial es signo de su designado, sino que la palabra, al combinarse, estructura varias direcciones para describir esa realidad designada, y podrían asumirse varios sentidos. Es así como se proyecta un conjunto de unidades culturales interconexas (Eco, 2002:102) que decodifica el receptor al captar el mensaje que se le ha enviado.

En este estudio se busca clarificar, de alguna manera, esa decodificación de la expresión poética, y sobre todo, trazar esas unidades culturales, la homogeneidad temática que guarda el discurso propuesto para analizar.

La muestra poética que se revisa es una antología compilada por la misma autora de los poemas, Enriqueta Ochoa, hecha en el año 1978, dividida en apartados los cuales constituyen libros o poemas separados publicados entre 1969 y 1977: *Las urgencias de un Dios; Las vírgenes terrestres; Los himnos del ciego; Del amor; Las aristas del hielo; Cartas para el hermano; La luz se fue cayendo a pedazos; Los alambiques de otoño; Llama a las cosas por su nombre; Cadena ancestral; Cuadros de Jalapa bajo la lluvia; Retorno de Electra*, éste último le da título a la antología. Este material será el campo por donde se trazarán las redes de significación en las relaciones afectivas establecidas por los signos en los versos de cada poema.

Enriqueta Ochoa, como escritora no ha buscado una autopromoción, son pocas sus obras; sin embargo, la calidad de su poesía la lleva a considerarse como una de las voces femeninas mexicanas al lado de Rosario Castellanos, que proyectan un auténtico placer estético. De la misma manera, crea un universo poético donde se encuentra una nebulosa de pasiones, emociones, reflexiones que la convierten en una escritora auténtica; por tanto, su obra ofrece una gran posibilidad de líneas de investigación y de cuestionamiento.

El quehacer poético de Ochoa se desarrolla con ritmo lento, con tendencia al aislamiento; su trabajo poco a poco ha sido motivo de reconocimiento, ella ha optado por entregarse por completo a su vida como maestra, además de que no busca hacer una producción serial de versos.

Esto último se demuestra con sus poemas en los cuales cuenta íntimamente su historia, su vida, en voz de ella: *yo quiero ir más allá, decir lo más entrañablemente mío, que en todos los casos es, también, de los demás* (Ochoa, 1990:8)

Para Ochoa la palabra designa la esencia del hombre, y reafirma la existencia; por sus versos se viaja por medio de sus vivencias que desde el subconsciente se elevan para plasmarse en el proceso poético; nombra aquello insólito que está enclavado en lo cotidiano. En esa creación Ochoa se libera en palabras concretas, en signos precisos que configura símbolos, imágenes que se van moviendo en la mente del destinatario, como si se estuviera observando una película. Las escenas son esa gama de significaciones que el receptor está articulando.

En la poesía de Ochoa se accede a una atmósfera donde se unen lo sagrado, lo terrible, el dolor, la purificación y la verdad; en tono desgarrador habla de la vida, del tiempo, de la muerte, de Dios, de la eternidad, del amor, de la soledad, de la fe; entretejiendo una historia que es la de todos:

*Llegamos a la vida,
húmeda aún la mínima figura
recién bañada en la celeste ojera
de un estanque de luz.*

(Las urgencias de un Dios. Mentido paraíso, II. 1-4)

Enriqueta Ochoa se ubica al lado de Jaime Sabines, Efraín Huerta, Octavio Paz, Pablo Neruda, Rosario Castellanos, Marco Antonio Montes de Oca, entre otros. Es una generación de poetas que Monreal (1990:7) clasifica como “poetas conversacionales”, ya que con el lenguaje de la conversación entablan un diálogo.

Hacen que la poesía cree una nueva voz, una nueva vida, que se encuentre en sí misma, que se contextualice con el momento histórico que se vivía. Por tal motivo a este grupo se denomina, según algunos (*ibidem*, 7) como *Generación del Rompimiento*, ya que rompen con moldes y tradiciones.

Asimismo, Ochoa imprime en sus poemas un propósito dialógico, ya que, por medio de las dedicatorias, le escribe, por ejemplo: a la hija, al hermano, al padre, a Dios, a los amigos. Y con ellos establece una comunicación, pues a través de recursos dialógicos dentro de la estructura del poema logra establecer una conversación.

El objetivo de este análisis es estructurar las isotopías semánticas y semiológicas en el lenguaje poético de Enriqueta Ochoa. Se trabaja en la antología *Retorno de Electra*, publicada por Lecturas Mexicanas/SEP en el año 1978, para determinar cómo los signos se combinan en los poemas, y crean líneas temáticas desarrolladas en el mismo discurso. Se identifican las huellas que dictan un recorrido por diversos conceptos y que resultan de la recurrencia de los semas, lo que produce la continuidad temática; pero siempre la condición de que esa coherencia semántica solamente se dará cuando el receptor interprete los signos expresados por los poemas y relacione las impresiones pasadas, guardadas en su memoria, es decir, el referente que conectará la significación de los signos con su *unidad cultural* (Eco, 2000:102); entonces es cuando se completará el proceso dialógico.

Se aplican las perspectivas Semiótica y Semántica para el cumplimiento del objetivo, ya que la primera ciencia relaciona los signos con el conocimiento del mundo que muestran los hablantes y oyentes, en tanto que, la Semántica relaciona los signos con lo que denomina.

Dado que se revisa el funcionamiento del signo lingüístico, el cual abarca en la obra, el plano de la expresión y en la realidad exterior, el referente; también se estudian los significados que resultan de las combinaciones de este lenguaje del poema, como hecho de lengua.

Carlos Bousoño (1985: 19) dice que *el poeta manipula esos contenidos para producir la ilusión de la individualidad ante el poema y el asentimiento de lo anímico*. Así que el lector requiere asentir el contenido anímico del poema, puesto que la poesía cumple una función semiótica al entrar en contacto el significante y el significado en donde discurre la obra literaria. El destinatario hace suyo, por contemplación, el código que enuncia el poeta, de ahí la asimilación del contenido anímico y por consiguiente el placer estético;

En el estudio de cómo se realiza la función semiótica entre la expresión y el contenido en la poesía de Enriqueta Ochoa, se aplican varios tipos de análisis: un *análisis textual* que abarca el nivel semiótico donde se ubican las isotopías; y el nivel semántico, para identificar los desplazamientos de significados; *un análisis contextual* para estudiar el entorno de la autora y su obra, y con ellos determinar la

estructura del signo y su lazo con lo que designa para construir las líneas de significación, esto es: definir las isotopías semiológicas y semánticas.

En esta investigación solamente se estudian los niveles semiótico y semántico; ya que el objetivo se persigue es la estructura isotópica de la poesía de Enriqueta Ochoa y cómo ésta se vincula con la realidad del lector. Es decir, el punto de partida para este análisis son los signos lingüísticos su significación dentro del poema, su relación interna y la que establecen con el mundo exterior.

Capítulo II

El punto de vista semántico

Para Barthes, el hombre es un ser semiótico, productor y consumidor de signos, que funciona a través de signos, los crea, se aferra a ellos, los endurece y, frecuentemente, los convierte en ritos: su conjunto constituye la cultura (citado por Pérez,2000:270).

De ahí la pauta a seguir por este estudio: se pretende descubrir las relaciones que se entablan en las combinaciones sígnicas hechas en el corpus, para establecer las temáticas totales del mismo, y señalar cómo se vinculan con el concepto cultural. La perspectiva semiótica desde la cual se establecen las isotopías es la propuesta por A. J. Greimas (1973:103).

Para Greimas la semiótica tiene su soporte en la descomposición de los distintos elementos de que consta un texto, sea de índole verbal o no; y asume que, en cualquier texto, se distinguen el plano de la manifestación del plano de la inmanencia. El primero es el que muestra al lector la obra tal y como está trazada; y el segundo trata de lo que sucede en el interior de la obra, es la causa de lo que sucede en el plano de la manifestación. Por ello la semiótica se detiene en el plano de la inmanencia ya que estudia las condiciones de significación del texto.

En este plano se identifican las estructuras superficiales y las profundas; las estructuras superficiales corresponden a la narratividad y la descripción,

estructuras cronológicas y estructuras espaciales. Para efectos de este trabajo son importantes las estructuras profundas, ya que en ellas se origina el significado y se edifica la isotopía. Como se ha mencionado, este término (vid supra) trata de la redundancia o iteración de rasgos mínimos a lo largo de una cadena sintagmática que permite aclarar y eliminar las ambigüedades del texto (Pérez, 2000:277); es un conjunto de categorías semánticas redundantes que permite la lectura uniforme de una historia, expresada en una serie de pequeñas marcas marginales.

En la antología de Ochoa se establecen esas marcas semánticas lo que permite estructurar y organizar los signos para configurar la coherencia global de la poesía a revisar.

La antología ***Retorno de Electra*** está dividida en los siguientes poemarios:

Las urgencias de un Dios: *“Triple habitación”, “Mentido paraíso”, “Desarráigame”*.

Las vírgenes terrestres y Los himnos del ciego: *“Los himnos del ciego”, “El hombre”, “Padre”, “Avispero”, “Monólogo”, “El tiempo caducado”, “Desmoronada en el misterio”, “Somos pasto donde la luz madura”, “La pizca”, “Al hacedor de templos en el llanto”, “Cierto es que las semillas no se detienen”, “La sequía”, “La palabra contrita”, “Carta a Jesús Arellano”*.

Del amor: *“Para evadir el cierzo de la muerte que llega”, “El testimonio”, “Sin ti”, “El amor”, “Marianne”, “Noche de año nuevo en Rabat”, “La canción del compañero”, “Despedida”*.

Las aristas del hielo: *“El suicidio”, “El lomo de la vida”, “Hambre de ser”, “Este ir y venir”, “La negación”, “La esperanza”, “Ser la estancia habitada”, “Crónica sombría”, “Eclipse”.*

Cartas para el hermano.

La luz se fue cayendo a pedazos.

Los alambiques de otoño: *“Rabat”, “La noche del destino”, “El Corán”, “Estos templos que somos”, “El deshollinador”, “Alambiques de otoño”, “Ciclos de vida”.*

Llama a las cosas por su nombre: *“Llama a las cosas por su nombre”, “Desastre”, “El poder”, “la guerra”.*

Cadena ancestral.

Cuadros de Jalapa bajo la lluvia.

Retorno de Electra: *“Estela en la luz”, “Retorno de Electra”.*

Como se ha dicho el sistema operativo consiste en buscar las líneas de significación a partir del aparato teórico descrito, y se mostrarlas en el corpus. Asimismo, mediante la introducción de opiniones sobre la obra de Ochoa se construye la coherencia global del texto.

Para determinar la metodología y categorías de la investigación se llevó a cabo un estudio piloto (ver Apéndice. Estudio piloto) donde se revisó completa la antología de Ochoa y se aplicaron los análisis explicados; ello proporcionó los elementos justificantes para el recorte del enfoque de este estudio, de los cuales se seleccionarán los signos que constituyen la línea isotópica principal para cumplir con las expectativas propuestas en los objetivos.

Para comprobar lo anterior se recurre a las unidades mínimas de significación llamadas "semas". Apunta Pottier (1976:120) que el sema es el rasgo distintivo semántico pertinente, presente en el plano del contenido, en cambio para Greimas (1973:129)

...el sema es un elemento no autónomo (no una unidad) cuyo carácter mínimo es relativo –debido a que es una entidad construida- aprehensible sólo ‘en el interior de la estructura elemental de significación’, pues es un ‘punto de intersección de relaciones significantes’ los semas componen los sememas y clasemas que son según Greimas: el ‘conjunto de semas contextuales que el semema posee en común con los otros elementos del enunciado semántico’, los cuales, al aparecer recurrentemente en el discurso como ‘haces de categorías sémicas’, garantizan la coherencia (isotopía). El semema no es una unidad de significación cuyos límites coincidan con los del signo mínimo, pues en el sistema no es más que una ‘figura sémica’ (es decir, una unidad de las que constituyen separadamente uno de los planos, el del contenido en este caso), hasta que entra en el discurso allí se une a su ‘base clasemática’ (o conjunto de semas contextuales), seleccionando así un recorrido o itinerario semémico –que “lo realiza como semema” al excluir otros recorridos posibles que quedan como virtualidades.

Lo anterior apoya la propuesta de esta investigación: descubrir cómo está organizado el código en el poema, en qué posiciones se encuentran los signos lingüísticos y cómo, al relacionarse con otros, crean una significación, consecuencia de ciertos rasgos sémicos. Estos rasgos se repiten y, por tanto, se transforman en elementales para formar el sentido del poema; la persistencia de estos rasgos sémicos a lo largo de los poemas es la que configura las isotopías que se establecen como objetivo del análisis.

Con base en Greimas (1973:129) se configuran las isotopías que garantizan la homogeneidad del un mensaje y, por tanto le dan la coherencia. Para este estudio, se consideran la isotopía semántica y la semiológica. La primera es determinada por la redundancia de los clasemas; en ella se traza la cohesión y la

coherencia del poema. La segunda es establecida por la repetición y permanencia de los semas nucleares (estos definen los sememas o los conjuntos figurativos) que permiten el acercamiento de figuras, organizan juegos de palabras y las metáforas.

Otra perspectiva teórica en la que también se apoya esta parte del análisis es la de Teun A. Van Dijk (1998:43) que se refiere a esas construcciones sémicas que tienen que ver con la noción de tema:

...después de leer o escuchar un discurso, frecuentemente nos es posible (y a veces lo hacemos) señalar el tema o los temas de ese discurso. Al usar tales términos, nos referimos a alguna propiedad del significado o del contenido del discurso.

Van Dijk (*ibidem*) se refiere a observar el discurso como un todo, y no solamente el sentido de las oraciones individuales que conforman una estructura semántica global. Define esta categoría de la siguiente manera:

Puesto que tales estructuras semánticas aparentemente no se expresan en oraciones individuales sino en secuencias completas de oraciones, hablaremos de macroestructuras semánticas. Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como "tema" o "asunto" del discurso.

Por tal razón es conveniente seguir la propuesta de Van Dijk, ya que se analiza lo que él llama estructura global del discurso, en este caso el que dicta los poemas. Partiendo, también de su concepto de microestructuras: *emplearemos el de microestructura para denotar la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas;*(*ibidem*, 45), en

los poemas se busca definir la coherencia global, la temática de Enriqueta Ochoa en su antología *Retorno de Electra*.

Sobre ella, Sergio Monreal (1990:8) afirma que:

Con un lenguaje sencillo, cargado de cotidianeidad, Ochoa se deja llevar por la pasión, que a veces se vuelve dolorosa, pero siempre va cargada de una gran fuerza expresiva. La poesía de Ochoa ha sido considerada por la crítica como una de las más personales y desgarradas que se han escrito en México en los últimos años.

Hugo Gutiérrez Vega (2001:2) apunta:

En la poesía de Enriqueta late la fuerza de la tierra que nos recorre las entrañas. Se trata de una presencia constante –vida o muerte– que alimenta a la esperanza y al desasosiego que se enlazan a través de unas formas poéticas personales y originalísimas.

Por otra parte, Jeannie Ostrosky (2001:4) señala al referirse a la obra de esta autora como: *Conversacional, sagrada, la de Enriqueta Ochoa es una poesía de entraña permanente.*

Así es catalogado el decir poético de Ochoa, ¿Por qué poesía de entraña, conversacional, desgarrada? En esta investigación se demuestra la manera en que confluyen la expresión y el contenido para crear una atmósfera temática de ese tipo.

Para esto se ubican las siguientes isotopías semánticas que surgieron de la muestra piloto:

1. La perspectiva de Ochoa sobre la vida.
2. La agonía y el anhelo de muerte.
3. La confesión.
4. La soledad como estado continuo del ser.

Teniendo en cuenta que la temática 1 es la macroestructura que agrupa a las otras, se conforma el sentido global de los símbolos en la obra de Enriqueta Ochoa, que es el objetivo de este estudio.

Como se ha mencionado, en las estructuras profundas se ordenan los elementos que determinan las existencias de los conjuntos significativos, y se genera el código que dirige y articula la significación. Este ordenamiento discursivo es de orden lógico, y trata de explicar la composición de las unidades mínimas de significación llamadas semas.

Con la aplicación del análisis semiótico propuesto arriba, se pretende atribuir significados a marcas sémicas persistentes, conjuntos organizados de rasgos elementales que provocarán efectos de sentido, estructurando así, grupos de semas.

Las relaciones que se pueden establecer con los semas (Pottier, 1976:120) van de la unión y la oposición, a la exclusión. Constituyen cualidades primordiales de los

semas, ya que tienen una función distintiva; por ello, sólo se deben definir a partir de los lazos contruidos unos con otros, y en esa red de diferencias se crea el significado; en esta red se organizan las rutas de sentido que ejecutan los efectos de significación.

Los semas se dividen en dos tipos (Greimas, 1973:149), expresados anteriormente: los semas nucleares y los clasemas; el primero refiere al conjunto de rasgos significativos que definen el tema; el segundo da el contexto y las relaciones entre sí, que hacen posible conectar los rasgos persistentes dando la compatibilidad; estos semas se revelan a través del contexto, que indica la pertinencia del signo lingüístico en el poema. Para Greimas, estos dos tipos de semas o de rasgos definirán al semema que es la unión de los semas distintivos, es decir, los signos se convierten en figuras sémicas, unidades que por un lado constituyen el plano del contenido: los semas nucleares, y cuando entran al discurso y se unen a sus clasemas seleccionan su línea sémica. De esta manera, identificando las figuras y sus combinaciones, se hará el primer acercamiento a la obra en cuestión, para luego establecer el nivel semántico.

2.1. Análisis de las combinaciones signicas de las figuras sémicas.

El término figura se define de diferentes perspectivas, para la glosemática (Beristáin, 1992:211) es *aquella parte del signo que en sí misma no es signo, esto es, la 'unidad que separadamente constituye el plano de la expresión o el plano del contenido'*. Para la semántica discursiva (*ibidem*) es *la unidad del contenido que al calificar los papeles actanciales cumplidos por los personajes, les procura un revestimiento*

semántico, los caracteriza. Para la retórica tradicional (ibidem) es la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico. Para efecto de este análisis se recurre a la definición dada por Greimas (1973:129) señalada en la página 42 de este trabajo: el semema no es más que una 'figura sémica' (es decir, una unidad de las que constituyen separadamente uno de los planos, el del contenido en este caso), hasta que entra en el discurso allí se une a su 'base clasemática' (o conjunto de semas contextuales), seleccionando así un recorrido o itinerario semémico –que 'lo realiza como semema' al excluir otros recorridos posibles que quedan como virtualidades.

Con base a la definición de Greimas el primer análisis consiste en determinar los significados conceptuales y describir cómo al articularse con otros, resultan las significaciones contextuales reiteradas en el corpus poético, para luego establecer las secuencias semánticas a partir de la propuesta teórica de Van Dijk.

Los primeros significados contextuales que muestra el lenguaje poético de Ochoa, es el concepto de vida el cual se presenta como una atmósfera donde vuelan los misterios más profundos y más sagrados del ser humano. Esta significación será el punto de partida para las otras temáticas que se señalan, ya que esta concepción se altera a causa de definirla con otros significados opuestos a ésta.

Como se advierte a continuación:

El significado del nacimiento como luz que ilumina la vida:

En red de jazmines bajó junto al agua deslumbrante del tiempo.

*Esparcía el viento su aroma de eternidad
-todo hálito nuevo de vida trae un gesto de Dios-
y di por bien saldado
ese dolor de noche que se enciende en mis ojos.
Su presencia en mí es surtidor de vida.*

(Del amor. "El amor". II 7-13)

La construcción *En red de jazmines bajó junto al agua deslumbrante del tiempo* asocia la categoría clasemática: el nacimiento de un ser y es representado de la siguiente manera:

La figura sémica */agua/*

Núcleo sémico: puro + vida

La figura sémica */deslumbrante/*

núcleo sémico: impresión + luz

La figura sémica */tiempo/*

Núcleo sémico: duración + viable

/agua/, */deslumbrante/* y */tiempo/* son figuras sémicas en cuanto las "cosas" designadas crean el contexto y connotan relaciones afectivas:

Clasemas (ver pág. 46):

/agua/ se relaciona con el concepto romper la bolsa de líquido amniótico en el momento de nacer y también con el bautismo.

/deslumbrante/ se relaciona con la frase */dar a luz/*.

/tiempo/ se relaciona con el lapso de nueve meses necesario para nacer.

La construcción *lesparcía el viento su aroma de eternidad –todo hálito nuevo de vida trae un gesto de Dios/* persiste en el sentido del nacimiento:

La figura sémica */aroma/*

Núcleo sémico: agradable

La figura sémica */eternidad/*

Núcleo sémico: perpetuidad + atributo de Dios

La figura sémica */gesto/*

Núcleo sémico: movimiento

La figura sémica */Dios/*

Núcleo sémico: criador y creador

Clasemas (contexto que permite la compatibilidad):

/aroma/ lo agradable

/eternidad/ posesión perfecta de una vida interminable, salvación

/Dios/ dador de vida

El vínculo con el concepto de salvación se amplifica en *¡y di por bien saldado ese dolor de noche que se enciende en mis ojos/* los siguientes semas:

La figura sémica */saldado/*

Núcleo sémico: liquidar + acabar

La figura sémica */dolor/*

Núcleo sémico: sensación molesta

La figura sémica */enciende/*

Núcleo sémico: enrojece

Clasemas:

/saldado/ se relaciona con la satisfacción que se tiene como madre al dar la vida a un hijo.

/dolor/ el parto pero que se reconforta con la llegada del ser.

/enciende/ el padecimiento tan grave, sin embargo provee de vida.

Es entonces que el nacimiento de un ser es la luz de la vida para otro: */su presencia en mí es surtidor de vida/*.

Esta misma compatibilidad se registra en:

*Llegamos a la vida,
húmeda aún la mínima figura
recién bañada en la celeste ojera
de un estanque de luz.*

(*Mentido Paraíso*. "Desprendimiento" // 1-4)

En *lhúmeda aún la mínima figura recién bañada en la celeste ojera de un estanque de luz/* refiere de nuevo el concepto del nacimiento como luz:

La figura sémica */húmeda/*

Núcleo sémico: impregnado o participa en la naturaleza del agua

La figura sémica */mínima/*

Núcleo sémico: pequeña

La figura sémica */figural*

Núcleo sémico: forma exterior

La figura sémica */recién/*

Núcleo sémico: nuevo, acabado de hacer

La figura sémica */bañadal*

Núcleo sémico: tocar con líquido

La figura sémica */celestel*

Núcleo sémico: perteneciente al cielo

La figura sémica */ojeral*

Núcleo sémico: mancha del párpado inferior

La figura sémica */estanquel*

Núcleo sémico: remansar o recoger el agua

La figura sémica */luzl*

Núcleo sémico: alumbrar + claridad

Clasemas (compatibilidad):

/húmedal remite al rompimiento de la bolsa del líquido amniótico, e impregnarse con él al nacer.

/mínimal + /figural enlazadas representa al ser que nace.

/recién/ es la vida nueva que está surgiendo.

/bañadal de nuevo la relación del instante en que se rompe la bolsa del líquido, da la impresión, al ser tocado por el líquido, del acto de bañarse.

/celestel aludiendo a su significado, perteneciente al Cielo, es claro el lazo que une al nacimiento con el dador de vida: Dios.

/ojera/ aquí el vínculo se efectúa por medio de una característica física, esto, es la forma del párpado inferior es de una media luna donde aparece la mancha, y el conducto vaginal por donde sale el ser, asemeja también esa media luna.

/estanque/ el claustro materno donde se encuentra el ser antes de nacer.

/luz/ tiene que ver con la expresión */dar a luz/* referida a la mujer y el parto, pero además se vincula con la idea de la vida, al unirse con la figura */celestes/* provee este sentido.

Las microestructuras (Van Dijk, 1998) anteriores, al conectarse edifican la macroestructura (*ibidem*): la llegada de un nuevo ser, es representado como claridad de la vida; el nacimiento provee el consuelo necesario.

Sin embargo, ¿por qué la vida necesita un consuelo? Ochoa muestra que la vida es también un sitio del que se desea escapar, pero no se logra.

La concepción positiva sobre el nacimiento se desmorona cuando se presenta la vida como un recorrido que el ser humano hace y en ese viaje se halla con situaciones que hacen verla como lo opuesto a la luz que arriba se describía.

Las figuras sémicas crean las microestructuras que luego conducirán a las series de conceptos estructurando así las líneas temáticas, es decir las macroestructuras en el siguiente apartado se determinan esas series, así como, se define la homogeneidad del corpus.

Para este análisis se recurre a la teoría de Van Dijk (1998:43) que define las macroestructuras semánticas como *la reconstrucción teórica de nociones como 'tema' o 'asunto' del discurso*; que resultan de las microestructuras también propuestas por él *emplearemos el de microestructuras para denotar la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas*. Con base a estas definiciones se determinan las temáticas que surgen de las estructuras locales de los poemas, por tanto, se establecen (ver pág 45) las siguientes macroestructuras de la poesía de Enriqueta Ochoa: **Macroestructura A. La agonía y el anhelo de muerte; Macroestructura B. La confesión y Macroestructura C. La soledad.**

A continuación se presentan las figuras sémicas y sus interrelaciones dentro del corpus poético, así se determinan las unidades sémicas o itinerarios que se articulan con dichas figuras: las microestructuras y por tanto, mostrar la construcción de las macroestructuras poéticas.

2.1.1. Macroestructura A. La agonía y el anhelo de muerte.

Las figuras sémicas de /vida/ y /agonía/ se reiteran en las construcciones de los poemas creando la temática de que el ser está en este mundo real solamente para agonizar.

Microestructura 1. Vida agonizante

El tema de la angustia, y de la pena extremada se manifiestan a lo largo del corpus poético, las figuras crean una realidad bajo la significación de que la vida es agonizante, lo cual, se ve reflejado en la siguiente estrofa:

*Con mi sangre crecieron,
y yo crecí en sus múltiples sustancias.
Fue nutrición recíproca la nuestra...
pero el muro es el muro y encarcela,
y como brote que revienta el tallo
ellas crecieron más que mi estructura
e iniciando su fuga de gacela,
cerco y muro fundieron sin desmayo.
Sus presencias se hicieron más palpables,
las tres me urgieron sol y privilegios
y me hirieron tan hondo con sus sables,
que muda enloquecí ante sus antojos
y toda yo quedé transfigurada
en la obsidiana lumbre de sus ojos.*

(Las urgencias de un Dios. "Triple habitación". // 14-27)

La voz poética agoniza por verse invadida: *mi sangre + crecieron + crecí + múltiples + sustancias + nutrición + recíproca + nuestra, crecieron + más + mi estructura + cerco + muro + fundieron + desmayo*. Estos semas nucleares permiten describir la agonía, por un lado del crecimiento y por el otro de la consumación del ser, simultáneamente.

El poema sigue trazando una isotopía semántica donde los clasemas (es decir, los contextos y sus relaciones) anteriores se articulan en las unidades que crean el concepto de despojo: */sus presencias se hicieron más palpables/, /las tres me*

urgieron sol y privilegios/, /y me hirieron tan hondo con sus sables/, /que muda enloquecí ante sus antojos/.

Indican de nuevo el sentido de invasión, ahora representado como una fusión mortal: */ y toda yo quedé transfigurada en la obsidiana lumbre de sus ojos/.*

El desprendimiento a la vida: aquí el nacimiento se registra de otra manera, es un traumatismo de la separación de un mundo mejor (ideal) a la llegada de un mundo que no es lo que se esperaba:

*Llegamos de una atmósfera sin tacto,
de un cronómetro ideal
de manecillas rotas y números disueltos;
y es el desprendimiento tan violento,
que la memoria de la luz se hiere,
se entorpece.*

(Mentido Paraíso. "Desprendimiento" // 5-10)

El lugar anterior al nacimiento es como lo muestra el poema en: *///legamos de una atmósfera sin tacto de un cronómetro ideall, / de manecillas rotas y números disueltos/.* Las figuras sémicas */atmósferal /sin tacto/ /cronómetro ideall /manecillas rotas/ /números disueltos/* dictan en sus núcleos sémicos, que remiten a un lugar ajeno al tacto, donde no existen las horas, el tiempo y configuran la macroestructura: es la paz celeste de la concepción, es la seguridad provista por la luz del creador de vida, como se ha descrito anteriormente, pero, el poema opone estos conceptos con lo traumático que puede ser el alumbramiento que hace que se pierda ese recuerdo del mundo ideal.

Esta isotopía se muestra en: *ly es el desprendimientos tan violento, que la memoria de la luz se hiere, se entorpecel*, la figura sémica */desprendimiento/* que tiene como núcleo sémico: quitar, separa; al unirse con la figura sémica */violento/* que refiere a estar fuera del estado natural; y con las figuras sémicas: */memorial*, */luz/*, */hiere/* */entorpecel* construyen la macroestructura: del traumatismo al momento nacer, de cómo se es expulsado de ese mundo ideal, es la destrucción de la luz.

Sigue con la comparación de ese lugar perfecto y la vida en este mundo real, alejado de aquel otro, en esta parte, los signos se enlazan para dar la oposición de ambos lugares y estructuran una serie de significados contrarios para crear las siguientes isotopías semánticas: anhelo del mundo perfecto, plasmar al mundo real como una serie negativa de acciones y la conclusión de ya no poder regresar a ese mundo perfecto:

*De una indumentaria a otra.
De una línea que horada el infinito
a la caduca giración de un círculo
que fragmenta su fiel circunferencia.
De luz solar a luz de fuego fatuo;
de hermetismo discreto a disposición cortante.
De todo lo que fue no queda nada,
nuestros dedos aprenden sólo el trazo
de un obstinado límite que asfixia.*

(*Mentido Paraíso.*"Desprendimiento" // 11-19)

Se establece la diferencia de los dos lugares por el uso de la figura sémica */indumentaria/* perteneciente al lugar, luego, se persiste en aquel lugar ideal, el cual ya no tiene remedio: */línea que horada el infinito/*; se habla de los límites, de la coerción: */caduca giración de un círculo/*; después, se opone la brillantez de la

figura sémica: *Iluz solar!* que refiere a la imagen de energía y vida que produce, con la imagen de la figura sémica: *Ifuego fatuo!* la cual tiene como núcleo sémico: inflamación de ciertas materias que se elevan de las sustancias animales o vegetales en putrefacción y forman pequeñas llamas que se ven andar por el aire a poca distancia de la tierra, especialmente en los lugares pantanosos y en los cementerios (Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. 1992). Luego se advierte de un encerramiento producido en el mundo real con las figuras sémicas: *Ihermetismo!*; *Idiscretos!*; *Idispersión!*; *Icortantes!* que contextualizan, como clasemas, ese mundo real donde está enclaustrado el ser; en los últimos tres versos se mantiene la idea de lo que fue aquella *!atmósfera sin tacto!* de la cual *!no queda nada!* y es olvidada porque *!nuestros dedos aprenden sólo el trazo de un obstinado límite que asfixial,* porque ya es imposible retomar a ese mundo perfecto, y es la vida asfixiante por no tener la posibilidad de cambiar el mundo real por aquél ideal.

Intentos por regresar son en vano, como lo muestran las siguientes estrofas por la persistencia de los rasgos sémicos:

*Nuestras formas se ordenan
en las filas mezquinas del espejo,
se uniforman,
se ahogan,
en las aguas corrientes de narciso.
Nuestras huellas de ayer
vienen a veros
y se adentran al ser,
y dan de voces, pero sólo un espejo que les finge,
un reloj,
y un nombre, sin sentido, les contesta.*
(Mentido Paraíso."Desprendimiento" // 20-31)

Esta línea de significación que trata de la impotencia por no volver a ese mundo perfecto, aunque se quiera está determinada con las figuras sémicas: */formas/*, */ordenan/*, */filas/*, */mezquinas/* */espejo/*, */se uniforman/*, */se ahogan/*, */en las aguas corrientes de narciso/*. Estos semas se conectan con otros: */nuestras huellas de ayer vienen a vernos/* */y se adentran al ser y dan de voces/*; la búsqueda continúa de los momentos anteriores, búsqueda de la tranquilidad anhelada pero que no se puede acceder y por momentos se cree que se puede conseguir, y sin embargo no es así: */pero sólo un espejo que les finge,/* */un reloj,/* */y un nombre, sin sentido, les contestan/*.

Estas figuras sémicas se relacionan de la siguiente manera:

/uniforman/ = unen

/ahogan/ = pérdida

/aguas/ + */corrientes/* + */del narciso/* = se reducen a solo la apariencia.

/espejo/ + */aguas/* + */narciso/* + */vernos/* = reiteración del reflejo.

/huellas/ + */de ayer/* = estado anterior, es el mundo ideal, esperanza.

/pero/ + */sólo/* + */un/* + */espejo/* + */que/* + */les/* + */finge/* = el engaño.

/reloj/ + */nombre/* + */sin/* + */sentido/* + */les/* + */contestan/* = la pérdida nuevamente.

La macroestructura es, entonces, el nacimiento pérdida total de la paz celeste, del mundo ideal que los seres buscan, y se convierte en la llegada a un mundo limitante, agonizante, que no permite que el hombre vaya más allá de su imagen.

La red de significación estructural recae en el concepto contrario de anhelo vs agonía aceptada, el poema dicta esas líneas de las cuales desprende esta perspectiva ambigua de ideas.

Pero la vida es más agonizante, puede convertirse en un constante anhelo de lo carnal, el dolor, la repulsión y el descontrol perennes en la condición de la mujer virgen:

*Llámenme con el nombre
del único incoloro vestido que he llevado,
el de virgen terrestre.*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" II 13-15)

Aquí, la vida se presenta como reclamo hacia el concepto social sobre la virginidad de la mujer, la cual es vista como un estado consagrado de Dios, porque permanece pura y casta, y no da ninguna señal por satisfacer el deseo sexual. Sin embargo, esto es el cuestionamiento, la mujer es consumida por dentro por ese deseo y su vida es la continua búsqueda de la satisfacción sexual, muerte en vida.

Las figuras sémicas *lincoloro/* y *lvestido/* refieren a ese estado de castidad y pureza, vinculando lo puro con lo blanco, podría asemejarse con el concepto de carencia de color creando la macroestructura de la virginidad de la mujer. La temática del dolor y el padecimiento por ser virgen se crea cuando se manifiesta que en verdad interiormente existe la necesidad de dejarlo de ser:

*Duele esta tierra henchida de vigores
sollamando la frente,
quemando las entrañas...*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" I // 16-18)

La mujer, todo su ser, es ardiente y está lleno de pasión; fuerza que le quema ligeramente la frente, pero que le quema su interior y esto es el dolor de su condición; esta macroestructura está hecha a partir de los semas: *lduelel*, *lтиrral*, *lhenchidal*, *lvigoresl*, *lsollamandol*, *lquemandol* al enlazarse producen esa temática.

Y el dolor se convierte en odio:

*Todo mi nombre dentro se me rompe de odio:
odio a la puerta en mí, siempre llamada,
odio al jardín de afanes desgajados
entre el sol y la muerte.*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" I // 62-68)

Las figuras sémicas: *lnombrel*, *ldentrol*, *lrompel*, *lodiol*; se relacionan con la denominación: virgen; mientras que las figuras sémicas: *lpuerta en míl*, *ljardínl*, *lafanesl*, *ldesgajadosl*; se vinculan con la vagina de la mujer donde se encuentran esos anhelos vehementes, y que son buscados *lsiempre llamada!*; *lentre el sol y la muerte!* entre el placer necesario y la negación del mismo.

El engaño de la virginidad:

*¡Mentira que somos frescas quiebras
cintilando en el agua!,
que un temblor de castidad serena
nos albea la frente,
que los luceros se exprimen en los ojos*

*y nos embriagan de paz.
¡Mentira!
Hay una corriente oscura disuelta en las entrañas,
que nos veda pisar sin ser oídas
y sostener equilibrio de rodillas,
con un racimo de luces extasiadas
sobre el pecho.*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" II // 32-43)

Aquí, las figuras sémicas: *lmentira*, *lfresca*, *lquiebra*, *lcintilando*, *ltemblor*, *lcastidad serena*, *lalbea*, *lluceros*, *lexprimen*, *lembriagan*, *lpaz*; trazan el estado que debe tener la mujer virgen y su condición real; dan una contraposición, la pureza vs la realidad; no es verdad que ellas resplandecen por ser castas y puras; que están en paz, todo lo contrario; ellas son orilladas a satisfacer su deseo carnal de cualquier manera sin dejar de poseer la virginidad, porque la necesidad es mucha y no pueden más; entonces dicen que todo su anhelo reprimido, con las figuras sémicas *lcorrientel*, *loscura*, *ldisueltal*, *lentrañas*, es desahogado en el sexo oral y de esa forma no se altera su condición: *lveda*, *lpisar*, *lsin ser*, *loídas*, *lsostener*, *lequilibrio*, *lrodillas*, *lracimos*, *lluces*, *ltextasiadas*, *lsobre el pecho*, esto sólo el instante del acto sexual oral, donde las luces extasiadas que podrían ser el semen expulsado en el momento de la eyaculación.

Una vida en agonía constante:

*Viejas causas, cánones hostiles,
fervorosos principios maniatándome.
¿Sobre qué ejes giran que me doblan
a beberme la muerte en la conciencia?
Yo me miro y no soy sino una cripta en llamas,
una existencia informe, sonámbula,
cargada de fatiga.*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" IV // 62-68)

Las figuras sémicas *lviejas/*, *lcausas/*, *lcánones/*, *lhostiles/*, *lfervorosos/*, *lprincipios/*, *lmaniatándome/*, a lo único que refieren es al reclamo sobre su estado.

¿Quién dispuso de ellas para convertirlas en vírgenes, sino es la sociedad? Esa sociedad que ató sus manos y designó su vida. También se cuestiona por qué deben negar sus deseos: lo que se halla en las figuras sémicas: *lejes/*, *lme doblan/*, *lbeberme/*, *lmuerte/*, *lconciencia/* que indican el dejar morir sus anhelos íntimos, no realizarlos; por eso las vírgenes se convierten en una *lcripta en llamas/*, porque sus deseos no manifestados las van consumiendo, adentro de sus cuerpos, y así se reconocen como una constante actividad entre el vivir y morir, satisfacer sus necesidades sexuales y reprimir las mismas.

La esperanza muerta:

*Pero inútil, inútil,
porque a la tierra estéril
no se le oyen los labios.*

(Las vírgenes terrestres. "Introito" VII // 124-126)

La figura sémica *linútil/* construye el sentido a través de la reiteración que, por más que ellas busquen la satisfacción no la lograrán, su estado de virgen está dispuesto y es así. No lo pueden cambiar, aún que emitan gritos no se les escucharán, así lo representan las figuras: *ltierra/*, *lestéril/*, *lnol/*, *loyen/*, *llabios/*; las cuales reafirman el significado de que la vida no tiene una esperanza, es una agonía perenne, una lucha entre la pureza y la realidad.

Microestructura 2. Sucumbir en plena vida.

Las microestructuras remiten al significado de que es en vida cuando el ser al estar en constante lucha cae y muere, sin tener ninguna salida, el ser sucumbe y su vivir se convierte en un avispero, dice Ochoa:

*Cualquier cosa es mejor
a este avispero en llamas que me aguja,
porque aquí, donde estoy, me duele todo
y este volcanizado sueño a ciegas, sucumbiendo.*
(Los himnos del ciego. "Avispero".ll 1-5)

*pero cualquier cosa es mejor
a este avispero en llamas en que vivo.*
(Los himnos del ciego. Avispero.ll 27-28)

La vida es el lugar donde se incita, se quema y duele el ser; lo dictan los núcleos de las figuras sémicas: *lavisperol*, *laguijal*, *llamasl*, *lvolcanizadol*, *lduelel*, *lvivol* y el contexto muestra un sitio donde el ser es picoteado hasta perecer: *lsucumbiendol*.

En esta vida los sueños describen la búsqueda de la salida de este lugar, y la rabia por no salir de allí, aunque se intente la puerta no se encuentra y se termina muerto. Se repudia este avispero que es la vida, de nuevo un sitio en llamas que no tiene solución.

La concepción del suicidio:

*Pienso en la fecha de mi suicidio
y creo que fue en el vientre de mi madre; ...
(Las aristas del hielo. "El suicidio". II 1-2)*

La vida sigue siendo la destrucción del ser; esta contradicción constante desde el momento del origen: vida = muerte; contradicción porque los núcleos sémicos de estas figuras sémicas se igualan en sólo un sentido, son lo mismo para Ochoa.

Aquí se establece que el suicidio es la destrucción de la vida e inicia desde el momento de la concepción del ser, y queda preestablecida; otra vez no hay solución para la muerte, la que está ya dada por un hecho.

La vida sigue quemando:

*pasé la mano, sin malicia, por el lomo de la vida.
Dios mío, qué brutal quemadura.
(Las aristas del hielo. "El lomo de la vida" II 8-9)*

El vivir del ser y su inocencia son referidos por las figuras: *lpasél, lmanol, lsin malicial*; sin embargo, el paso por la vida provoca una quemadura de tal magnitud que envuelve al ser y no lo deja salvarse; aquí se establece la vida como significado del infierno donde el ser se encuentra otra vez; esto último creado por las figuras: *lbrutall, ldiosl*. Así la vida es reafirmada nuevamente como una llama.

El escape no existe:

*Desde que nació no supo sino del ciego viaje
del abandono al llanto.
Fue tenaz el calar de la gota en las entrañas
y abrió cavernas en su pulmón de niño.
(Las aristas del hielo. "La negación" // 6-9)*

El dolor está marcado desde el nacer no hay más, no hay escape, el ser se marca desde el vientre de la madre, como está establecido por las figuras: */desdel*, */nació*!, */entrañas*!. El dolor es referido como un viaje, que poco a poco fue hiriendo al ser hasta ahuecarlo, lo refieren las figuras: */fue*!, */tenaz*!, */calar*!, */gota*!, */abrió*!, */cavernas*!, */pulmón*!, */niño*! y no queda más que negarse.

Microestructura 3. La muerte programada.

De igual forma, las figuras sémicas disponen la concepción de que la muerte del ser ya ha sido establecida desde el nacimiento, y otra vez, la vida se muestra como la agonía, en donde lentamente se terminará según lo programado.

*La muerte nos congrega en su redil de sombras,
los ángeles nos miden al nacer el sudario
y no fallan las cuentas.
(Cartas para el hermano. // 25-27)*

La reunión de muertos está programada desde el nacer; así lo dicen las figuras sémicas: */muerte*!, */congrega*!, */redil*!, */sombras*!, */ángeles*!, */nacer*!, la vestimenta que se usará también está lista, es ese lienzo medido desde el nacimiento que se pondrá en el cadáver: */miden*! y */sudario*!; la fecha del deceso está determinada y no hay posibilidad de salvarse: */no*!, */fallan*!, */cuentas*!; esto es así, es el destino.

*Y nadie puede detener la marcha
funeral del tiempo
ni vivir por nosotros.*

(Cartas para el hermano. II 19-21)

La muerte se produce paso a paso, el ritmo lo marca el vivir, el funeral es continuo, no se detiene así lo dicen las figuras sémicas: *Inadie/*, *Idetener/*, *Imarchal/*, *Ifunerall/*, *Itiempol/*. Tampoco se puede sustituir nuestro lugar en esta vida-muerte, no se evaden.

*Mentira que morimos
cuando se apaga la última célula
en el cielo del cuerpo.*

(Cartas para el hermano. II 22-24)

Es en la vida cuando se muere, no cuando se extingue la vida del ser esto lo expresan las figuras sémicas: *Imentiral/*, *Imorimos/*, *Iapagal/*, *Iúltimal/*, *Icélulal/*, *Icielol/*, *Icuerpol/*.

Microestructura 4. La muerte y su anhelo.

La vida se convierte en un sitio del que se quiere escapar, pero la única oportunidad que hay es la muerte misma, sólo a través de ella se logrará descansar de la lucha del vivir.

*mas mi voz fue enterrada por campanas de duelo
y espigada mi forma entre la piel y el suelo.*

(Las urgencias de un Dios. "Desarráigame" II. 8-9)

La imagen de la muerte se conforma con los semas nucleares de las figuras sémicas: *Ienterradal/*, *Icampanasl/*, *Iduelol/* y se complementa con lo que simboliza

la figura sémica: */espigadal/*; que unida a las figuras sémicas: */formal/*, */piel/* y */suelo/* crean la imagen de estar en la tierra postrado.

*Al montón de polvo que te cobija
bajé esta tarde;
la sal de la llanura ardía
bajo el árido resplandor del silencio
y una furiosa soledad golpeaba
contra la flor caliza de los cerros.*

(Los himnos del ciego. "Padre" II. 1-6)

La tumba del padre descrita como un sitio en soledad y silencio, referidos en: */montón/*, */polvo/*, */cobija/*, */silencio/*, */soledad/*, donde la soledad y el silencio significan el amargo sabor de la muerte, el dolor, representado con los términos: */sal/*, */ardía/*, */árido/*, */furiosa/*, */golpeaba/*, */contra/*, los que con sus núcleos sémicos crean las imágenes de lo estéril, de la tumba misma, de lo que expide la lápida que golpea contra la luz de la llanura y de los cerros.

*mientras yo juego a la pelota con la muerte,
lanzándola como pequeña brasa de una mano a otra.
Y no me muero, Chucho, y no se muere una,
hace sólo el ridículo con su pequeña muerte
que es sólo una niña azorada,
llorando por todos los que de veras mueren sin derecho.*

(Los himnos del ciego. "Carta a Jesús Arellano" II. 31-36)

El deseo de la muerte está representado por las figuras sémicas: */juego/*, */pelota/*, */muerte/*, */lanzándomela/*, */brasa/* */de una mano a otra/*, pero que no se consigue, reclamo: */y no me muero/*, */y no se muere una/*, y se queda con el anhelo únicamente, */ridículo/*, */pequeña muerte/*; que se convierte en una niña asustada que llorar por no morir.

*Y vi mi corazón tendido
sí, pero tendido en su ataúd,
de tan inútil, de tan triste.*

(Las aristas del hielo. "La esperanza" ll. 10-12)

De nuevo la muerte presente en el ser, una esperanza de ver al corazón activado, lleno de amor, pero no es así como lo manifiestan las figuras sémicas: *lvil*, *lmi corazónl*, *ltendidol*, *lsil*; sin embargo está tendido por estar muerto por no ser útil, por ser triste, por no haber amado.

2.1.2. Macroestructura B. La confesión.

La figura *ldiosl* está presente en los poemas evocando distintas líneas de significación, que emanan de su definición: del latín *deus*, nombre sagrado del Ser Supremo, Criador del Universo, que lo conserva y rige por su providencia (dicc. De la Real Academia Española de la Lengua); sí, Dios se convierte en el ser a quien se le puede reclamar y cuestionar la vida, reprochar la existencia, solicitarle el deseo de morir; es quien llamará al final al ser, será su salvación, en él se busca la piedad y la salida de este mundo en llamas.

Microestructura 1. El llamado de Dios.

El llamado de Dios será la muerte del ser, será la transición del sitio en esta vida a otro, este cambio es como una huída, se desaparece rápidamente del avispero de la vida.

y cuando Dios nos llame

(*Las vírgenes terrestres. "Introito" l. 111*)

*En esta momentánea eternidad
alzaste el corazón y lo zajó el tiempo.
Todo se va de paso, en su justo segundo.
Se llena un mismo sitio de improviso;
luego sigue su curso el agua
que colma de infinito
y nos arrastra hacia esa suerte ignota
que hoy te desmiembra el nervio
y arranca el grito de cierva vulnerada.
¡Qué fugaces, qué somos,
qué iguales, Señor mío!*

(*Los himnos del ciego "Somos pasto donde la luz madura" ll.1-11*)

Las figuras sémicas: *lalzastel, lcorazónl, lzajól, ltodol, llenal larrastral, lsuertel, lignotal, ldesmiembral, lnerviol, larrancal, lgritol, lcierval, lvulneradal*; representan la herida de la muerte del ser, herida por donde la vida se extingue velozmente, por eso de los semas: *arrastra*, núcleo sémico: tirar de una persona para llevarla a otra parte, a una consecuencia inevitable; *desmiembra*, núcleo sémico separar los miembros del cuerpo, el alma; *arranca*, núcleo sémico: sacar de raíz; separar con violencia a una persona de alguna parte. Estos elementos unidos a las figuras sémicas: *lmomentáneal, ltiempol, lse va de pasol, ljustol, lsegundol, limprovisol, lluegol, lhoyl* crean la imagen del instante preciso en que se deja de existir: la fugacidad. Y el lugar de transición es dado por las figuras sémicas: *leternidadl, lmismo sitiol, lcursoel, lagual, lcolmal, linfinitol*; éstas enmarcan la idea de la posesión simultánea y perfecta de una vida interminable, atributo de Dios.

Éste es el paso de todo ser por la vida: es un momento fugaz, la transición a la muerte es individual, se está solo en este instante del llamado de Dios, como lo

dictan las figuras sémicas: *Ifugaces!*, *Isolos!*, *liguales!*, *Iseñor míol*. Reiterando la idea de lo fugaz que es el cambio de la vida a la muerte.

*Amanece, creo que voy a morir,
ahora que es terrestre la lucidez de mis sentidos
y quiero decir gracias, porque me fui fugando
por tu mismo dolor y por tu misma herida.*

(El amor. "El testimonio". ll. 63-67)

Ese llamado es también un llamado al arrepentimiento.

*¡Oh enardecida ceguedad la mía!
Pronto seré un piélago de cristales dormidos,
Cuando el toque radiante del ángel
Desmiembre mis sentidos
y un zarpazo final me emplomice la luz.
¿Qué te diré, Señor, en esa hora?*

(Los himnos del ciego. "La palabra contrita" ll. 21-26)

Las figuras sémicas: *Ienardecida!*, *Iceguedad!* dan la imagen de que todavía no se asimila el paso a la muerte, luego llega el entendimiento con los semas: *Iprontol*, *Iserél*, *Ipiélago!*, *Icristales!*, *Idormidos!*, ya que éstos como clasemas dan la idea de la muerte unidos a: *Icuandol*, *Itoquel*, *Iradiantel*, *Iángell*, *Idesmiembrel*, *Isentidos!*; de nuevo la muerte referida como una separación del ser y continúa la imagen: *Izarpazol*, *Ifinal!*, *Iemplomicel*, *Iluz!*, la extinción de la luz de la vida.

Y en este instante qué se le dirá a Dios, aquí cabe unir el título del poema ya que la figura sémica *Icontrital* refiere a: en el sacramento de la penitencia, dolor y pesar de haber pecado ofendiendo a Dios; arrepentirse de una culpa cometida; entonces qué se le dirá a Dios para redimir su existencia, una palabra de arrepentimiento por la vida que se vivió.

Microestructura 2. Dios como recuperación.

La figura sémica de /dios/ es la esperanza del ser por salir de este infierno, en él encuentra la providencia que busca, y por ello intentará llegar a él.

*Pienso en la fecha de mi suicidio
y creo que fue en el vientre de mi madre;
aún así, hubo días en que Dios me caía
igual que gota clara entre las manos.
Porque yo estuve loca por Dios,
anduve trastornada por él,
arrojando el anzuelo de mi lengua
para alcanzar su oído.*

(Las aristas del hielo. "El suicidio" II. 1-8)

Las figuras sémicas del suicidio, descritas en el apartado La concepción del suicidio de este trabajo (pág. 64), que remiten a la destrucción del ser, por momentos, tienen recuperación, esto por la influencia de Dios, son instantes en los cuales el ser tiene una posibilidad de salvación como lo muestran las figuras: /hubol/, /días/, /Dios/, /caíal/, /iguall/, /gotal/, /claral/, /entrel/, /manos/, en este contexto los semas: /gotal/ y /claral/ proveen el significado de agua = vida, iluminar = luz; las cuales se encuentran entre toda la oscuridad de la destrucción, Dios está allí aliviando la muerte y Dios es buscado para la salvación: así lo dictan las figuras sémicas: /porquel/, /estuve/, /loca/, /Dios/, /anduve/, /trastornada/, /éll/, /arrojando/, /anzuelo/, /lengua/, /alcanzar/, /oído/, el buscar la salida de la muerte ya ocurrida.

La figura sémica /Dios/ evoca la imagen del ser que no ha amado, haciendo una contradicción entre /glorias de la Biblia/ + /Dios/ versus /grita una mujer/ + /no conoce/ + /su voz huele a vinagre, aceite de ricino/ + /Dios no huele a eso/ que

refieren a una relación sexual, y que el ser no reconoce ese olor por no haber vivido tal experiencia *Entre mil olores reconocería el suyo*.

*En la casa contigua
grita una mujer las glorias de la Biblia
y no conoce a Dios.
Su voz huele a vinagre, aceite de ricino,
y Dios no huele a eso,
entre mil olores reconocería el suyo.*
(*Las aristas del hielo*. "Hambre de ser". ll. 9-14)

La ausencia de Dios es una herida abierta que padece el ser, le cubre todo el cuerpo, por lo tanto, lo que representa la figura sémica *IDios!* es la salvación de este mundo, es donde la herida sana.

*Dios mío, cómo duele tu ausencia,
llaga abierta de los pies a la frente.*
(*Las aristas del hielo*. "Eclipse". ll. 20-21)

La necesidad de Dios es tal que el ser, en el intento de acceder a Él de nuevo cae herido de muerte, como expresan las figuras sémicas: *!sed!*, *!mortal!*, *IDios!*, *!desamarrada!*, *!en mí!*, es el deseo ardiente de llegar a Dios, tanto que se sufre: *!flagela!*, *!cogel!*, *!puertas del mundo!*, *!hacermel!*, *!saltar!*, *!entraña!*; hasta herirse gravemente.

*¡Qué sed mortal de Dios
se desamarran en mí,
flagela,
me coge contra las puertas del mundo
hasta hacerme saltar la entraña!*
(*Llama las cosas por su nombre*. "Desastre" ll. 2-6)

2.1.3. Macroestructura C. La soledad.

Como es sabido la soledad es el estado último del ser, se muere solo, sin embargo también es el modo de vivir que por momentos el ser tendrá, situaciones por donde se desplazará, que lo conducirán a ese estado, su existencia estará condicionada para la soledad.

*No conoce más muros
que los que cercan su unidad en sombras
y hasta allí ha bajado a envejecer,
a morir en sí mismo,
a sepultarse testadura,
mientras la soledad circula por su cuerpo
como el viento por una casa en ruinas.*

(Los himnos del ciego. "El hombre" ll. 15-21)

Las figuras sémicas *lnol*, *lconocel*, *lmás muros*, *lcercan*, *lunidad*, *lsombras*; crean la imagen del ser enclaustrado, el que no tiene salida de su existencia, la oscuridad en donde terminará al final de la vida como lo dictan las figuras sémicas: *lhastal*, *lallí*, *lbajadol*, *lenvejecer*, *lmorir*, *len sí mismo*, *lsepultarse*, *ltestadural*, sitio que ocupará totalmente solo, como refieren los semas: *lmientras*, *lsoledad*, *lcircula*, *lcuerpo*, que equiparan esa imagen con la de una casa en ruinas donde hace viento dando como imagen total de la soledad.

Entonces la imagen de la soledad se representa como el sitio oscuro al que se llega para acurrucarse y morir en soledad:

*ni más patria de luz que esta nuez hecha gruta
donde tú me ovillaste junto al tiempo.*

(Los himnos del ciego. "Los himnos del ciego" ll. 20-21)

La reiteración de la imagen de ese lugar sin luz donde se termina es lo que construyen las figuras sémicas: *Ini más!*, *lpatria de luz!*, *Inuezl*, *lhechal*, *lgrutal*, que expresan la oscuridad terminal donde el ser se encogerá con el paso del tiempo como lo muestran las figuras sémicas: *ldondel*, *lovillastel*, *ljuntol*, *ltiempo!*; que con el sema contextual de *lovillastel* construye la imagen del ser al contraerse hasta su muerte.

De nuevo el encogerse para esperar la muerte:

*Este niño no crece;
amedrentado tiembla, se encoge;
acurrucado busca calor en el último resplandor que le
queda,*

(Los himnos del ciego. "Monólogo" II. 58- 61)

Como un niño atemorizado que se contrae a causa del miedo, el ser espera solo encogido el instante en que partirá, así lo dicen las figuras sémicas: *lniñol*, *lno crecel*, *lamedrentadol*, *ltiemblal*, *lencogel*; tratando alargar el tiempo antes de que llegue la oscuridad, como lo expresan las figuras: *lacurrucadol*, *lbuscal*, *lcalor!*, *lúltimol*, *lresplandor!*, *lquedal*, la última luz.

Microestructura 1. El desamor causa soledad.

El desconocimiento del amor es causa de padecer la soledad, una existencia vacía y aislada, apartada de lo realmente significa vivir, ya que aquí se vivirá en dolor.

*No sé si estoy despierta,
pero me duelen estos dos ojos de cristal vacío,
estos dos ojos de luna fría,
que nunca encontraron el camino donde la luz crece,
donde el amor camina.*

(Los himnos del ciego. "El tiempo caducado" II. 28-32)

Las figuras sémicas: *Ino sél, Iestoyl, Idespiertal* refieren la imagen del ser que deambula por la vida; unidas a: *Iduelenl, Iojosl, Icrystal, Ivacíol, Iojosl, Ilunal, Ifríal*, reiteran el dolor que se tiene por vivir vacío, en desamor como lo muestran las figuras sémicas: *Inunçal, Iencontraronl, Icaminol, Idondel, Iluzl, Icrecel, Iamorl, Icaminal*, se buscó el amor pero no se encontró esa luz que ilumina la vida y se queda en la oscuridad, en la soledad.

El ser queda impotente aguardando su último suspiro:

*Impotente.
ahumada en soledad,
desagotándome de amor,*

(La luz se fue cayendo a pedazos. II. 138-140)

La soledad se describe con los clasemas como una falta de fuerza, padecimiento del ser, que se anuncia desde lo alto en señal del desamor, como lo describen los semas nucleares: *limpotentel, lahumada/, Isoledadl, Idesagotándomel*, y con ellos forman de nuevo la imagen del ser sin consuelo, sin compañía, por no haber amado.

La búsqueda del amor motivo de la soledad se reitera en la siguiente microestructura:

*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.*

(Las aristas del hielo. "Hambre de ser" ll. 27 -32)

La vida se muestra como el fruto que madura, y que por lo tanto vive el amor, pero, el ser no ha conseguido vivirlo y en consecuencia no madura, así lo dicen las figuras que con sus semas nucleares definen los anterior: *Inadiel, Imadural, Isini, lfruto/, Ivividol, lno lo tengo/*; y ese amor es buscado pero fuera de tiempo, la hora oportuna ha pasado, las figuras sémicas lo marcan: *lbuscol, lyal, ltardel*, la soledad se hace presente en todos los seres aún y que están juntos están sin compañía como lo expresan los clasemas: *lentre/, lsoledad/, lruidosal, lgentes/* y todo se vuelve al mismo ser, a la misma existencia apartada no se encuentra lo que se persigue y por tanto los semas concluyen: *lo en el amor que intentol, ly doyl, ly esperol, ly que no llegal.*

Microestructura 2. La soledad inicia desde la concepción del ser.

El ser se encuentra solo desde que nace, y su vida avanza en ese estado, no existe un escape a la soledad, se morirá de esa manera.

*Desde dentro, remota y frágil,
la soledad te sobró, niña doliente*

desmoronada en el misterio.

(Los himnos del ciego. "Desmoronada en el misterio..." ll. 53- 61)

Los núcleos sémicos de las figuras *Idesdel*, *Identrol*, *Iremotal*, *Ifrágill*, *Iniñal*, refieren a la concepción, desde sitio distante y apartado, el débil ser afligido se ve inmerso en la soledad que le acompañará durante la vida, esto último lo dan las figuras sémicas: *Isoledadl*, *Isobról*, *Idolientel*, el ser irá destruyéndose aisladamente como inició, así lo expresan los semas: *Idesmoronadal*, *Imisteriol*.

La soledad es el modo continuo de vivir:

*Despliego las alas, quiero cantar,
pero la soledad tiene algo de fantasma
y se me atasca el grito en las cunetas
fangosas de la noche.*

(Del amor. "Sin ti, no" ll. 1-4)

Las figuras sémicas: *Idespliegol*, *Ialasl*, *Iquierol*, *Icantarl*; con sus núcleos sémicos de extender las alas porque se desea cantar, remiten a la imagen del vivir pleno, sin ataduras, sin embargo, no es así, como lo construyen las figuras sémicas: *Iperol*, *Isoledadl*, *Itienel*, *Ifantasmal*, *Iatascal*, *Igritol*, *Icunetasl*, *Ifangosal*, *Inochel*, en donde la carencia obstruye el vivir para dejarlo en una zanja de lodo denigrando al ser.

Tal denigración del ser es su misma vida y su misma muerte:

*En un charco de miseria,
doblado bajo un sol de invierno,
se marchó en soledad a la mitad del día.
(Las aristas del hielo. "La negación". ll. 10-12)*

El venir a menos es a lo que conduce la soledad, o es la misma soledad la que produce el decaimiento como las figuras sémicas lo expresan: */charcol*, */miseria*, */doblado*, */bajo*, */sol*, */invierno*; que sugieren a ese hoyo de desgracia en donde se encoge el ser en el frío para quedar allí; mostrado por las figuras. */marchó*, */soledad*, */mitad*, */día*.

El deseo de compañía continúa:

*Por un día tan solo
ser la estancia habitada de la mujer madura;
o la criatura de agua
a quien el iris se le afina de sueños
y yace, brizna dócil bajo el cristal sensible del rocío.
(Las aristas del hielo. "Ser la estancia habitada" ll. 12-16)*

Para el ser es un pesar el estar solo en la madurez, por la ausencia que se sufre, así, la compañía se vuelve un anhelo como lo dictan las figuras sémicas: */por*, */un día*, */tan solo*, */ser*, */estancia*, */habitada*, */mujer madura*, que al estar acompañado es cuando vive, así lo muestran: */criatura*, */agua*, ya que ésta última refiere a la vida, y cuando se vive, se sueña también, así remiten los semas: */quien*, */iris*, */afina*, */sueños*, esos sueños son perfectos, que llevan al ser a existir apaciblemente, así dicen las figuras sémicas: */yace*, */brizna*, */dócil*, */bajo*,

/cristall, /sensible/, /rocíol/; por lo cual, el vivir lleva al ser a tenderse suave, bajo la luz que es la compañía, alejándose de esa oscuridad de la soledad.

Pero la soledad está ahí, no desaparece aún y que se desee lo contrario:

*Aquí la soledad abre zanjas a lo largo del cuerpo
y a la hondura del tiempo.
(Las aristas del hielo. "Eclipse" ll. 16-17)*

La herida que abre la soledad es tal, que no se recupera de ella, el tiempo solamente la va haciendo más honda, hasta caer poco a poco en aquella oscuridad, como lo expresan las figuras sémicas: */soledad/, /abrel/, /zanjas/, /largol/, /cuerpol/, /hondural/, /tiempol/*, en donde los semas contextuales */abrel/, /zanjas/* remiten a hacer una herida, provocada por el estar solo, que el tiempo empeora.

Y al final el ser termina encogido y solo en la oscuridad, en un sitio donde esperará la muerte:

*Voy a morirme aquí, como las bestias, en su madriguera,
en la oscuridad de guarida.
(La luz se fue cayendo a pedazos. ll. 166-167)*

Y se puede constatar por las figuras: */voy/, /morirmel/, /aquí/, /bestias/, /madriguera/, /oscuridad/, /guaridal/*, la culminación del ser es la soledad.

Capítulo III.

La construcción semiótica del sentido: la lucha constante del ser.

Ya se ha mostrado, por medio del análisis de las figuras sémicas, cómo Ochoa trastoca la realidad de la vida, para crear un ciclo del ser. A través de su lenguaje poético presentar una serie de signos que se unen para configurar una nueva línea de significación de lo que es la vida y estas se pueden manifestar de las siguientes maneras:

- 1) El nacimiento es luz
- 2) La agonía y anhelo de muerte
- 3) La salvación, un llamado a Dios
- 4) La muerte, la soledad constante

No hay que perder de vista que el ciclo de vida es alterado, recreado por la voz poética de Ochoa, porque para la autora, en el poema, la vida no es nacer, crecer, reproducirse y morir; es: nacer en soledad y llegar a un lugar no deseado; agonizar mientras se vive, a causa de la búsqueda continua de la salvación; cuestionamiento y llamado al que podría reconfortar al ser: Dios, pero que no siempre contesta, y por último muerte en soledad; ella presenta estos recorridos del ser reiterándolos a lo largo del corpus poético a estudiar, con ellos estructura la historia a presentar, por eso, se tomará prestado el término *diégesis* de la teoría Narratológica (Genette en Eagleton 1983:130), que refiere a la sucesión de acciones que integran la historia de una narración. La intención de este trabajo es

señalar cómo se estructuran las redes significativas que se reiteran en los poemas, y establecer una significación global, la cual define la historia que quiere componer, Ochoa, a partir de la realidad exterior, relacionando los signos y combinándolos para crear una nueva perspectiva. Con este propósito se descubre primeramente la *diégesis* de la decadencia del ser.

Las figuras sémicas que utiliza la autora muestran de una manera plástica el decaimiento del individuo. Se le ve encogerse hasta caer esperando la muerte, se reconoce en ese decaimiento la agonía por la necesidad de amar, por el deseo carnal y porque la vida le está quemando, se le observa solo, aún cuando está rodeado de la multitud. Se percibe el padecimiento por salvarse, se le acompaña en ese llamado al Creador, pero también se cae con él, no hay la salida esperada para el *avispero* denominado vida.

Por tanto, es necesario valorizar los signos que se configuran, para observar cómo es que logran crear esas significaciones, creando una obra de arte:

el arte emplea signos destinados a diversos propósitos, pero de modo que se dé una valoración de los signos mismos o, en términos de Jakobson, refiriéndose al arte del lenguaje, el mensaje centrado sobre el mismo mensaje, sobre los signos: "el rasgo común de las bellas artes de varios medios lingüísticos parecería residir, ante todo, en que emplean valorativamente signos que significan objetivos, con la exigencia adicional de que el modo cómo se emplean los signos ha de provocar una valoración positiva de ellos mismos como objetivos (Yllera, 1979:129)

Se ha señalado con Eco (vid supra: 174) que el acercamiento al poema con una perspectiva semiótica es la manera de estudiar cómo se organizan los signos para crear la significación. En este caso se observan las reiteraciones, es decir las

isotopías semánticas las cuales sostienen líneas temáticas constantes como las mencionadas y son estructuradas utilizando una serie de palabras que conducirán a la coherencia global del texto. Es claro, que las series de palabras se articulan en un sistema de signos elegidos y de imágenes a creadas por la autora, que dan como resultado la presentación de una nueva realidad, diferente a la existente, función de la poesía.

Lo que sucede es que las palabras se relacionan de tal manera en el lenguaje poético que establecen redes de significación que a lo largo de los poemas van integrando el sentido, *se deberían considerar los poemas como “estructuras funcionales” en las cuales los significantes y los “significados” se rigen por un solo conjunto complejo de relaciones* (Eagleton, 1988:123).

Por eso el discurso de la poesía tiene un carácter dinámico, que se manifiesta en el nivel semántico debido al refuerzo que se hace de la palabra, y como la valorización que toma según su momento en el contexto de la frase poética; en una de las tesis de Rosenstein (citado por Tinianov, 1975:86) respecto a la construcción de la obra de arte, menciona que:

...en el ámbito de las series y unidades poéticas las palabras se encuentran en relaciones y enlaces más fuertes y estrechos que en el discurso corriente. Esta fuerza del enlace tiene su efecto en el carácter semántico.

Precisamente, es lo que ocurre en los poemas de Enriqueta Ochoa los enlaces provocados nos crean las cuatro líneas significativas antes mencionadas y conforman el sentido total de su poesía, ahora se mostrará cómo se agrupan las

palabras para construir esas series. La perspectiva a utilizar será la Cesare Segre presentada en su texto *Hacia una semiótica integradora* en el segundo apartado llamado *El texto literario: producto semiótico* (en Díez Borque, 1989:657).

Para Segre, el texto poético puede ser estudiado por bloques de frases, palabras, monemas, grafemas o fonemas. Como el objetivo de esta investigación es la construcción de las líneas isotópicas de la poesía de Ochoa, así como su interpretación a partir de la relación de lector con su realidad exterior, se analizan por una parte, las series o bloques de frases y de palabras que al relacionarse darán la significación; y por otra, el vínculo que se establece con la experiencia exterior del lector; para darle el sentido.

Cabe señalar, que para llevar a cabo esta parte del análisis sobre la construcción del sentido, se referirá y complementará con lo mostrado en el apartado que trata del análisis de las figuras sémicas de esta misma investigación, ya que queda clara la función de las palabras vistas como signos donde significante y significado son inseparables; y como tales, tienen un significado como palabra aislada, sin embargo, cuando se organizan en un sistema, es para crear el sentido total de la imagen seleccionada, dar un significado más preciso que se asume dentro de la frase.

Inicia la historia con la figura del nacimiento, la configuran las frases poéticas: */todo hálito nuevo de vida trae un gesto de Dios/, /su presencia en mí es surtidor de vida/, /recién bañada en la celeste ojera de un estanque de luz/;* las cuales

crean la imagen del alumbramiento en soledad, como algo provisto de Dios, lleno de luz, dador de vida, la salvación y la eternidad del ser. Como se mostró cuando se describió la concepción de la vida para Ochoa.

Sin embargo, la concepción de la vida se ve trastocada y modificada por Ochoa misma, y la vuelve una lucha constante del ser por querer cambiar la vida que experimenta, y esa visión de la vida como acto divino, celeste, desaparece y se crea lo que en enseguida se presenta.

Diégesis 1, presenta la transposición de la imagen de la vida iluminada, a la de la vida en agonía y el anhelo de muerte constantes, lo cual se va construyendo con los significados que van fluyendo de las frases poéticas, el primero sería el de la invasión que resulta de las series: */con mi sangre crecieron/, /pero el muro es el muro y encarcela/, /ellas crecieron más que mi estructura/, / me hirieron tan hondo con sus sables/, un segundo significado es la muerte: /toda yo quedé transfigurada en la obsidiana lumbre de sus ojos/*

Ahora bien, esta imagen de la vida agonizante y del deseo de morir, es el origen del decaimiento del ser, línea constante del corpus poético a estudiar, e inicia con el desprendimiento del mundo de luz, de aquel mundo ideal, que existe antes del nacimiento, al mundo real donde llegará para morir en vida; la llegada del ser vista como un traumatismo el cual hace desaparecer el recuerdo de ese sitio en el que se está mejor que en la vida misma, el tercer significado que a la vez es un bloque de palabras es: la destrucción de la luz de vida del ser.

Se verá que el significado se estructura de la siguiente manera: */llegamos de una atmósfera sin tacto, de un cronómetro ideal/, /y es el desprendimiento tan violento, que la memoria de la luz se hiere/,* y continúa la significación: */de luz solar a luz de fuego fatuo/, /de hermetismo discreto a disposición cortante/, /de todo lo que fue no queda nada/,* de la serie sobre el *fuego fatuo*, es donde se evoca a la muerte, por la significación aislada de las palabras como ya se ha explicado en el análisis dicho arriba, y unidas con la frase última de que *no queda nada* completan la significación de la destrucción.

Dentro de la historia, el ser, busca regresar al lugar ideal, pero es un acto fallido ya que no podrá lograrlo y se ve de nuevo lastimado: */nuestras huellas de ayer vienen a vernos/, /y dan voces, pero sólo un espejo que les finge/, /y un nombre, sin sentido, les contesta/;* el retorno al lugar es negado.

Ya sin regreso, el ser tiene que desarrollarse en este mundo real y donde vivir se transforma en deseos y reclamos constantes, como los que puede llegar a ser una mujer virgen, la significación que se crea es la repulsión y cuestionamiento de la condición de la mujer, y para complementar el cuarto significado se identifica también una búsqueda inagotable de la satisfacción sexual la cual convierte a la vida como una agonía eterna: */llámenme con el nombre del único incoloro vestido que he llevado/, /duele esta tierra henchida de vigoses sollamando la frente, quemando las entrañas/, /todo mi nombre dentro se me rompe de odio/,* tanto es la valoración social sobre la virginidad, que la mujer se ingenia por tratar de sopesar de alguna forma eso que le quema dentro a través del sexo oral */y sostener*

equilibrio de rodillas con un racimos de luces extasiadas sobre el pecho/, pero esto mismo, la lleva a revelarse a los demás: /mentira que somos frescas quiebras cintilando en el agua/, /hay una corriente oscura disuelta en las entrañas, que nos veda pisar sin ser oídas/, y de nuevo se reitera la agonía: /yo me miro y no soy sino una cripta en llamas, una existencia informe, sonámbula, cargada de fatiga/.

De nuevo el ser, cree en la esperanza, pero no existe tal: */inútil, inútil, porque a la tierra estéril no se le oyen los labios/ y vuelve al estado agonizante que se vislumbra como perenne.*

Asimismo, el vivir en el mundo real se convierte en el vivir en un avispero, que es el quinto significado, la vida es donde el ser es aguijoneado, incitado, quemado, hasta sucumbir; esta línea se integra son las siguientes series: */cualquier cosa es mejor a este avispero en llamas que me aguija/, /porque aquí, donde estoy, me duele todo y este volcanizado sueño a ciegas, sucumbiendo/, /pase la mano, sin malicia, por el lomo de la vida. Dios mío, qué brutal quemadura/. No hay manera de salir de este modo de vida, es latente, la muerte de ser.*

El ser se cuestiona su muerte y su padecer en la vida; las relaciona de nuevo con su llegada al mundo, y aún más atrás, en su concepción, dándole nombre a su muerte: suicidio: */pienso en la fecha de mi suicidio y creo que fue en el vientre de mi madre/, y confirma que no hay escape para su padecimiento: /desde que nació no supo sino del ciego viaje del abandono al llanto/, /fue tenaz el calar de la gota en las entrañas y abrió cavernas en su pulmón de niño/, reiterando la idea de su*

destrucción cuando se llega a este mundo, construyendo el sexto significado: no existe la salvación.

El séptimo significado refiere a la sentencia: la muerte es inevitable, es algo que ya está programado desde el nacimiento: */la muerte nos congrega en su redil de sombras, los ángeles nos miden al nacer el sudario y no fallan las cuentas/* , el destino está escrito: */y nadie pueden detener la marcha funeral del tiempo ni vivir por nosotros/*; el ritmo de la muerte lo marca el vivir, porque es una muerte en vida: */mentira que morimos cuando se apaga la última célula en el cielo del cuerpo/*.

Pero la vida misma es la causante de anhelar la muerte, y conforma el octavo significado, es tanto el dolor del ser que desea que termine, como lo estructura el siguiente bloque: */mientras yo juego a la pelota con la muerte, lanzándola como pequeña brasa de una mano a otra/*; sin embargo, la vida no es así, no va a permitir que el ser descanse, sino al contrario, que siga padeciendo: */y no me muero, Chucho, y no se muere una, hace sólo el ridículo con su pequeña muerte, que es sólo una niña azorada, llorando por todos los que de veras mueren sin derecho/*.

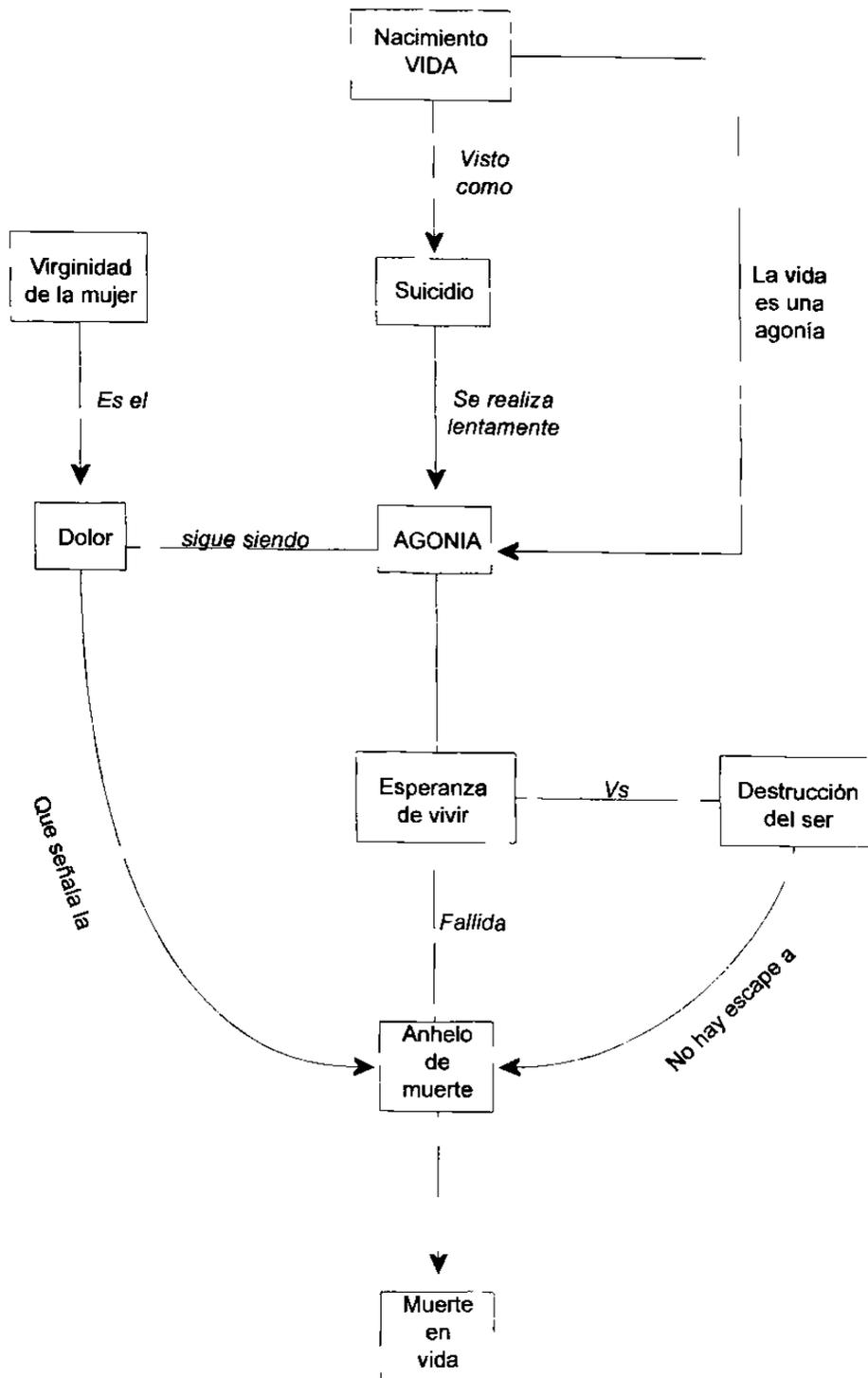
Y el ser yace, termina por morir en soledad tal como llegó a este mundo no ideal; extinguiéndose al paso que vivía: */mas mi voz fue enterrada por campanas de duelo y espigada mi forma entre la piel y el suelo/*, */bajo el árido resplandor del*

silencio y una furiosa soledad golpeaba contra la flor caliza de los cerros/, /y vi mi corazón tendido sí, pero tendido en su ataúd, de tan inútil, de tan triste/.

Se observa de una manera plástica la decadencia del ser gracias a las series de significaciones hechas por la autora y también es posible reconocer la isotopía semántica de la que vida es una agonía constante, un anhelo de muerte, muerte en vida, y la muerte misma en soledad.

Como lo muestra el cuadro siguiente los significados se desplazan por la existencia del ser, desde el nacimiento hasta su muerte, sin embargo, coinciden en crear la concepción de que la vida es la muerte misma, sin escape, y se señala a la muerte como una salida de la realidad, se anhela por ella; este deseo se vuelve un muerte en vida.

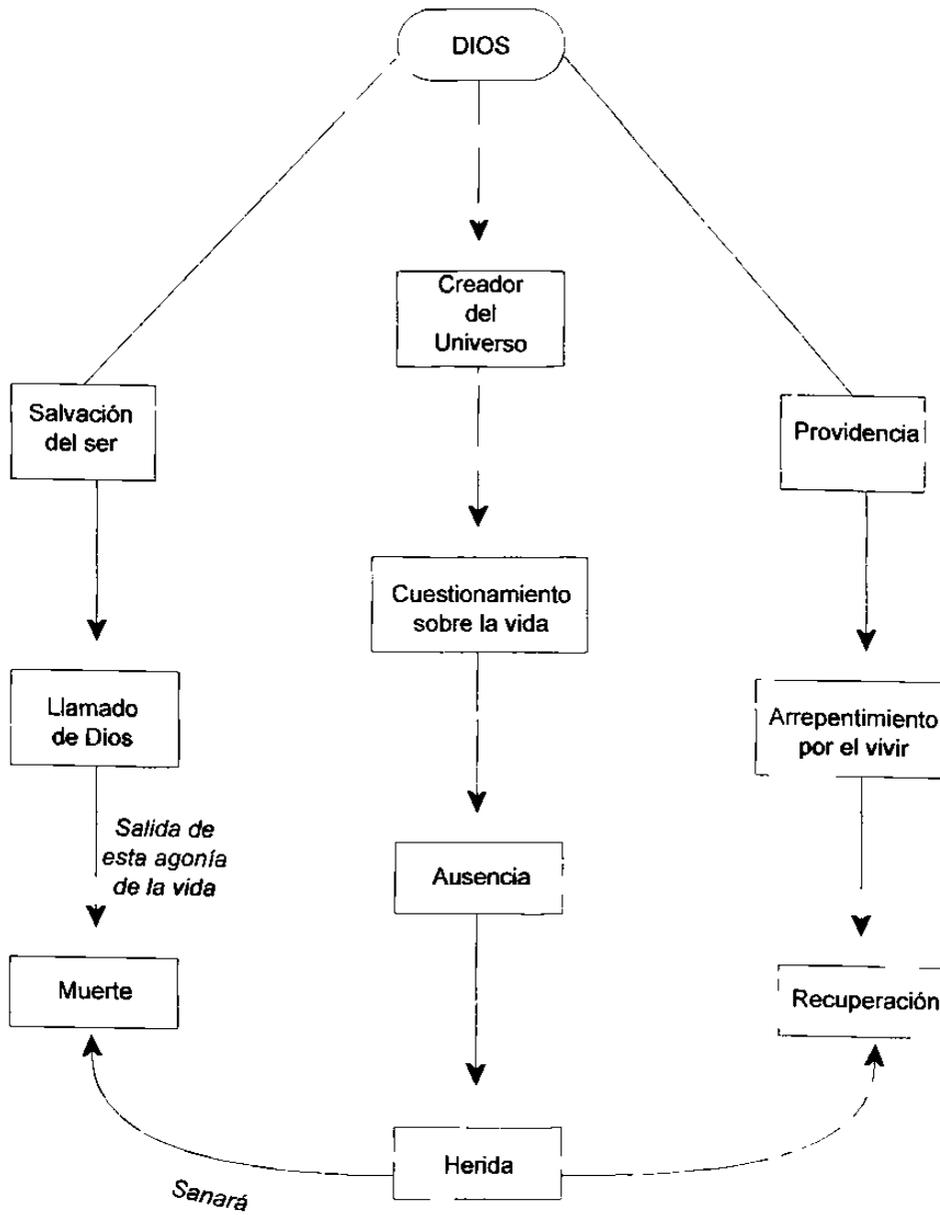
Esquema Temático. Diégesis 1



Diégesis 2, en esta historia se estructuran dos líneas de significación; una, la de la figura de Dios como salvación del ser y la otra la herida producida por la ausencia de él. El llamado de Dios será la señal para dejar este mundo e ir al otro, es la muerte, es la huida de la vida: */y cuando Dios nos llame/, /qué fugaces, que somos, qué iguales, Señor mío/,* es la desaparición del ser y tal vez sea lo que espera, su salvación; pero ese llamado puede convertirse en el cuestionamiento de la vida llevada por el ser: */qué te diré, Señor, en esa hora/*. La ausencia del Dios es una herida del ser: */Dios mío, cómo duele tu ausencia llaga abierta de los pies a la frente/, /qué sed mortal de Dios se desamarra en mí, flagela, me coge contra las puertas del mundo hasta hacerme saltar la entraña/,* es la necesidad de él, de escapar para irremediablemente continuar con la vida.

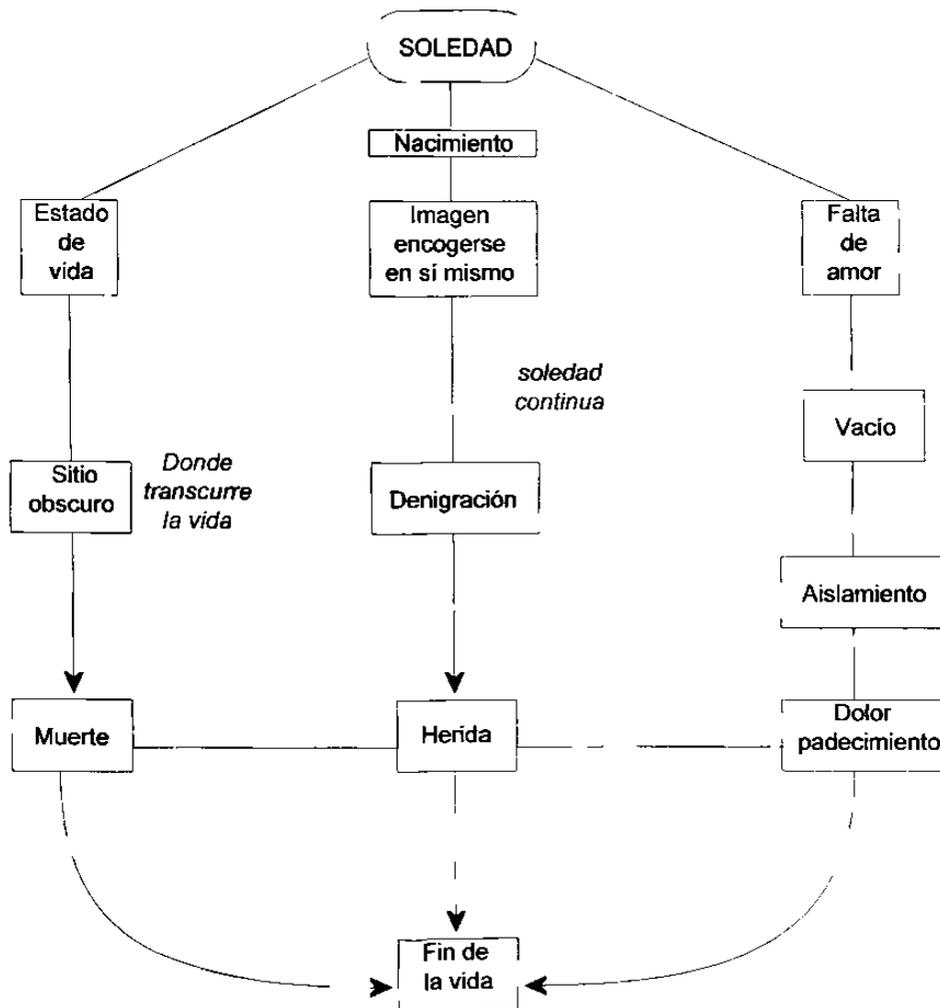
Dios como figura central para la vida del ser, sólo en él se encuentra la esperanza, a él se le cuestiona por la existencia, sin remediarla porque está ausente, y sólo le provoca al ser una herida, como se presenta en el siguiente esquema:

Esquema Temático. Diégesis 2



Diégesis 3, configura la línea de significación que trata de la soledad tanto como estado inicial y último del ser, como estado continuo o modo de vivir del mismo, teniendo como causa la vida que se describe en la diégesis 1; aquí, además de reiterar la isotopía semántica de la soledad, se utilizan palabras que integran imágenes repetitivas a lo largo de los poemas para construir esa isotopía, como se manifiesta en el siguiente cuadro.

Esquema Temático. Diégesis 3



La soledad inicia desde la concepción del ser: */desde dentro, remota y frágil, la soledad te sobró, niña doliente desmoronada en el misterio/, y continúa como estado del ser: /este niño no crece; amedrentado tiembla, se encoge; acurrucado busca calor en el último resplandor que le queda/, /despliego las alas, quiero cantar, pero la soledad tiene algo de fantasma y se me atasca el grito en las cunetas fangosas de la noche/,/ni más patria de luz que esta nuez hecha gruta donde tu me ovillaste junto al tiempo/, /aquí la soledad abre zanjas a lo largo del cuerpo y a la hondura del tiempo/.*

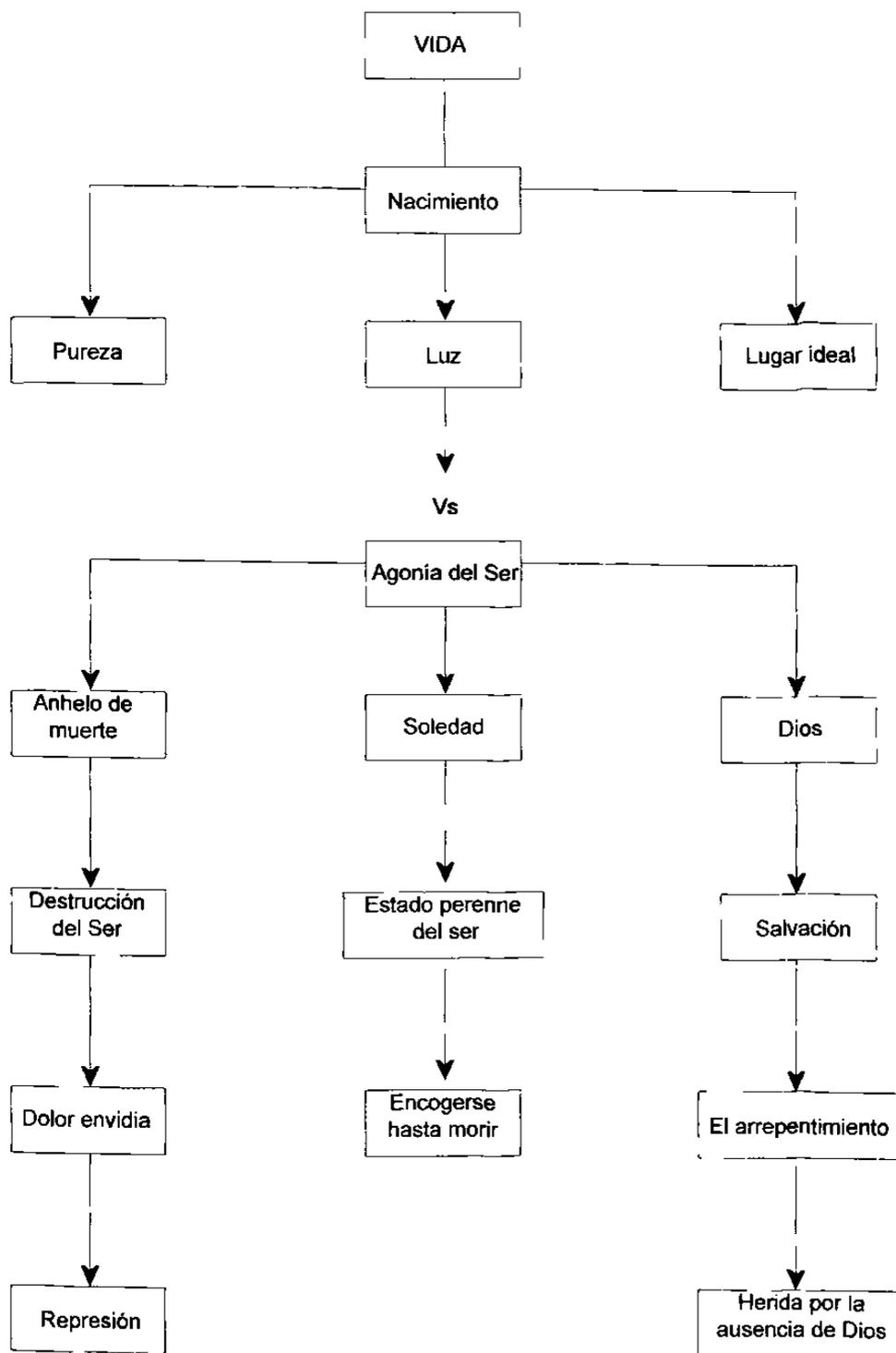
La falta de amor es motivo de la soledad perenne: */pero me duelen estos dos ojos de cristal vacío, estos dos ojos de luna fría, que nunca encontraron el camino donde la luz crece, donde el amor camina/, /impotente, ahumada en soledad, desagotándome de amor/, /nadie madura sin el fruto, el fruto es lo 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/. Y el ser hace una petición: /por un día tan solo ser la estancia habitad de la mujer madura, o la criatura de agua a quien el iris se le afina de sueños y yace, brizna dócil bajo el cristal sensible del rocío/. Pero esto no puede ser, el ser termina por morir en soledad: /no conoce más muros que los que cercan su unidad en sombras y hasta allí ha bajado a envejecer, a morir en sí mismo, a sepultarse testadura, mientras la soledad circula por su cuerpo como el viento por una casa en ruinas/, /en un charco de misena, dobladito bajo un sol de invierno, se marchó en soledad a la mitad del día/, /voy a morirme aquí, como las bestias, en su madriguera, en la oscuridad de su guarida/.*

La inserción de las palabras: sombras, bajado, nuez, gruta, ovillaste, encoge, acurrucado, ojos, cunetas, fangosas, noche, charco, zanjas, hondura, madriguera, oscuridad, guarida, reiteran la significación de la muerte en soledad, además plasman la imagen de la decadencia, del decaimiento del ser y por lo tanto del final del ciclo de la vida.

Dicha temática presenta la vida como el lugar donde el ser luchará constantemente, hasta sucumbirse, todo por cambiar su existencia así como por satisfacer sus anhelos, a sabiendas de que son inevitables tanto el cambio como la satisfacción, y al final, algunos, regresan solos, tal como llegaron, a su origen; y otros, seguirán agonizando.

Entonces, el concepto del nacimiento como luz se contrapone con la realidad presentada por Ochoa, la cual define a la vida como una agonía del ser en soledad que espera la muerte, que por instantes se querrá salir de ella, pero los poemas reafirmar que no hay posibilidad de escapar, y así se configura la realidad poética, esto se determina en el siguiente esquema en donde se observa esta contradicción.

Esquema. Temático Global



Estos registros son los que se recogen de las estructuras elaboradas por Ochoa, ella presenta tres momentos del ser de una forma plástica, y reiterando significados que integran la temática global; estructurando las redes de significación, y así crear el sentido total.

Es necesario, observar los procesos que permiten a la obra literaria producir esos registros de significación.

Tales interpretaciones se llevan a cabo por parte del lector, son connotadas por las estructuras signícas propuestas, en la conciencia de él aparecen las imágenes creadas por el modelo de la obra, como propone Todorov (1970:108):

...el mensaje literario es colocado fuera de todo contexto extralingüístico y ello lo vuelve ambiguo en su naturaleza misma. La interpretación de una imagen en la conciencia es necesaria y puede no acabar nunca.

Por eso, al observar cómo las figuras de los poemas, primeramente, aisladas, y luego, coordinadas y organizadas crean la reacción que deberán descubrir los lectores, la cual se basa en las relaciones que se establecen con la realidad conocida por ellos, imágenes comunes que se producen colectivamente. Pero, de dónde surge esa colectividad; en la obra literaria se produce una eclosión de sistemas signícos que van más allá de la simple expresión concreta del lenguaje, *en la obra literaria encontramos huellas de otros sistemas signícos que no pertenecen al lenguaje articulado. Estos sistemas derivan de la vida social, de la cultura y de las tradiciones nacionales* (Todorov,1970:108).

Sólo de esta manera se podrá considerar a la obra como una unidad principal del sistema literario, y producirá su significación, a partir de las combinaciones signícas, que tomarán valor sólo en el propio marco de la misma. El anterior sistema unificado en la obra, crea un modelo integrado por las relaciones existentes signícas, que crean la significación total del texto.

Ahora bien, no hay que perder de vista, el ciclo emisión-recepción; porque el mensaje sólo existe dado que el emisor lo ha formulado, y así lo afirma Segre es *el garante de la organización semiótica del texto literario, el responsable de su formulación y de sus contenidos explícitos* (en Diez-Borque, 1989:666). Su proceso consiste en analizar la realidad percibida por medio de sus experiencias personales y al formular el mensaje, se detiene en las experiencias que desea tratar, empezando así su proceso creativo, donde reestructurará esas impresiones de la vida para convertirlas en un acto estético; *por tanto, asistimos a uno de los más elevados usos del lenguaje: sintetizar una experiencia vital y permitir su reconstrucción (ibidem).*

Por el lado del receptor, ocurre también un proceso semiótico, que tiene que ver con la interpretación de los significados denotativos y los connotativos, entendiendo por ellos, el contenido denotado corresponde a la información dada en concreto y lo connotado al significado que surge en el texto que no es dado.

Así pues, el lector recuperará, tanto los significados denotados, como los connotados, descubriendo los discursos que surgen de las relaciones de los sistemas que se dan dentro de la obra.

Esta actividad del lector propone otras aseveraciones como son:

1) que el emisor no es el árbitro de los de los significados emitidos, porque existe otro árbitro más alto, la estructura (del texto, de la lengua y de los varios códigos afectados) y 2) que el texto es una estructura lingüística introducida en un sistema semiótico colectivo, y como el tiempo amplía el sistema semiótico, la estructura del texto puede revelar valencias semióticas antes imperceptibles (ibidem)

estas afirmaciones revelan, por una parte, que en ocasiones, las significaciones producidas por el texto no son provocadas por las intenciones del autor, sino que se logran por la estructura misma del texto, o como manifestación del inconsciente del emisor; asimismo, que esas significaciones tengan que ver con los aspectos sociales o culturales del emisor, es decir, tal vez su sensibilidad se polarice en una dirección determinada, que le permita descubrir otros significados.

Lo anterior, también se refiere a lo indescriptible que puede resultar el proceso creativo del autor, ya que no se puede definir del todo cómo es que el autor en su conciencia trastoca esa realidad experimentada por él, y al modificarla, la altera y crea otra, no es sino cuando este proceso ya está terminado que se interpreta a través de la lectura, siendo entonces cuando se le reconoce en el texto, y así se lleva a cabo la construcción de la significación.

El texto es un acto de comunicación, por lo cual se inserta dentro de la cultura:

los sistemas de significación se instituyen dentro de una cultura y son parte integrante de ella. Se debe comprobar que es imposible una lectura que considere al texto en sí, poniendo entre paréntesis al contexto (ibidem).

Esto es, la interpretación por parte del lector, que hace de la obra literaria, basándose en sus vínculos que tiene con la cultura, tanto los suyos, como los que la obra en si traza, ya que la cultura organizará el mundo que rodea el hombre.

Por esta razón, en el pensamiento poético, la vivencia humana real del mundo, se construye como un sistema constante de traducciones y traslados que permite la asociación de elementos que integran los textos, creando la dinámica del lenguaje de la poesía. Para Lotman (1998:103), la cultura es un generador de estructuras, la cual forma una esfera social alrededor del hombre que hace posible su vida social.

En esa vida social donde el poeta se concentra para crear las imágenes que quiere plasmar en su obra, dentro de esa cultura aparecen las estructuras signicas que el autor recogerá para convertirlas en un texto estético, dentro de este marco se integra un elemento más que se vincula, de la misma manera, en esta creación de la nueva realidad: el símbolo; tomándolo como la idea de cierto contenido, que sirve de plano de expresión para otro contenido, que es más valioso culturalmente.

Esta idea de símbolo se complementa con el concepto de memoria de cultura, porque como ellos transportan formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra; tienen la función de mecanismos de unidad culturales que no permiten que se desintegre la cultura. Cabe señalar, que el símbolo cuenta con una esencia

invariante, que se correlaciona con el contexto cultural, el cual puede llegar a modificarlo o por el contrario, el símbolo puede transformar a aquél.

La experiencia del poeta alojada en su memoria se vuelve simbólica, cuando se va integrando una serie de significaciones que se reiteran en un contexto, y que han surgido dentro de la cultura del emisor y forman un sistema de formas iguales en la memoria del ser; y representan uno de los elementos más estables del *continuum* cultural; entonces, el dinamismo del lenguaje del arte tiene como base la orientación con más profundidad a emitir un mensaje sobre otro, y también se sustenta en el dinamismo del lenguaje.

Por lo tanto, los signos que se utilizan en la expresión poética poseen un grado de convencionalidad, debido al uso habitual que tienen y el significado que pueden tomar dentro de un sistema artístico, es cuando el arte puede usar signos ya establecidos en una sociedad dada -como se mostró con el símbolo- o puede crearlos.

Regresando al corpus poético a estudiar, es posible establecer que las líneas temáticas obtenidas del análisis de las combinaciones sígnicas, no son sólo símbolos que Enriqueta Ochoa recupera de su vivencia en la vida, en esa realidad exterior, o como diría Lotman (vid supra): la esfera social, y de allí construye la simbología sobre la concepción de la vida como la decadencia del mismo, lo que se representa como un ciclo de vida: concepción>nacimiento<vida como una lucha constante<anhelo de morir<esperanza<muerte del ser.

En los versos las figuras se relacionan para construir el concepto de que ha muerto Estela y la describe recordando cómo era su vida: *latorada*, *lretorciéndose*, *lquemándose*, *lflorecita mínima*, *labrumada*, *ltemerosa contención*, *lsoledad*, *lcomplicado alud de números confusos*, *lanonada*, *lfrágil*; luego, se refiere a la imagen de su muerte: *lmanoteaba al aire con ojos desorbitados*, *ltendida en la piedra de sacrificios*; y cómo su muerte no se pudo evitar como lo expresan las figuras: *lsobre de ella se levantó la daga*, *lpero esta vez el ángel del Señor*, *lque detiene la mano del destino*, *lno llegó a tiempo*.

De esta manera es la muerte de Estela, una muerte provocada, el suicidio:

Tú dolida hasta la asfixia,
emprendiste el vuelo.

(*Retorno de Electra. "Estela en la luz" XII ll. 162,163*)

Acechaste la hora, el minuto, el silencio,
para morir tu muerte.
Sola, sin testigos, sin asideros a la tierra.

(*Retorno de Electra. "Estela en la luz" XIII ll. 164-166*)

de dar gracias a Dios porque te fuiste
sin esperar los puntales de mi convencimiento
para retenerte.

(*Retorno de Electra. "Estela en la luz" XIV ll. 184-186*)

La gravedad ya no tiraba de ti hacia la tierra;
uno sabe cuando su cuerpo va desplazando el suelo;
cuando vamos perdiendo la comunicación del espíritu
con el centro vivo de las cosas.

(*Retorno de Electra. "Estela en la luz" XV ll. 196-199*)

En estas relaciones, las figuras se contactan proporcionando la descripción de la muerte de Estela: *lemprendiste el vuelo*; el concepto del suicidio: *lacechaste el*

minuto/, Ila horal/, Iel silencio/, Ipara morir tu muertel/, Isola/, Isin testigos/, Isin asideros a la tierral/, Isin esperar los puntales de mi convencimiento para retenertel/, Ila gravedad ya no tiraba de ti hacia la tierral/, Iuno sabe cuando su cuerpo va desplazando el suelo/; y el final: Icuando vamos perdiendo la comunicación del espíritu con el centro vivo de las cosas/.

Y su muerte no se acepta:

*No puede ser que hayas cruzado
la línea del tiempo sin el permiso cósmico.
No puede ser
que me hayas ahogado de golpe
en el pozo de los desesperados,
esta hosca caverna de la que no logro salir.*

(Retorno de Electra. "Estela en la luz" II ll. 22-26)

La negación reitera la imagen del suicidio en las figuras: *I no puede ser que hayas cruzado/ I la línea del tiempo sin el permiso cósmico/* en donde los clásmas *I sin el permiso cósmico/* se relacionan con la idea de que la muerte provocada no es autorizada por Dios; y además, cómo su muerte deja a Enriqueta en soledad, representándola con las mismas figuras que utiliza en poemas anteriores: *I esta hosca caverna de la que no logró salir/*, de aquí el cuestionamiento de la muerte.

¿El por qué de la muerte?

El cuestionamiento se realiza para reafirmar una vez más que no hay escape, que la vida continúa.

*No te mató la esperanza,
fue la cadena ciega de tropiezos
que nos repite obsesionada*

*¿quién soy?
No hay identificación, no hay respuesta...
(Retorno de Electra. "Estela en la luz" IV ll. 61-65)*

Para Estela no hubo salidas, no se podía definir, sus preguntas no fueron contestadas, su vida fue esa: constante lucha por encontrar respuestas a cuestionamientos que no las tenían.

*Tal vez de golpe
descubriste que los ídolos, todos,
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 puertas, encaneciendo afectos;
derrumbando las paredes ruinosas de la esperanza;
o tal vez fue esa carrera hipnótica,
ese insistir luchando en un mismo sitio
sin lograr avanzar,
lo que te dio una visión exacta
del puño cerrado, hostil, que es la vida.
(Retorno de Electra. "Estela en la luz" XII ll. 144-156)*

De nuevo la repetición de la imagen de la vida como enemiga, un lugar en el que no existen las salidas, ni hay respuestas, el único escape es la muerte.

El tiempo fue pasando sin conseguir nada como lo establecen las relaciones anteriores, Estela luchó sin llegar a avanzar.

El deseo de mantener consigo a Estela y no perderla:

*Por las noches me arriñono,
me hago un pequeño ovillo en los dedos de Dios
con la esperanza de que mi amor,*

*que te persigue y te rodea,
pueda mantenerte viva.*

(Retorno de Electra. "Estela en la luz" IX ll. 116-120)

Es tanto el amor de la autora que desea fuertemente que Estela no haya muerto, y que siga viviendo en ella, con ella. Y busca en Dios la esperanza de vida, así como la resignación de su muerte.

*No sé si estoy llorando la certeza
de lo que fue tu vida,
o el no saber las rutas que se sigue en la muerte;
pero me estoy vaciando por el canal del tiempo,
al saberte huyendo
con ese tu corazón de cristal desmenuzado;*

(Retorno de Electra. "Estela en la luz" XVI ll. 205-210)

Para Ochoa, la muerte de Estela, es también su propia huida de este mundo, lentamente se vacía, tal y como le pasó a su hermana, el tiempo marcará el ritmo de su escape, mientras ella intenta de la misma manera encontrar las respuestas de la muerte de su hermana.

En *Retorno de Electra* también se crea la imagen de la muerte, la del padre de Enriqueta, su figura tuvo gran relevancia para ella, al comienzo de su carrera como escritora, ella cuenta que de joven inscribió algunos de sus poemas a un concurso, ocultándoselo a su padre, y un día en el desayuno, cuando su padre estaba leyendo el periódico, se topó con la nota sobre el certamen y aparecía el nombre de los ganadores, entre los cuales venía el de Enriqueta, y su padre solamente hizo la referencia que en la noticia aparecían un nombre como el de su

hija; Enriqueta, aún y queriendo decirle que era ella la que había ganado, no lo hizo por temor a la reacción de él, ya que no aceptaba la idea de ser escritora.

Ochoa, en su poema *Retorno de Electra*, aludiendo al mito griego (Garibay, 1989:94) que se refiere al regreso de Electra después de muchos años para vengar la muerte del padre, retoma la idea de ese retorno pero no para vengar sino más bien, para reivindicarse con él:

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

(Retorno de Electra. Retorno de Electra 1 ll. 1-13)

El regreso al padre después de años, se simboliza con las figuras: *¡para poderte hablar,!*, *¡tuve que echarme toda una vida!*; así como el dolor por no haber podido hablar antes: *¡tuve que volver a llenarme de aire!, ¡los pulmones.!*, *¡Y cuidar de que no se encogieran las palabras,!*, *¡el corazón, los ojos,!*, *¡porque aún se me deshacen de agua!, ¡si te nombro!*; aquí se reitera el significado de encogerse con la muerte de las palabras.

Asimismo, se describe la imagen del padre fuerte de carácter, dominante y duro; características que lo hacían un ser único:

*Ya me creció la voz, padre, patriarca,
viejo de barba azul y ojos de plomo;
(Retorno de Electra. Retorno de Electra I ll. 14-15)*

Con la muerte del padre se quebrantaron todos los cimientos de Ochoa;

*no me atreví a buscar,
porque no habría
un roble con tu sombra y tu medida
que cubriera de la llaga de sol en mi verano.
(Retorno de Electra. Retorno de Electra I ll. 18-22)*

Y no fue hasta que Ochoa se convierte en madre cuando comprende a su padre:

*Y no pude decir,
hasta que se hizo carne de mi carne el amor,
lo que era hallar la propia sombra, entregándose.
Después quise ubicarte en mí, te pesé,
te ultrajé, te lloré, medí tus actos;
di vuelta atrás,
y volví a caminar lo desandado;
por eso puedo hablarte ahora, así,
porque entendí tu medida de gigante.
(Retorno de Electra. Retorno de Electra I ll. 27-35)*

El arrepentimiento de la hija:

*Dí, ¿qué se hace con un muerto, padre?
Di cómo lavo estas llagas,
si todo queda inscrito en el tiempo
y todo tiempo es memoria.
(Retorno de Electra. Retorno de Electra II ll. 53-56)*

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

(Retorno de Electra. Retorno de Electra III II. 72-76)

Se construye la muerte del padre como una desolación:

*Colgábamos de ti
como de racimo la uva.
Cuando la muerte
Reblandeció el cogollo de tu fuerza,
presentimos el vértigo de altura y la caída.*

(Retorno de Electra. Retorno de Electra III II. 57-61)

La aceptación del padre y la muerte de él, es un trance muy difícil para Ochoa, y ella lo reconoce como se observa en:

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

*Quiero otro aire,
otro paisaje que no sean los muros de mi cuerpo.*

(Retorno de Electra. Retorno de Electra V II. 88-94)

Así Enriqueta Ochoa concluye su serie de poemas, se observa cómo en estos dos últimos refiere y de nuevo la concepción de vida planteada por su voz poética, donde se busca que la vida sea ese mundo ideal y no el real, se configura, el sentido propuesto en el estudio de las figuras y en el análisis el semiótico, de la alteración del ciclo de la vida, ya que en el que se presenta en la serie de poemas, el paso por la vida del ser es agonizante, ese vivir luchando por tratar de cambiarla o sopesarla.

Ahora bien, el título de la antología es *Retorno de Electra*, se puede establecer otra vez el vínculo entre el mito griego y las temáticas de las estructuras, como que el ser humano para salir de esa vida que le está quemando, necesita regresar a su origen, tal como lo hizo Electra al llevarle la cabeza del asesino de su padre hasta donde estaba quien la concibió, su madre.

En consecuencia, el ser sufre un calvario para lograr satisfacer su anhelo, y también lo padece para encontrar el escape a todo el padecimiento que tiene por vivir. El camino del ser es cíclico, es volver a donde se originó.

Conclusión

En *Retorno de Electra*, Ochoa revela el sentido único del ser humano por su paso en la vida. En esta antología se concentran los símbolos del decaimiento del ser hasta lo más hondo, donde yace en soledad y espera regresar a su origen; el cual se define como aquel sitio, puro, celeste, con estelas de luz, lo divino, es la concepción del ser en pleno, lo que lleva a establecer su compatibilidad con el sentido religioso del término Cielo, el lugar donde el tiempo no transcurre.

Es por eso que los poemas reiteran, como única salida y por un llamado divino, la muerte, la huida fugaz hacia la eternidad a ese mundo perfecto, al anhelado. Porque acá, en este mundo real, que no es otra cosa que el Infierno, donde el ser se consume lenta y constantemente.

En la vida el ser se muere en larga agonía, porque éste desea encontrar respuestas a sus padecimientos, y ansía con vehemencia salir del Infierno donde se lucha, se ahoga por represión, donde la dubitación oscurece la vida, donde la vida es la muerte; y si la vida es la muerte, el estado de soledad será perenne, lo inhibe hasta anularlo totalmente.

No existe salida del Infierno. La esperanza que se percibe se desintegra, siendo ésta también la intención del mismo mundo, que el ser piense que pueda salvarse, para luego, cortar de tajo la posibilidad y hundirlo otra vez en la miseria de la vida.

Ochoa, construye las microestructuras temáticas de tal manera que elabora la macroestructura sobre su concepción acerca de la vida: la vida es el Infierno.

El tono personal del que se ha hablado anteriormente, se relaciona sobre todo con el último apartado de esta antología, donde los poemas “Estela en la luz” y “Retorno de Electra” cierran el ciclo propuesto por los poemas, regresar al origen para salir de la agonía, aquí se descubre una intención más, ya que Ochoa fue la que elaboró la selección, se podría señalar, entonces, que también es su propuesta personal.

El regreso al origen es lo que persigue el ser, aún y cuando, ese retorno ya está programado desde el nacimiento, todo está planeado para la muerte del ser nacido, sin embargo, el ser tienen que penar hasta que llegue el momento o quitarse la vida para provocar en otros seres ese penar.

Las sentencias de que la vida es el Infierno, y de que el Cielo es el lugar ideal, de que el ser ha venido a consumirse en soledad constante, y que al morir logrará escapar de la vida, conforman un precepto religioso que se tiene sobre la función del hombre en la Tierra. Avala la propuesta de que el discurso del poeta emerge de la esfera social, de la cultura como tal, y sabiendo que ésta, es la misma de donde surge el lector, las significaciones se construirán a partir de esa esfera, estructurando el sentido, en este caso, el concepto religioso.

Así, la autora cierra este ciclo, con la voz desgarrada del Ser agonizante que no encuentra salida a la condena que le tocó cumplir, no hay más, el ser morirá en vida, continuamente. Para ella, la palabra, como lo refiere, será el medio por el cual sanará sus heridas, y quizás, asirá la salvación de su ser.

Se ha cumplido el objetivo de esta investigación establecer los significados que surgen de la interpretación de los signos utilizados en el lenguaje poético de Ochoa, los cuales confluyen en una serie de temáticas encaminada a proporcionar la coherencia textual de la obra, la cual será registrada por el lector al vincular, considerando los poemas como un hecho de lengua y por lo tanto un producto semiótico, con la esfera cultural, es decir las experiencias de la realidad.

Por ello, la poeta, al señalar: *Yo quiero ir más allá, decir lo más entrañablemente mío, que en todos los casos es, también, de los demás.*(Ochoa,1990:2) , sostiene que sus historias son la de todos, ya que la esfera social de la que emanan y donde se desarrollan es un complejo semiótico llamado cultura (Lotman, 1998:80); en donde están inmersos todos los seres.

Lo cotidiano es plasmado por su voz poética, al recrear la existencia del ser en la vida, en este mundo; de ahí, con las palabras nombra su esencia misma y permite construir su concepción global de su poesía.

Por lo tanto, fue posible estructurar con los análisis aplicados esa coherencia global y dar una unidad temática, así como observar cómo se llevó a cabo la

función semiótica al relacionar los signos con lo designado en esta convención social y cultural, que resulta de la interpretación del lector y de la construcción formal de los signos.

Al realizar este estudio, se tuvo la oportunidad de acercarse al proceso creativo de Ochoa, que sin duda, es un proceso donde el arte fluye a la par con la estructura formal del poema, para integrar como se ha señalado una obra artística por su valor literario. Por eso, el interés surgido al inicio del estudio fue aumentando, conforme se registraban los contactos, los vínculos entre lo signos y las significaciones.

Sin duda, al notar cómo los signos que aparecen de cierta manera aislados, y que al volcarse dentro del toque poético de Ochoa reaparecen con una significación total y renovada, que llevan al lector al placer estético.

Retorno de Electra integra una obra poética que surge de la conciencia del Ser y que propone el cuestionamiento del mismo. Ochoa hace de ella una manifestación intensa de la vida, situada en un espacio sagrado, donde el ser se transporta por las ambigüedades del vivir hasta desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, V.M. (1986) *Teoría de la literatura*. España: Col. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos.
- Alonso, M. (1975) *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. España: Aguilar.
- Bajtin, M.M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XX.
- Barthes, R., Bremond, C. (1970) *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Beristáin, H. (1992) *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa.
- Bousoño, C. (1985) *Teoría de la expresión poética*. T.I,II España: Col. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos.
- Cáceres, M. (ed.) (1997) *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*. España: Col. Eutopía/Maior. Episteme S.E.
- Diez Borque, J.M. (coord.) (1981) *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- Eagleton, T. (1988) *Una introducción a la teoría literaria*. México: Col. Lengua y Literatura. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2002) *Sobre literatura*. España: Océano.
- (2000) *Tratado de Semiótica General*. España: Lumen.
- Fisher, E. (1999) *La necesidad del arte*. España: Altaya.
- Garibay, A.M. (1989) *Mitología Griega. Dioses y Héroes*. México: Col. Sepan Cuantos. No. 31. Porrúa
- Greimas, A.J. (1976) *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Madrid: Col. Comunicación. Paidós.
- (1973) *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez Vega, H. (2001) *Para acercarse a la poesía de Enriqueta Ochoa*. En Bazar de Asombros. -bazar.html
- Guzmán M. R. (1997) *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*. México: Col. Las cuatro voces. El Aduanero.

- Halliday, M.A.K. (1994) *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hamburger, M. (1991) *La verdad de la poesía*. México: Col. Lengua y estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Aguilar, G. (coord.) (1987) *Sentido y Significación*. México: Premia.
- Lotman, I. M. (1998-2000) *La semiosfera. I, II, III*. España: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Ochoa, E. (1990) *Enriqueta de Bolsillo*. México: Universidad de Guadalajara.
- (1950) *Las urgencias de un Dios*. México: Papel de Poesía
- (1978) *Retorno de Electra*. México: Lecturas Mexicanas. No. 72 SEP
- Ostrosky, J. (2001) *Enriqueta Ochoa: la hora del incendio celeste en el espacio sagrado*. En Escritoras de Hispanoamérica. Poetas. Redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/memorias/escriptoras_hispano01/plenriqueta.htm
- Paz, O. (1956) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Martínez, H. (2000) *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. México: Colegio de Michoacán.
- Pfeiffer, J. (1971) *La poesía*. México: Breviarios. Fondo de Cultura Económica.
- Pottier, B. (1976) *Lingüística Moderna y Filología Hispánica*. España: Gredos.
- Rey, J. 1984) *Perceptiva Literaria*. España: Sal Terrae.
- Segre, C. (1981) *A modo de conclusión. Hacia una semiótica integradora*. En Diez Borque, J.M. *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- Tinianov, I. (1975) *El problema de la lengua poética*. Argentina: Siglo XXI
- Todorov, T. (1970) *La descripción de la significación en la literatura*. En Barthes, R. *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Van Dijk, T. A. (1998) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI
- Vigotskii, L.S. (1997) *La imaginación y el arte en la infancia*. México: Fontamara.
- Yllera, A. (1979) *Estilística, Poética y Semiótica Literaria*. España: Alianza.