

Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo



LUIS ROBERTO VERA

La cuerda en el laberinto

La transformación de la imagen de la Tierra Madre en su paisaje puntúa la evolución de la crítica de arte de Octavio Paz.¹ El poeta percibe de tres maneras el acto de ver. Primero, como un desciframiento y una rearticulación de las obras de arte en tanto signos visuales (de aquí el énfasis en el contexto y el significado, así como en la posición privilegiada otorgada al receptor).

Segundo, el acto de ver es una actividad que involucra no sólo una participación —un punto de referencia— que compete al orden estético, sino que también posee un sentido metafísico. Como Beatriz para Dante, la figura femenina provee a Paz de una guía numinosa. La mujer es la visión del ser. La figura femenina está presentada a través del mito de la Diosa/Madre-Virgen-Novia/Tierra: Coatlicue es su proyección sincrética. El interés del poeta por la Virgen de Guadalupe surge de un doble proceso de síntesis del culto mariano: primero, en la Península Ibérica integra el culto de las diosas mediterráneas y, luego en México, el de las diosas precolombinas. Así, en su visión poética, Tonantzin/Guadalupe, sin dejar de ser María, es también Coatlicue. Por otra parte, mediante el concepto binario de la analogía/ironía, Paz le ha dado a la imagen de la Gran Diosa azteca un significado aún más amplio y profundo. La *Coatlicue Mayor*, su principal representación, que ahora se preserva en la Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología, aparece en cada texto del poeta como la refe-

rencia última de la encarnación de los opuestos, de la vida y de la muerte.

Tercero, el acto de ver es una actividad —a la vez medio, expediente y estratagema— autorreflexiva: la circularidad de la mirada. Sólo que esta circularidad es también una coexistencia: englobadora, continua, total, no sucesiva. Y si bien es cierto que el despliegue de su explicación pertenece al orden del discurso, su visualidad se ubica en el ámbito de la situación. De allí que exista una contradicción entre la movilidad sintáctica y la quietud de la esencia mítica. El rito conjura esta contradicción entre el discurso y los arquetipos. El rito —gestos que son danza y música y lenguaje en una relación determinada— actualiza la intemporalidad del mito; pero, a su vez, este flujo preestablecido del movimiento, del sonido y del tacto busca anularse por medio de su mismidad sacralizada. Sacrificio abstracto, el rito en su repetición se aniquila: tal como el mantra para el que medita o las cuentas del rosario entre los dedos de quien reza, el molinillo de oración y las aspas de la cruz al girar forman el círculo y se anulan. La circularidad de la visión paciana es una instancia del decodificador binario que rige su pensamiento; y, en el caso de su crítica y poesía basadas en obras de arte, una manera de presentar la analogía (la correspondencia visual) y la ironía (el mito de la crítica y la crítica del mito) en cuanto expresión del acto de ver o, mejor, de pensar la mirada: por la semejanza se llega a la vacuidad.

Así, no es extraño que de nuevo haya aparecido el mito de la caverna como un telón de fondo platónico al analizar las reflexiones pacianas acerca del *Ensamblaje* de Filadelfia, de Marcel Duchamp, en donde una imagen femenina da sentido al mundo. Más aún, como Ariadna para Teseo,

¹ V. Mary Farakos, Octavio Paz: Critic of the Arts, tesis doctoral, inédita, Universidad de Indiana, 1980.

la imagen de Coatlicue para Paz es tanto una visión y un hilo —verdadero cordón umbilical— que lo guía a través de las circunvoluciones de su laberinto. Esta realidad no es sino una sombra, el reflejo del reflejo de otra realidad. Pero, con la sombra de Coatlicue, el poeta entreteje una nueva visión. Una verdad acerca de esta realidad y, por lo mismo, de la naturaleza humana. De ser una estatua que representa las fuerzas duales de la realidad, gracias a la evolución paralela del concepto binario de la analogía/ironía, Coatlicue encarna en los muchos avatares del mito femenino. Y es en la evolución de su crítica de arte donde mejor podemos percibir la transformación de esta visión totalizadora: de personificación dual de la realidad encarnada en la representación de la Mujer, y de la Mujer en Diosa de la Madre Tierra, la imagen finalmente deviene su paisaje.

**“Piedra de sol” y “Pasado en claro”:
a la sombra de Coatlicue**

Para Octavio Paz el amor exige una elección: la aceptación de transformarse tanto en el sujeto como en el objeto de una relación afectiva. Puesto que Coatlicue personifica a la Diosa Madre, nos encontramos con una relación que se afina en el poder matriarcal. Así, no hay elección posible sino un enfrentamiento con la fatalidad y con la necesidad. Más que presentar una elección afectiva, el conflicto de tener que aceptar la reversibilidad del amor, los ensayos de Paz acerca de Coatlicue despliegan la lucha trágica del hombre frente a hechos dados e imposibles de cambiar y el reto permanente que implica ejercer su inalienable derecho a la libertad. Simbolizan en otra dimensión su percepción del arquetipo femenino. Al asumir la imagen de Coatlicue como figura materna, Paz también acepta a la madre. Encontramos un primer ejemplo de esta aceptación final y trágica en una estrofa de “Piedra de sol”.²

Allí, hay varios aspectos que exigen atención y que particularizan una referencia específica a la *Coatlicue Mayor* mediante los cuatro elementos metafísicos arquetípicos. Para empezar, las reiteradas y sucesivas referencias a formas pétreas: jade, roca, peña, peñasco, basalto, en donde la piedra aparece como la representación de la tierra y en ella se concilian los opuestos que constelan el cuerpo de la estatua. Si chalchihuites, serpientes y garras de águilas se incrustan o

enlazan a un peñasco que planea sobre “valles submarinos” y “valle de los muertos”, esta “reina”, “pastora” y “guardiana”, que es asimismo la encarnación del “circo lunar”, también es “flor de resurrección, uva de vida” y “señora de la flauta y del relámpago”. Por otra parte, las tres ocasiones que indican el acto de escribir están asociadas con los tres elementos restantes: “escritura de fuego ..., del mar ..., del viento”. Esta inferencia aparece confirmada mediante el último acto de escribir de un quinto elemento, centro del universo azteca: “testamento del sol”, después de todo, nacido de la entraña de Coatlicue. La escritura de todos estos elementos cifran el cuarto elemento: es la diosa misma, puesto que, al mismo tiempo, ella es la Tierra y la Piedra.

“Solo a dos voces” también tiene este rasgo reticente. Su segunda estrofa nombra tan sólo tres de los cuatro elementos metafísicos arquetípicos: viento, agua, fuego. Allí, asimismo, el cuarto elemento está representado por la propia diosa, Tierra y Piedra. En esta segunda estrofa, la secuencia de los versos acerca del “sol en el vientre” de la piedra no puede ser sino una referencia a Huitzilopochtli y Coatlicue.

Algunos de los versos de la tercera estrofa de “Solo a dos voces”, a saber: “Desandar el camino, / volver a la primera letra / en dirección inversa / al sol, / hacia la piedra: / simiente, / gota de energía, / joya verde / entre los pechos negros de la diosa” repiten el tema de la tierra/vientre en relación con el de sol/semilla (pan) que ya hemos visto en la segunda estrofa; en tanto que la piedra preciosa de “joya verde / entre los pechos negros de la diosa” comporta una asociación con el color de la renovación de la naturaleza, presente asimismo en “el cuerpo verde de la selva negra” del poema dedicado “Al pintor Swaminathan”. Las asociaciones entre las características de esta piedra, su color verde y su relación con una naturaleza feminizada —en tanto ésta surge como una oscura diosa de la tierra que mediante este color encarna en una “selva negra”—, así como su cualidad preciosa, al ser “joya”, permite identificarla como jade.

Las siete cuentas de jade en forma de discos que la estatua de Coatlicue lleva alrededor de su cuello como un collar representan precisamente su condición de *chalchihuitl*, es decir, preciosa. De acuerdo con la teoría de Macazaga, el numeral *chicome*, ‘siete’, está localizado inmediatamente abajo del par de serpientes enfrentadas entre sí (y representan tanto la cabeza de Coatlicue como a Ometéotl, la divinidad dual); *cóatl* es ‘serpiente’. Ambos símbolos crearían el pictograma con el nombre de la diosa Chicomecóatl (Siete Serpiente).

² V. Paz, “Piedra de sol”, en *Libertad bajo palabra*, 2ª ed., FCE, México, 1968, p. 241.

El jade en asociación con Coatlicue también implica una referencia a los entierros y, por tanto, al ciclo de vida y muerte, debido a la costumbre funeraria mesoamericana de colocar una cuenta de jade en la boca de los muertos. (Los chinos, por cierto, también utilizan el jade para los mismos propósitos funerarios que los mesoamericanos.) Esta asociación funeraria del jade es registrada por Paz en “Salamandra de tierra y agua / piedra verde en la boca de los muertos”, en donde aparece, una vez más, asociado a los cuatro elementos arquetípicos y, aquí, en particular a la “tierra” y el “agua”, propios del Mictlán.

De manera que las referencias analógicas que Paz presenta en “Piedra de sol” y mediante las cuales vincula las semillas (“grano de anís”, “espinas diminutas y mortales”, “uva de vida”, “granada”, “espiga”) a las serpientes y al jade no son sino las series iconográficas que constelan la *Coatlicue Mayor*.

Expresiones de un culto agrícola, Chicomolotzin, Chicomocóatl y Coatlicue no son sino las advocaciones de Omecíhuatl, ‘Nuestra Señora de la Dualidad’, manifestación femenina del principio divino dual, Ometéotl.

En el contexto de esta estrofa de “Piedra de sol”, tanto el acto de escribir (efectuado por los cuatro elementos arquetípicos) como el símbolo del agua (que fluye de una roca, “fuente en la peña”, con que se hace referencia a la inspiración) son metáforas que representan por igual a la poesía y a la creación del mundo. Estos aspectos generativos caerían más allá de la esfera de la representación de la Madre Tierra —a la vez genésica y tanática— en estas estrofas, si no fuese por el hecho de que la imagen del “testamento del sol” ofrece el necesario contrapunto de un signo masculino, a la vez creativo y agónico como en la imagen de Shiva en la representación bengalí de Kali analizada por el poeta, que contrasta con la avasalladora presencia femenina en el panteón mesoamericano evocado por toda la *Coatlicue Mayor*.

Por otra parte, la cualidad material de la *Coatlicue Mayor* a la que Paz hace referencia en esta estrofa mediante “grieta en la roca” y “fuente en la peña”, conlleva asimismo una referencia directa a su *yoní* (y no es un azar que aparezcan tantas lianas, enredaderas, plantas y flores); y ambas asociaciones se funden en el “cantil del vértigo”. En “Vrindaban” es aún más explícito: “Tal vez en una piedra hendida / Palpó la forma femenina / Y su desgarradura / El vértigo sin forma”.

Puesto que Coatlicue es ‘Nuestra Señora de la falda de serpientes’, la expresión “reina de serpientes” es evidente.



DePRimente

“Circo lunar” se emparenta con las letanías de la cuarta estrofa de “Petrificada petrificante”: “Circo de montes / teatro de las nubes / ... / estera de la luna”, en donde Coatlicue encarna en un espacio: La Roca sobre la Ciudad sobre la Isla del Lago, es decir, México-Tenochtitlan. Pero “señora del relámpago” es una mención directa al *xiuhcoatl*, símbolo tanto de Huitzilopochtli como de Coatlicue. Las otras metáforas en esta estrofa surgen libremente de las imágenes analógicas e irónicas que representan a los símbolos opuestos de la vida y de la muerte.

El inicio de otra sección de “Piedra de sol”, “frente a la tarde de salitre y piedra”,³ designa el paisaje de México-Tenochtitlan de la misma manera que el vientre de la madre en “A la mitad de esta frase”, con metáforas análogas, fue descrito mediante imágenes geográficas propias de la meseta mexicana: “colinas arrugadas”, “lavadas lavas” y “llano de llanto”, así como “yantar de salitre”. De manera correspondiente, estas imágenes que describen el Valle del Anáhuac brotan en la primera estrofa de “Petrificada petrificante”: “Terramuerta / terrisombra nopaltorio temez-

³ *Ibid.*, p. 243.

quible / ... / susurro de salitre"; así como en la tercera: "Valle de México / boca opaca / lava de bava / desmoronado trozo de la Ira", identificando y situando el hogar de Coatlicue. En tanto que los versos siguientes en esta misma estrofa de "Piedra de sol": "armada de navajas invisibles / una roja escritura indescifrable / escribes en mi piel y esas heridas / como un traje de llamas me recubren", así como el final de esta estrofa: "y tus palabras afiladas cavan / mi pecho y me despueblan y vacían, / uno a uno me arrancas los recuerdos", presentan una alusión a los ritos de desollamiento de las víctimas ofrendas a Xipe-Tótec, confirmada, además por la utilización de las "navajas", símbolo iconográfico de la diosa Itzpapálotl.⁴

Nuevas y necesarias referencias a la cualidad material de la estatua aparecen aquí por medio de: "tus ojos ... de piedra" y "tus pechos, tu vientre, tus caderas / son de piedra".

Por lo demás, "tu cuerpo sabe a pozo sin salida" tiene una muy cercana afinidad con los versos de otra estrofa de este mismo poema: "un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años, // miradas enterradas en un pozo", que ejemplifican de qué manera las imágenes de la *Coatlicue Mayor* enterrada y la imagen de la madre se hayan interconectadas intrínsecamente en la poesía de Octavio Paz.

La referencia previa a Coatlicue en tanto "señora del relámpago" es retomada hacia el final de la misma estrofa: "y te yergues / como un fulgor que se congela en hacha, / como luz que desuella, fascinante / como el cadalso para el condenado, / flexible como el látigo y esbelta / como un arma gemela de la luna". En este caso, la referencia al *xiuh-coatl* describe tanto al rayo solar en el mito del nacimiento de Huitzilopochtli, como a la manera en que este dios, al utilizar su arma, cercenara la cabeza de la diosa de la luna,

⁴ V. María de los Ángeles Ojeda Díaz, *Estudio iconográfico de un monumento mexica dedicado a Itzpapálotl*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, pp. 34 y 35: "Itzpapálotl es básicamente diosa de la tierra y es así como la identificamos en el monumento; lleva colmillos y ojos con cejas que la vinculan directamente con Tlaltecuhltli, dios de la tierra; lleva el cuerpo de mariposa adornado con pedernales porque en el contexto simbólico del monumento, Itzpapálotl está relacionada con la tierra y la muerte. Tlaltecuhltli, la tierra, lleva en su vestimenta y lengua pedernales, el elemento frío y cortante que algunas veces es representado con dientes como indicando que con él se corta y se desgarga; también es representado con ojos, cejas, garras y dientes refiriéndose a su carácter terrestre, ya que la tierra tiene en las coyunturas ojos y boca con la que muerde como bestia salvaje [núm. 59: *Historia de México o Histoire du Méchique*, trad. de Joaquín Meade, notas de Wigberto Jiménez Moreno, en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, México, v. 20, núm. 2, 1961, pp. 183-297.]; el pedernal es el cuchillo con el que se sacrifica para obtener la sangre, el divino líquido."

Coyolxauhqui. De acuerdo con el mito, tanto la diosa de la luna como el dios del sol eran hijos de Coatlicue, lo que explica la expresión "como un arma gemela de la luna". Así, la acción de la Diosa Madre de la Tierra, quien tiene "palabras afiladas" y ha "cavado" en el pecho del poeta, lo deja vacío y desprovisto de recuerdos.

El vacío que sufre el poeta es a la vez espiritual y físico. La percepción de una vida interior herida tiene su correlato en un interior aislado: "una oquedad que ya nadie recorre".⁵ Este paisaje interior deshabitado, además, está permanentemente privado de cualquier vista exterior: está "sin ventanas"; y en este sentido nos remite a la caverna del mito de Platón. Habitado por un ocupante solitario que se describe recubierto por "esas heridas / como un traje de llamas", es sólo el resplandor surgido de su propia imagen, "como luz que desuella", y que al reflejarse en este "pasadizo de espejos" ilumina apenas este lugar sumergido en la sombra. La "situación de orfandad" del habitante solitario recuerda la descripción que Paz hiciera del *Prometeo* de Orozco —vestido igualmente por "un traje de llamas"—, también conocido, precisamente, como *El hombre en llamas* (en el fresco de la cúpula del Hospicio Cabañas de Guadalajara, que el pintor titulara *Los cuatro elementos*), de la misma manera que nos remite a la definición que Gorostiza hiciera de Cuesta en "Muerte sin fin": "¡Oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo!"

Las características cavernosas y laberínticas de este espacio espejeante hacen de la visión un proceso exclusivista y absorbente que no solamente abarca sino que reemplaza el pensamiento. Puesto que allí la única actividad posible es la introspección, todo se vuelve imagen: formas e ideas no son creadas o recreadas, sino reproducidas incesantemente. Al repetirse, esta visión autorreflexiva y autorreflejante deviene una verdadera metamorfosis este-reoscópica proyectada *ad infinitum* en un laberinto cavernoso. Ya hemos visto esta circularidad de la visión como un *leitmotiv* a través de los ensayos de Paz acerca de la obra de Duchamp. Aquí, en "Piedra de sol", se aplica de manera natural a la autorreferencialidad del proceso poético; y aparece, asimismo, como una caracterización de la Diosa Madre de la Tierra. La circularidad de la visión, sin embargo, tuvo una connotación negativa en la estrofa inmediatamente anterior, en donde el cuerpo de Coatlicue "sabe a pozo sin salida".

⁵ V. "Piedra de sol", en *op. cit.*, p. 243 y 244.



PRI-sioneros

Porque, aun con todas las connotaciones que lo relacionan con el mito de la caverna platónica y con el mito cretense del Minotauro, no menos que con el de Prometeo, e incluso sin todas estas asociaciones, este laberinto/cueva es ante todo el lugar dedicado a la Diosa Madre de la Tierra. Enrique Florescano ha mostrado recientemente que el culto a la Gran Diosa sobrevivió en Teotihuacan, en donde tuvo un papel preeminente. En sus representaciones, realizadas tanto en murales como en cerámica, aparece en lo alto de una cueva, o más específicamente, de una caverna. Esta caverna es un elemento iconográfico intrínseco de su representación: la diosa es la caverna. El subsuelo de Teotihuacan estaba cruzado por cavernas laberínticas. Construida sobre estas cavernas, la ciudad, de ser el lugar sagrado de la diosa se transformó en la diosa misma. Tanto la Gran Diosa de Teotihuacan como la Muchacha del *Ensamblaje* de Duchamp participan del mismo paisaje retirado, aislado: una caverna provista de una cascada. Pero, quizás tan interesante como este aspecto es el hecho de que ambas porten signos dobles: la diosa es la dadora de la vida y de la muerte, mientras que la Muchacha levanta una lámpara que emite una luz intermitente.⁶

El viaje del Poeta/Narrador dentro de este espacio interior tiene por lo menos tres etapas. Quizás estas tres fases recapitulen las edades del hombre, tal como en el mito de Edipo y la Esfinge. Niño, al volver la mirada hacia la madre, según plantean los versos “pozo sin salida, / pasadi-

zo de espejos que repiten / los ojos del sediento, pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida”, al que ella, como a un “ciego de la mano”, lleva “por esas galerías obstinadas / hacia el centro del círculo”. Entonces, en una segunda etapa, alejado de la madre y sumido en un estado autorreflexivo, mediante la circularidad de la visión “se pierde en su misma transparencia, / conciencia traspasada por un ojo / que se mira mirarse hasta anegarse / de claridad”. Esta segunda

fase, narcisista y absorta en los espejos como la adolescencia, exige naturalmente un proceso de búsqueda autointrospectiva: un rito de iniciación, una hoguera no al aire libre sino en la reclusión de un espacio interior. Luego, en una tercera etapa, alcanzamos la contemplación de la madre y con ella observamos la madura reconciliación interna lograda por el Poeta/Narrador. Este movimiento transitivo hacia la reconciliación meta irónica —y que como en una espiral que absorbiese plegando y anulando para volver a replegar las diversas etapas de un proceso analógico/irónico; o como en la greca escalonada de la que nos habla Westheim— termina en una verdadera ascensión de la madre, y aparece tanto en estrofas de “Piedra de sol” como en un poema posterior, “Pasado en claro”. En el primer caso,⁷ las imágenes de entierro “en un pozo” de la última estrofa parecen tener su paralelo “correlato objetivo” en el entierro precedente: “un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años” y quizás aludan a la Diosa de las Cavernas teotihuacana. Esta equiparación podría atribuirse en primer lugar a la cercana asociación de los mitos concernientes a la Diosa Madre de la Tierra y a la Diosa de la Luna en la civilización mesoamericana. Segundo, a la relación establecida entre el “hoyo negro”, alusión a su epíteto —una caverna—, y una fórmula irónica inmediatamente precedente acerca del Árbol de la Vida (en una visión no degradada de éste correrían arroyos): “un racimo ya seco”. En ese sentido, esta “niña ahogada hace mil años” y aquellas “miradas enterradas en un pozo” se refieren tanto a la diosa como a su profundo, húmedo y oscuro reino. Tal como la Diosa de las

⁶ V. Enrique Florescano, “Mitología Mesoamericana”, en *Vuelta*, México D. F., núm. 207, febrero de 1994, pp. 25-35. La identificación de la Gran Diosa de Teotihuacan como la Diosa de las Cavernas se debe a Esther Pasztor, *Teotihuacan: an Experiment in Living*, capítulo VI (en prensa), *apud* Florescano, *op. cit.*, p. 35, núm. 11.

⁷ V. “Piedra de sol”, en *op. cit.*, p. 244.

Cavernas —otra advocación, si no la predecesora de Omecíhuatl, ‘Nuestra Señora de la Dualidad’—, dadora y exterminadora de la vida, las miradas de la madre “nos miran desde el fondo / de la vida y son trampas de la muerte”. Tercero, Coatlicue hereda no sólo la función dual de su contraparte teotihuacana, sino también su área de jurisdicción mítica. La base de la *Coatlicue Mayor* representa el Mictlán, absorbiendo así lo que anteriormente pertenecía a su predecesora, el reino de la Diosa de las Cavernas, el inframundo. Cuarto, tanto el entierro de Coatlicue en el centro de la Ciudad sobre la Isla, como el desmembramiento de la Coyolxauhqui tienen como telón de fondo el paisaje lacustre de Teotihuacan y México-Tenochtitlan. En “Piedra de sol”, los “ojos” y las “miradas” ahogadas o enterradas en el fondo de un pozo tienen sus imágenes correspondientes en “luna caída en el lago. / Los criollos levantaron, / sobre el canal cegado y el ídolo enterrado, / otra ciudad”, de “Nocturno de San Ildefonso”; y especialmente en “Petrificada petrificante”: “Imágenes enterradas / en el ojo del perro de los muertos / caídas / en el pozo cegado del origen”, que describe el descenso de Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl, al Mictlán y su regreso al lugar del Ombligo de la Luna, tal como era llamado el lago de México. Con el desecamiento del lago —y enterradas la estatua y las miradas de la madre de la misma manera en que han sido cegados los canales— desaparece un mundo al que vivificaba.

El tema del cuerpo femenino en relación con los reflejos de la luna en un pozo también ha sido expuesto en “Cuerpo a la vista”: “Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida”; y su ausencia a través de la inolvidable imagen de “Ishtar, diosa cruel”, quien, al igual que su nombre, “brilla como la luna sobre un pozo vacío” en “Utacamud”.⁸

Por lo demás, las inflexiones irónicas que encontramos en estas dos últimas estrofas de “Piedra de sol”, al mostrar a la madre como una anciana exhausta, están teñidas por descripciones basadas en los símbolos iconográficos relacionados con la *Coatlicue Mayor* (la escoba del verso anterior ya aludía a la limpieza que la diosa realizaba en un templo, espacio en que ocurre la concepción partenogenética de Huitzilopochtli tras colocar un flojel de plumas de águila en su seno) y también con la imaginería de Itzpapálotl. Así, “un cuchillo mellado” se refiere al uso de las navajas en los sacrificios rituales característicos de la diosa Mariposa de Obsidiana, en tanto que “un plumero, / un pellejo colgado de unos huesos” retoman aquellas referencias a una Diosa

de la Tierra agotada, confirmándonos la recurrencia de los signos iconográficos propios de ambas diosas en la descripción que Paz realiza de la imagen materna.

Una escultura del periodo tolteca, quizás la más antigua representación de la diosa Itzpapálotl, está preservada actualmente dentro del pequeño museo de sitio de la zona arqueológica de Tula, Hidalgo. María de los Ángeles Ojeda Díaz, en un estudio acerca de este monumento, describe específicamente sus aspectos rituales: “Itzpapálotl es una diosa de la tierra íntimamente relacionada con el sacrificio y la muerte”; y agrega que es de esta manera que la encontramos en Tula, en una lápida que la presenta “con cráneo descarnado adornado con plumones de sacrificio y con pechos flácidos característicos de la vieja diosa de la tierra”.⁹ En los códices precolombinos que han sobrevivido, Itzpapálotl aparece con su cuerpo característicamente pintado de amarillo; y con círculos en sus mejillas, o *tlaxapochtli*, que son los capullos de algodón, propios de todas las deidades terrestres.¹⁰ Ojeda Díaz agrega que Itzpapálotl también está ataviada con un ornamento en la espalda, que consiste en una calavera coronada de una especie de faldellín de plumas, atributo asimismo de las deidades de la tierra.¹¹ Por supuesto, el cráneo con “una mandíbula descarnada”¹² enfatiza “su relación con la muerte”.¹³ Sin embargo, el faldellín de plumas fue identificado como “el escudo de Huitzilopochtli” por Justino Fernández en su descripción de la estructura piramidal de la *Coatlicue Mayor*, la cual, según él, “se debe principalmente a un gran colgajo que le cae por detrás, desde la cintura hasta casi el nivel del suelo”. Este símbolo posee, nuevamente, un carácter dual: masculino y femenino. No deja de ser notable que por lo menos se puedan discernir dos parejas de significados para el mismo símbolo. Por una parte, representa tanto los “plumones de

⁹ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, pp. 31 y 32: “Itzpapálotl es una diosa de la tierra íntimamente relacionada con el sacrificio y la muerte, de esta manera la encontramos en Tula, Hidalgo, en una lápida que la presenta con cráneo descarnado adornado con plumones de sacrificio y con pechos flácidos característicos de la vieja diosa de la tierra”.

¹⁰ V. Miguel León-Portilla (comp.), *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, textos de los informantes de Sahagún, introd., paleografía, versión y notas de Miguel León-Portilla, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM (Fuentes indígenas de los informantes de Sahagún, 1), México, 1958, p. 128; *apud* Ojeda Díaz, *op. cit.*, n. 46.

¹¹ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, fig. 2 (Itzpapálotl. Códice Vaticano Ríos, lámina 28), y fig. 3 (Itzpapálotl. Códice Telleriano Remensis, lámina xv). Además, estos mismos atributos aparecen también en la parte posterior de la *Coatlicue Mayor*, tal como lo describe Justino Fernández, “Coatlicue: estética del arte indígena antiguo”, en *Estética del arte mexicano*, UNAM, México, 1972, pp. 124-125.

¹² Cfr. Ojeda Díaz, *op. cit.*, fig. 5 (Itzpapálotl. Códice Borgia, lámina 66).

¹³ V. Ojeda Díaz, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

⁸ V. “Utacamud”, en *Ladera Este*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 41.

sacrificio” como el flojel de plumas de águila (origen este último de la concepción de Huitzilopochtli, como ya hemos visto); y, por la otra, sin dejar de ser lo anterior, es un instrumento —escoba y plumero— de la diosa de la tierra y el escudo del dios solar. De manera que este “colgajo” es otro símbolo iconográfico de naturaleza dual que cambia su significado de acuerdo con la posición del contexto, un elemento en una relación.¹⁴

¹⁴ V. Justino Fernández, *op. cit.*, p. 127, en donde corrobora el significado de este símbolo al analizar otra sección de la estatua: “En cuanto a los colgajos de plumas de águila que salen bajo la falda de serpientes y que están pegados sobre las ‘piernas’ o patas de águila de *Coatlicue*, son asimismo símbolos guerreros, como en el canto a Cihuacóatl: ‘Plumas de águila son vuestro aderezo. / Oh, el que combate valiente en la guerra, / ése es vuestro aderezo.’ Además, aquellos plumeros colgantes sobre las piernas de *Coatlicue* son símbolos del sol, del águila, de Huitzilopochtli. En todo caso las plumas y los cascabeles son como símbolos secundarios y complementarios del águila y la serpiente, el sol y la tierra, y con ellos se enriquece el simbolismo de la parte baja de *Coatlicue*”.



Tormenta en tiempos PRI-mitivos

La última imagen de reconciliación con la madre proviene de “Pasado en claro”.¹⁵

Si la madre del poeta es una “niña de mil años” es porque se trata de una advocación de la Gran Diosa. Es por esto que la llama “madre del mundo”. En este sentido mítico también es apropiado que la llame “jilguera, perra, hormiga, jabalina”. Pero, al mismo tiempo, ella es también el personaje histórico que dio a luz al poeta: “huérfana de mí”, es decir, privada de la presencia de su hijo. Este verso muestra, asimismo, la reversibilidad de los lazos generativos entre la madre y el hijo, expresados por medio de la visión circular en otra estrofa de “Piedra de sol”.¹⁶

Aunque innombrados, todos los opuestos atributos de la divinidad femenina —“vida y muerte / pactan en ti” y “cuerpo del mundo, casa de la muerte”— enunciad

dos aquí por Octavio Paz parecen dirigirse a Omecíhuatl, ‘Nuestra Señora de la Dualidad’. (La diosa está silenciosa, pero el poeta quizá no la adore como a una diosa sino como a una imagen de la divinidad del ser humano; tal como lo dice en “Domingo en la Isla de Elefanta”: “Shiva y Parvati: / Los adoramos / No como a dioses, / Como a imágenes / De la divinidad de los hombres”).¹⁷ Pero la intensa invocación: “entiérrame en tu tierra” no deja duda alguna acerca de la destinataria de estos versos, puesto que *Coatlicue* es la Diosa Madre de la Tierra *sine qua non* en el panteón azteca. El dístico “tu silencio dé paz al pensamiento / contra sí mismo airado”, con sus connotaciones epistemológicas particularmente conmovedoras, es una alusión a igual número de versos en el *Troilus and Cressida* de Shakespeare: “Oh madness of discourse, / that cause sets up with and against itself!”¹⁸ ¿No es paradójico encontrar a un poeta que pide el silencio para lograr la reconciliación de la ira y la lucha que habitan en el interior de cada hombre? Sin embargo, se trata de un silencio que sucede al discurso, no el silencio primordial que precede a la palabra. ♦

¹⁵ V. “Pasado en claro”, en Weinberger, *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*, New Directions, Nueva York, 1987, p. 450.

¹⁶ V. “Piedra de sol”, en *op. cit.*, p. 253.

¹⁷ V. “Domingo en la Isla de Elefanta”, en *Ladera Este*, p. 128.

¹⁸ V. Weinberger, *op. cit.*, p. 456 y nota de Paz en p. 652.