

## LA ROCA DEL ABSOLUTO, LA MUERTE Y EL PODER SOBRE EL LAGO

### *Petrificada petrificante: Coatlicue y la Coatlicue Mayor*

Luis RobertoVERA\*

EN EL PENSAMIENTO de Octavio Paz, en general, y en su actividad estética, en particular, parece haber un substrato de relación con el pasado mesoamericano que encuentra su expresión a través de la imagen enterrada de la *Coatlicue Mayor*. Copartícipe del mismo tema general —o, mejor, *leitmotiv*—, el concepto binario de la analogía/ironía reaparece una y otra vez en ensayos y poemas sobre una gran diversidad de asuntos. A la manera de una bisagra, este recurso estilístico le permite a Paz congregar ideas e imágenes —de un lado circunstancias y facetas similares; y, por el otro y al mismo tiempo, sus aspectos opuestos— que, aunque provengan de los campos más variados del conocimiento humano (historia, etnología, filosofía, literatura, sociología, lingüística), parecen girar alrededor del concepto de la Gran Diosa azteca y de su representación concreta en la estatua llamada la *Coatlicue Mayor*. Toda aquella información así combinada de un modo inusual, aunque sus elementos constitutivos provengan fundamentalmente de las ciencias sociales y humanísticas, arroja una inesperada luz sobre áreas de la crítica e historia del arte que de otra manera hubiesen pasado inadvertidas. Este acervo, que clarifica el pensamiento de Paz es, por lo menos en lo que atañe a la imagen de la diosa, tan importante como aquél originado en los propios poemas.

De esta manera hemos visto, por una parte, a cada caso específico convertirse en un subtema de la corriente principal de ideas a que convoca la *Coatlicue Mayor*; y, por la otra, los recursos estilísticos a que da origen esta imagen. No es un azar entonces, que la *Coatlicue Mayor* se inserte en los procedimientos reflexivos de un pensamiento que, sin perder la perspectiva más amplia, se afinca en la presencia del instante recurriendo constantemente al contraste y la comparación para dar una cuenta comprensiva e iluminadora de la realidad. Estas líneas de pensamiento se interrelacionan de un modo particularmente intenso en “Petrificada petrificante”.

Cierto, para la mayor parte de los lectores la poesía contemporánea se ha vuelto cada

---

\* B.A., Classical Letters, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977M.A., Spanish Literature, New Mexico State University, 1985. Ph.D., Art History, The University of New Mexico, 1994.

vez más esotérica. Quien esté acostumbrado a seguir exclusivamente los períodos razonados y positivistas del discurso cartesiano difícilmente conseguirá mayor ayuda en el verso blanco, a pesar de su rescate estatutario de los ritmos de la prosa, y probablemente se sienta aun más perdido ante sus oscilaciones entre sonido y sentido, otra constante vanguardista que, además de la destrucción del orden sintáctico creado por la revolución mallarmeana, forman las bases de la poética contemporánea más vulgarizada. Así pues, es raro que los críticos e historiadores del arte logren leer los poemas de Octavio Paz en este ámbito, aunque también es cierto que los poetas y críticos literarios rara vez leen con atención estos poemas sobre arte, precisamente por una incapacidad para desentrañar sus referentes. Paralelamente obtusos: aquéllos ante la forma literaria, éstos ante el contenido visual; su incapacidad es inversamente proporcional.

Pero la información más valiosa acerca de la imagen y el mito de Coatlicue reside en los propios poemas. Es aquí en donde el poeta ha establecido el fundamento real para la simbiosis entre su pensamiento y las formas de arte que intenta expresar. En este sentido, las referencias en prosa de Paz acerca del mismo tema, excepto “Diosa, Demonia, Obra maestra”, son digresiones afortunadas y útiles. Afortunadas y útiles, porque al insertar estas referencias en medio del análisis de otros temas, de otra manera quizá no las hubiésemos tenido como lo que son: señales de la existencia de un interés más vasto y comprensivo desde el cual Paz percibe la *Coatlicue Mayor*. Sin ellas, sus referencias podrían haber sido desestimadas (lo que en realidad ha ocurrido) al considerarlas tan sólo como una alusión más al tema de la Gran Diosa y no, lo cual es el caso, en cuanto aserción histórica acerca de la vitalidad de los temas precolombinos. Estas referencias pacianas presentan a la *Coatlicue Mayor* en su doble naturaleza: en tanto escultura concreta que describe el panteón mesoamericano y, paralela y consubstancialmente, en su condición de advocación específica de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad.

Con todo, significativas y necesarias, estas referencias en prosa no pueden reemplazar la polisemia que los poemas proveen. Aquéllas apuntan y confirman los muchos niveles de significado que subyacen en los poemas. Sin embargo, quizá debido a que, por lo menos hasta ahora, Coatlicue sea suficientemente conocida entre los lectores usuales de Paz, quizá también porque tenga en mente las diversas ocasiones en que ya ha mencionado a la diosa, el poeta nunca ha considerado pertinente agregar este tipo de explicaciones a las notas de “Petrificada petrificante” o, para el caso, a ningún poema en

donde surja Coatlicue. En este sentido “Diosa, Démonia, Obra maestra” es la gran excepción.

Invitado a escribir el prólogo para una exposición de arte mexicano en Madrid, el poeta sintió la necesidad de un texto en prosa acerca de la *Coatlicue Mayor*. En esta ocasión sus observaciones apuntan al desentierro de la escultura monumental de la diosa madre azteca el 13 de agosto de 1790. Este hecho no deja duda, entonces, acerca de sus referencias implícitas en “Petrificada petrificante”: “Sobre el pecho de México/ [...] / baila la desenterrada”. La “desenterrada” no puede sino ser un calificativo de Coatlicue. De hecho, para Octavio Paz, este epíteto, “desenterrada”, parece desplazar incluso el nombre de la diosa, “la de la falda de serpientes”. Luego veremos otros epítetos, que requerirán la utilización de referencias cruzadas.<sup>1</sup>

Curiosamente, sin embargo, a pesar de algunos excelentes análisis literarios sobre otros poemas también incluidos en *Vuelta*, el mismo libro en donde apareciera recogido “Petrificada petrificante”, los críticos literarios han omitido la relación específica que existe entre “Diosa, Démonia, Obra maestra” y este poema.<sup>2</sup> Lo cual no deja de sorprender, dadas las referencias que allí se establecen acerca de la materialidad del tema, comenzando con el título mismo del poema; y, por el otro lado, el ensayo de Paz es inequívoco acerca de los sucesivos entierros, desentierros y final exhumación de la estatua de la diosa Coatlicue.<sup>3</sup>

No es un azar entonces que “Petrificada petrificante” esté regido por el concepto binario de la analogía/ironía, puesto que el binomio se ha mostrado consubstancial a la *Coatlicue Mayor*; por otra parte, tal como para el caso de “Diosa, Démonia, Obra maestra”, este poema es particularmente interesante puesto que muestra la manera en que Octavio Paz integra un triple análisis humanístico (histórico, social y filosófico) al doble aspecto de la Diosa Madre azteca: de una parte las alusiones a lo que es claramente un asunto que compete a la historia del arte y, de otra parte, la transformación de su visión mediante el oficio poético. “Petrificada petrificante” muestra los medios que Paz utiliza para transmitir imágenes y conceptos al entrelazarse y transferirse inextricablemente sus sentidos mediante el ritmo. Y como ritmo hay que entender no sólo la escansión del verso paciano (acentos mayoritariamente graves y agudos, amén de su predilección por una cantidad silábica que sobrepasa el alejandrino sólo para hacer más ostensible su excepcionalidad), con su peculiar utilización del elemento fónico (una aliteración que incluye la fragmentación de vocablos para

reconstituirlos en otros inéditos), es decir, las oscilaciones —que en este poema alcanzan el grado de trepidaciones— entre sonido y sentido, sino también la recurrencia de la cesura paciana. Gracias a la cesura del verso, mediante una espacialización de la pausa, Paz otorga una dimensión visual al silencio.

Así, hay una lógica visual interna que tiene por raíz la convergencia de las imágenes de Coatlicue y de México-Tenochtitlan en el poema: “Petrificada petrificante” se construye sobre las figuras míticas de la Gran Diosa mesoamericana y la Ciudad sobre el Lago. Esta convergencia de origen se convierte en la identidad final entre la diosa, su imagen, el plano de la ciudad y la nación que la habita.

En el poema todas estas imágenes plantean su existencia en función de la sobrevivencia de sus correspondientes elementos metafísicos (en este punto de la visión paciana, se realiza una confluencia de los legados helénico y precolombino, dada la coincidencia de sus principios cosmogónicos); en otro nivel, la fusión y disolución de estos elementos arquetípicos crea la cadena de sucesos míticos e históricos en términos analógicos e irónicos.

Paz entiende por analogía “la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como el doble del universo”; y por ironía, “el agujero en el tejido de las analogías, la excepción que interrumpe las correspondencias [...] el gran accidente: la muerte”.<sup>4</sup> Así, la temporalidad es mostrada a través de la cualidad transitoria de la realidad: por una parte, la fusión de los elementos arquetípicos actúa mediante un movimiento analógico (agregativo); por la otra, la disolución de los elementos actúa mediante un movimiento irónico (desintegrativo o, mejor, disgregativo). Tal como dice Paz en una nota a “Solo a dos voces”: “La división es nuestra condición”.<sup>5</sup>

Mediante una sinécdoque, Octavio Paz toma a la historia y a la política mexicanas como una imagen de la humanidad y las encarna en este poema con todas sus vicisitudes. La estatua de la diosa y el plano de la ciudad son ambos “la roca sobre el lago”. La Gran Diosa Madre no es sólo “la piedra negra” (Deméter, Kali, Coatlicue) sino toda la Tierra. Tal como Paz escribe: “uno debe ir en dirección opuesta a la del reloj, el calendario y el diccionario, en busca de la piedra negra. No para regresar —el tiempo circular del mito— sino para encontrar el punto de intersección: convergencia, el tiempo presente de la poesía”.<sup>6</sup>

*Last but not least*, la utilización de la imagen de la escultura de la *Coatlicue Mayor*

en “Petrificada petrificante” es esencial para comprender las relaciones entre la poesía y la crítica de arte en el pensamiento de Paz. La existencia misma de “Petrificada petrificante” no hubiese resultado sin la específica referencia a la estatua de Coatlicue y las metáforas que reflejan a la Ciudad de México.

El acto de ver y el acto de nombrar en Octavio Paz son uno. Un poema es un artefacto que reúne visión, pensamiento y ritmo; es decir, el tiempo y el espacio se despliegan enfrente o, mejor aún, dentro del lector. Y “Petrificada petrificante” encarna —como en pocos poemas de Paz— los términos visuales por medio de los cuales la fusión y la disolución de los opuestos se congregan alrededor de una obra de arte absoluta. Coatlicue encarna no sólo todas aquellas figuras arquetípicas míticas que Paz ha encontrado a lo largo de su vida, sino también aquellas relaciones metafísicas, históricas y políticas que proclama como una parte necesaria e intrínseca de la convivencia en la *polis*. Una vez más encontramos la fusión y la disolución de los conceptos binarios al hallarlos aplicados a la humanidad y la tierra, la cultura y la naturaleza. A través de la visión del lenguaje como un doble del universo, Coatlicue es tanto la metáfora como la imagen en la cual las correspondencias y la crítica encarnan y se disuelven en el poema:

*Duerme bajo tus párpados  
un impalpable pueblo:  
ávidos torbellinos,  
hijos del tacto, encarnan,  
beben sangre, son formas  
cambiantes del deseo  
y son siempre la misma:  
los rostros sucesivos  
de la vida que es muerte,  
de la muerte que es vida. 7*

Esta octava estrofa de “Noche, día, noche”, un poema incluido en *Árbol adentro* (1976-1987), demuestra la persistencia de la *Coatlicue Mayor* en la imaginación del poeta. El críptico significado de las imágenes se aclara al ser interpretado de acuerdo con las claves ofrecidas por la estatua de Coatlicue. La figura dormida es la escultura sucesivamente enterrada y desenterrada. Sus párpados cubren por entero a la ciudad, ella misma cruzada por torbellinos. Luego, al igual que aquellas sombras aqueas errantes, arremolinadas en torno a las víctimas propiciatorias para beber su sangre derramada, la sangre también transforma estos torbellinos bajo los párpados de la Gran Diosa; y de ser intangibles, ávidos y fugaces, se vuelven forma tangible: “hijos del tacto”, encarnan. También su rostro es una metáfora de la confluencia de los opuestos

(“formas/cambiantes del deseo”) que “son siempre la misma”: imágenes “de la vida que es muerte,/de la muerte que es vida”.<sup>8</sup> Si se tienen presentes estas claves y las anteriores, será más fácil seguir los versos de “Petrificada petrificante”.

El poema tiene 167 versos, agrupados en nueve estrofas. Los tres temas recurrentes y que dominan “Petrificada petrificante” son las imágenes de la piedra, la ira y el acto de triturar, dividir, romper, despedazar, desmoronar, enterrar y recubrir cada uno de los elementos originales y el espacio en que regía la *Coatlicue Mayor*. Piedra, ira e imagen enterrada son todos epítetos y alusiones directas a la materialidad, significados y procedencia que hallamos relacionados con la estatua de Coatlicue y que en el poema conforman un *leitmotiv* triple. Y si, por una parte, las metáforas basadas en la piedra, el enterramiento y la ira constituyen una fusión de concepto e imagen; por el otro, gracias a una suerte de alquimia sinestésica sin paralelo en nuestra lengua, las fragmentaciones, aliteraciones y desfragmentaciones de los vocablos componen los sonidos análogos de estas metáforas. Así, mediante el lenguaje, Paz construye una equivalencia triple — visual, conceptual y rítmica— para aquellos temas que, entrelazados, se pliegan y despliegan proveyendo una función unificadora a través del poema y que dan cuenta de la *Coatlicue Mayor*.

En “Petrificada petrificante” la *Coatlicue Mayor* es entendida como el símbolo alegórico de México, que es Tenochtitlan, que es el pueblo mexicano, que es la cultura, que es el origen, que es la memoria, que en otro orden es la Gran Diosa, que es cada mujer, que es el espíritu, que es la *otredad*, la presencia oscura de esta realidad. La multiplicidad de niveles semánticos se debe en parte a la evolución centripeta que la figura femenina ha ido adquiriendo en los textos de Octavio Paz. El poeta, por otra parte, demuestra estar enterado de las últimas investigaciones en torno al valor y significados de la *Coatlicue Mayor*. Al momento de la redacción de “Diosa, Demonia, Obra maestra” y de “Petrificada petrificante”, las teorías de Justino Fernández — aunque, de hecho, anticipadas por Nebel a fines del siglo pasado— ya habían sido ampliamente aceptadas.<sup>9</sup> De acuerdo con Fernández, como hemos visto, la escultura es en realidad la representación de todo el panteón azteca. Esta interpretación comprensiva de la *Coatlicue Mayor* como representación de todo el panteón azteca es retomada específicamente por Paz en la quinta estrofa del poema.

Encarnados en imágenes que representan la cualidad material de la estatua de la diosa, los versos cubren el espacio como las gradas de una gran pirámide. Piedras ellos

mismos, los versos se alzan y caen en el abismo de la página. Así, de nuevo, al igual que en otros textos de Paz, el poema es considerado no sólo en su dimensión temporal, tal como se despliega el ritmo, sino también como el “imán de las apariciones”.<sup>10</sup>

Cada una de las nueve estrofas empieza y termina con el mismo tema: un contrapunto. Así, basado en similitudes o en contrastes, este contrapunto adopta un procedimiento lingüístico. Que es preciso tomar en cuenta un acercamiento lingüístico al leer el poema, está sugerido por el título mismo: “Petrificada petrificante” alude a la doble naturaleza del signo, de acuerdo con Ferdinand de Saussure. En este sentido, *petrificada/petrificante* puede ser entendido como la relación entre materia y sentido. El contrapunto de lo que solían ser imágenes/pensamientos opuestos para transformarse en correspondientes y complementarios ejemplifica, en otro ámbito, la función del concepto binario de la analogía/ironía. De hecho, tal como lo hemos visto, el pensamiento de Octavio Paz acerca de la civilización contemporánea está desprovisto de toda creencia trascendente y trascendentalista. Hemos sido testigos de la desaparición de la Idea. De acuerdo con esto, el único verdadero instrumento intelectual con que contamos es la crítica. Pero la crítica no restituye sentido alguno de realización. En el contexto del poema la crítica se manifiesta tanto mediante imágenes pasivas, que implican la desintegración de los cuatro elementos arquetípicos, como imágenes activas, las metáforas de la ira. La disociación de los elementos metafísicos fundamentales es asimismo una proyección metafórica de la disolución del tejido social. El colapso de la estructura social conduce inevitablemente a la muerte. La imagen de Coatlicue, diosa de la Madre Tierra, aparece, entonces, no en sus manifestaciones de renovación, sino como una advocación de la Muerte. Este poema elegíaco ante la destrucción de México pertenece no menos a la tradición de los *trenoi* griegos —de Troya a Bizancio— que a las proféticas lamentaciones de Jeremías y visiones de Isaías.

Tanto los versos iniciales de la primera estrofa, “Terramuerta/terrisombra nopaltorio temezquible”, como los vv. 18-19 con que termina esta estrofa, “el viento/susurro de salitre”, hacen referencia al paisaje de la Ciudad de México. Ellos establecen el tono, la atmósfera y las cualidades visuales del poema. Una lectura más detenida de esta estrofa muestra la mezcla de la cosmología griega y mesoamericana a través de los cuatro elementos metafísicos. Agua, aire, fuego y tierra están calificados mediante términos visuales analógicos/irónicos (reunidos o dispersados en un movimiento semejante al de sístole y diástole). La estrofa presenta una interrelación y una interacción basadas en la oposición, a veces complementaria, a veces antagonística de los cuatro elementos

metafísicos. La combinación de los elementos implicaba su interacción positiva; disgregados, se han vuelto imágenes de la muerte. (Pareciera que la ironía no alcanzase a corroer la visión de un estado de unión idílico ubicable sólo en un pasado inmemorial, puesto que allí, campo del mito, sólo se permite un análisis sincrónico; en tanto que la crítica se despliega en la historia —su dominio, sobre la que actúa desde un presente necesariamente vertido hacia el futuro—, limitada, sin embargo, a las repercusiones de datos observables y positivístamente documentables desde una perspectiva diacrónica.) El lago sobre el cual estuvo alguna vez construida la Ciudad es la imagen de la reconciliación. Así la imagen viva de Coatlicue: su antiguo paisaje sagrado estaba formado por un bosque, las montañas y el agua del lago. Su templo era el centro de la isla y la isla estaba en el centro del antiguo lago. Los bosques eran aquellos que rodeaban las montañas que circundan el valle del Anáhuac. Pero, en la actualidad, el lago ha desaparecido.

Agua y tierra no fueron desecadas por la Naturaleza (es decir, por la acción de los otros elementos arquetípicos, el aire o el fuego), sino que el lago, ahora polvo, fue “ejecutado” por los hombres. La disolución de los elementos se ha transformado en una maldición, el equivalente a la expulsión del Edén. Pero son los hombres, no las mujeres, los culpables por la apertura —el vaciado— de esta caja pandórica. En el pensamiento de Paz, la expulsión del paraíso es atribuida a los hombres. Así, de una parte, hay un elemento en movimiento: el viento; y por la otra, el fuego, el agua y la tierra, degradados. El fuego está petrificado en su “cama fría”, el agua ha desaparecido en la sequía de su tumba, y la tierra se ha vuelto polvo. El polvo oscurece con su sombra una tierra yerma, baldía: “Terramuerta/terrisombra nopaltorio temezquible”. Hay movimiento, pero movimiento muerto.

La segunda estrofa comienza con los vv. 19-20, “El sol/ anicorazol centrotal caledadoro”, y termina con los vv. 39-40: “perdido/ en los giros del Ombligo de la Luna”. El propio poeta ha llamado la atención acerca de la etimología de México, que es una palabra compuesta de *metztli* (luna), *xictli* (ombligo) y *co* (lugar): el lugar del ombligo de la luna, es decir, en la isla del Lago de la Luna, como era llamado el lago de México. El ombligo como metáfora de la isla parece ser universal (aparece asimismo en la poesía griega clásica, por ejemplo en los poemas de Basílides y de Píndaro sobre Delos, lugar de nacimiento de Apolo y Artemis). El Lugar del Ombligo de la Luna, es decir, México-Tenochtitlan, se aplica por sinécdoque al Valle del Anáhuac.

Si el Lugar del Ombligo de la Luna representa la imagen mítica del Centro del

Mundo, una pirámide, como lo ha observado Cecelia Klein, es “una montaña cósmica simbolizada”.<sup>11</sup> Así, el paisaje monumental de México-Tenochtitlan contiene tanto el *xictli* —el *omphallos*— como la montaña cósmica, el agua y la vegetación; y, por tanto, refleja una imagen cuaternaria de Coatlicue. La meseta en donde se ubica el valle del Anáhuac semeja una inmensa pirámide —la cual recuerda asimismo la forma del zigurat— que, con el paso del tiempo girara sobre sí misma como una espiral y que, al igual que un caracol, petrificándose alrededor de un eje imaginario, también permitiese el paso del viento.

Ya en nuestra Introducción a *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada* vimos con detalle el análisis de la greca escalonada —la *xicalcolihqui*— ofrecido por Paul Westheim, el gran historiador del arte antiguo de México, a propósito de los movimientos analógicos/irónicos que caracterizan al pensamiento de Octavio Paz. Westheim, citando a Hermann Beyer, distinguía tres elementos en la forma básica del ornamento: la escalera (el cuerpo de la serpiente), el centro (en forma de triángulo) y el gancho (en forma de espiral o de un meandro geoméricamente estilizado). Ahora bien, este gancho —espiral o laberinto— no es sino una abstracción del *tecciztli*, el caracol marino. Si es cierto que en los códices el caracol marino aparece siempre en combinación con las deidades femeninas que representan la fecundidad y el crecimiento, también lo es que aparece asociado a Quetzalcóatl. Esta asociación quizá tenga su explicación en el Códice Borgia (lámina 42). Allí se describe la resurrección de Quetzalcóatl como estrella matutina: Xólotl, su gemelo psicopompo nacido del agua, surge de una concha de caracol y en la mano sostiene una serpiente, signo del relámpago. Y la explicación es reforzada con la cita que Westheim hace de Pedro de Ríos, exégeta del Códice Telleriano-Remensis: “Así como el caracol sale de su concha, así el hombre sale del vientre de su madre”. Símbolo de la regeneración, en cuanto imagen del claustro materno y de los genitales femeninos, también lo es del inframundo; por esto aparece en las representaciones del Mictlán, lugar adonde desciende Xólotl para acompañar a los muertos y de allí recoger los huesos con los cuales volver a crear la raza humana. No es sorprendente, entonces, que aparezcan formando un círculo alrededor de la imagen de Tláloc-Mictlantecuhtli/Mictecacihuatl en el relieve que representa el Mictlán en la base de la *Coatlicue Mayor*.

Westheim observa agudamente que el ritmo dinámico de la greca escalonada surge del choque entre elementos formales antagónicos: su impulso vertical se horizontaliza, el movimiento ascendente de la escalera es aniquilado por el gancho que lo tuerce y

destruye con idéntica vehemencia, “nuevo avance, nueva derrota, nacer y morir”. Para la concepción del mundo mesoamericano, la realidad y el mundo de las ideas no están contrapuestos, se completan, se absorben mutuamente. Signos opuestos y complementarios de lo masculino y de lo femenino, la escalera serpentina y el caracol marino resuelven su lucha mediante un signo que incluye la vida y la muerte. La greca escalonada es la expresión plástica de un mundo regido por el dualismo.

Por lo tanto, la segunda estrofa de “Petrificada petrificante” es susceptible de ser leída en sentido inverso desde la imagen del can psicopompo “perdido” en los laberínticos “giros del Ombligo de la Luna” —es decir, desde la Isla del Lago— hasta desembocar en su inicio, “El sol”. Este movimiento helicoidal, cuyo resorte —gancho o serpentina— absorbe lo mismo la sucesión encordada, vehemente y atropellada, del verso 20 —en donde se compactan las imágenes analógicas del caracol/corazón/anillo/calendario—, que la destrucción de “la palabra que baja en lenguas de fuego” del verso 23 y el despliegue aliterativo de los vv. 24 y 25 —“el cuento y la cuenta de los años/ el canto de los días”, es decir, la vírgula de los códigos, cinta enroscada—, para mostrar el rielar sombrío e irónico de una superficie del lago de México devastado, “lluvia de chatarra” sobre un “pedregal de palabras”, concuerda de manera asombrosa con la triple utilización de tema, contenido e iconografía del análisis propuesto por Westheim —“nuevo avance, nueva derrota, nacer y morir”— a propósito de la greca escalonada, la *xicalcolihqui*.

La tercera estrofa comienza con los vv. 40-42, “Valle de México/ boca opaca/ lava de bava”, y termina en los vv. 55-56, “iranavaja cuchimirada/ sobre un país de espinas y de púas”. Dado que actualmente la Ciudad de México ocupa por completo el Valle del Anáhuac, rodeado de volcanes, no es sino natural la serie de asociaciones que aluden a su ubicación geográfica y las cualidades materiales de la piedra: “lava”, “obsidiana”, “iranavaja”, “talla larga como un aullido”.

La obsidiana, un material volcánico negro, naturalmente pulido, duro y filoso, posee asimismo, a pesar de su densa oscuridad, una superficie apta para reflejar, gracias a su lisura y lustre. En Mesoamérica, la obsidiana fue usada como pedernal para sacrificios rituales; y como espejo para fines cosméticos. El espejo es un elemento iconográfico muy extendido para simbolizar la belleza femenina, ya sea como el disco entre los cuernos de Hator, o en la mano de Afrodita, Venus y Amaterasu, no menos que como atributo en los ropajes de Oshún, su equivalente yoruba; incluso la copa llena de sangre de Kali podría también invitar al reflejo. Así, la obsidiana, en tanto fluido volcánico

petrificado es, a la vez, filoso y especular. La reflexión invita a la contemplación. En latín contemplación deriva de *cum-templum*, la delimitación de un lugar sagrado desde donde los dioses perciben el mundo, el cosmos. En griego, el verbo que designa el orden deriva precisamente de *cosmos*, del cual también procede la palabra cosmética. La noción de una percepción divina del mundo conduce a su reordenamiento. En un ámbito gobernado por diosas, el espejo simboliza perfectamente el acto de ordenar el mundo: cosmética, nueva construcción y disposición.

Además de los aspectos denotativos de “obstinada obsidiana” —la aliteración tiene asimismo una función descriptiva— y sin omitir aquellos valores connotativos propios del ritual y la reflexión, su posición en la secuencia de la estrofa conduce hacia una implícita alusión a la diosa Itzpapálotl, Mariposa de Obsidiana. Las cualidades de la obsidiana y su asociación con los signos nocturnos, oscuros y fríos del mundo inferior terrestre, explicarían, quizá, tanto los atributos iconográficos de Itzpapálotl como los rituales de sacrificio que le son característicos.

El verso “talla larga como un aullido” fue traducido por Eliot Weinberger como “*tall as a scream*”. Su labor de traducción, en verdad notable, aquí desgraciadamente falla. No sólo no ofrece un equivalente a las aliteraciones originales, puesto que no da cuenta ni de la doble aparición de la “ll” ni de la expansión de la “a”, sino que, al suprimir “talla”, oblitera al verso tanto de sus alusiones a la monumentalidad de la *Coatlicue Mayor*, como al carácter de obra esculpida que tiene la estatua: factura humana, venerada y terrible.

La cuarta estrofa comienza con los vv. 57-58, “Circo de montes/ teatro de las nubes” y termina con los vv. 74-75, “podan el árbol de la sangre/ el árbol inteligente”: el valle del Anáhuac es el espacio sagrado en donde los ritos de sacrificio reanudan la relación con el cosmos. El papel del árbol sagrado como eje para la imagen del gozne fue extensamente tratado a propósito del *Ensamblaje* de Duchamp. En torno a él, Paz describió asimismo los rasgos que individualizan el lugar sagrado de la Gran Diosa: bosque, montañas y el agua del lago. México-Tenochtitlan era el lugar sagrado de Coatlicue y proveía todas estas características, constatadas en cada estrofa de “Petrificada petrificante”.

La quinta estrofa comienza con los vv. 76-79, “Polvo de imágenes disecadas/ La Virgen/ corona de culebras” y termina con los vv. 97-98, “viento/ esculpido en el espejo de la luna”. La asociación entre “polvo” e “imagen” del primer verso de esta estrofa es un envío al inicio mismo del poema. “Imágenes disecadas” es menos evidente.

Recuerda las piezas exhibidas en un museo de historia natural. Pienso en los restos de los animales —incluidos los huesos de un dinosaurio— preservados en el Museo del Chopo. Años atrás, este museo era un lugar no menos popular que en la actualidad. El museo tenía una colección de animales disecados, dispuestos en una gran cantidad de vitrinas. En los años sesenta, Alberto Gironella, cercano amigo del poeta, realizó una serie de grabados sobre este asunto. Durante su estancia en la India, Paz escribió un poema sarcástico (la etimología de este adjetivo no puede ser más apropiada) acerca del uso de la taxidermia: “Apuro del taxidermista:/ Su Alteza le remite,/ Para su galería de trofeos,/ Las pieles, no bien curtidas,/ De su padre y su hermano el primogénito”. Así, en “Caza real”, incluido originalmente en *Ladera este (1962-1968)*, tenemos la transferencia del uso de la taxidermia de los animales a los seres humanos. Ahora, en “Petrificada petrificante” vemos una transferencia aún mayor, esta vez aplicada a la imagen de los dioses. Esta asociación entre una imagen taxidermizada, o “disecada”, y la imagen de una divinidad tiene quizá su origen en el trabajo de crítica de arte sobre Duchamp que Paz realizaba por entonces.

A propósito del *Gran Vidrio*, Paz hizo el recuento de una entrevista en la que Duchamp le contaba a Jean Schuster el origen de su cuadro. El poeta lo retomó y aplicó esta historia al *Gran Vidrio*: “La *Novia* es un muñeco; los lanzadores de bolas son sus solteros; los Testigos Oculistas, el público; la Inscripción de Arriba, el marcador del juego”. Esta anécdota integra nuevos e inesperados elementos para la comprensión del acto de ver en la sensibilidad de Paz: la muñeca/*Novia* es no sólo virgen sino que también está descabezada, como Coatlicue.

Es imposible no observar la imbricación de la serie de asociaciones que unen a Kali, la *Novia*/Virgen del *Gran Vidrio* y la *Coatlicue Mayor*. Si la *Novia*/Virgen surge de un simulacro —en la feria de la anécdota— y pasa como arquetipo al *Gran Vidrio*, en el ensayo de Paz, que la asocia con Kali, son las imágenes de Coatlicue y Guadalupe las que subyacen en la percepción que tiene de todas ellas como expresión de la Gran Diosa. Hay una simetría complementaria en la concurrencia de Coatlicue y Kali a través de la *Novia* —tal como surge de su ensayo: verdadera coagulación— e, inversamente, las manifestaciones de la *Novia* y Kali en la imagen que Paz ofrece de Coatlicue en “Petrificada petrificante”.

Esta manifestación correspondiente de la *Novia* y Coatlicue surge en las referencias concentradas en los tres versos iniciales de la quinta estrofa: “Polvo de imágenes disecadas/La Virgen/corona de culebras”. Al ser descabezados estos muñecos —

“imágenes disecadas”, a la vez simulacros expuestos, remedos de taxidermista y trofeos de feria— levantan una nube de polvo debido al material con el que se acostumbra a rellenarlos. Esta nube grisácea no es otra que la Vía Láctea centrada en la parte superior del *Gran Vidrio*: en su extremo izquierdo “levemente rosada”, describe Paz; “color carne”, subraya Duchamp. En cuanto a “La Virgen/ corona de culebras”, estos versos difícilmente serían apropiados para referirse a la Virgen María; en la tradición católica están bajo sus pies. Esta Virgen es Coatlicue, diosa madre de la tierra: la concepción partenogenética de Huitzilopochtli le devolvió paradójicamente —tal como dice el poema “En la calzada”— su condición original “a la tierra madre siempre virgen”; y su atributo, la “corona de culebras”, hace referencia a aquellos dos chorros de sangre representados mediante serpientes que ocupan el lugar de la cabeza cercenada de la *Coatlicue Mayor*. Las dos serpientes que surgen y se derraman sobre el enjorado cuello de la diosa decapitada simbolizan no sólo el principio de la dualidad y el de la regeneración, sino también la circularidad de la visión. Estas dos serpientes, representadas de perfil — literalmente: con-frontadas; opuestas y complementarias—, conforman una sola imagen global y frontal que observa directamente al espectador, sin dejar por ello de observarse a sí mismas.

La sexta estrofa comienza con los vv. 99-100, “Imágenes enterradas/ en el ojo del perro de los muertos”, y termina con los vv. 124-125, “perras rabiosas/ perras enamoradas de su vómito”. La estrofa describe la oposición entre las imágenes (de los dioses) y las ideas (ideologías). El poeta deplora la desaparición de la solidaridad analógica, sobre la que se erigía la mítica fundación de la sociedad precolombina.

“Circo”, en cuanto *locus* imaginario para los vv. 105-106, “imágenes/ girantes en el circo del ojo vaciado”, tiene como antecedente directo la referencia al verso “Circo de montes” en la cuarta estrofa, con su visión cosmogónica del valle del Anáhuac, aunque no es posible descartar una asociación con el espacio físico provisto por el Coliseo. Pero quizá también tenga la connotación de “feria” (como en el v. 76: “Polvo de imágenes disecadas”); en este sentido, las imágenes, como muñecos, girarían sobre sí mismas después de ser golpeadas.

El circo no es un espacio completamente cerrado o abierto, sino uno en el que coexisten apertura y encierro. Como la órbita —cuenca— de los ojos y el pozo, pero más amplio y profundo, “el circo del ojo vaciado” preserva las alusiones a una forma circular establecida anteriormente por las imágenes de los vv. 100-102 y la expande hasta convertirla en un paisaje que ha sufrido un proceso de reversión ecológica. En

estas metáforas previas actúan de consuno tanto la acción como el tema, puesto que ambos están implicados en el proceso definido por sus intermediaciones iconográficas. Un órgano visual ya reseco, “el ojo del perro”, es incapaz de ofrecer reflejo alguno, como tampoco el pozo cegado y la cuenca —“el circo”— del ojo vaciado de los versos siguientes.

De esta manera, los “torbellinos de reflejos/ en el teatro de piedra de la memoria”, de los vv. 103-104, y las “imágenes/ girantes en el circo del ojo vaciado”, de los vv. 105-106, aunque ubicados en el escenario provisto por los vv. 100 —“en el ojo del perro de los muertos” (Xólotl psicopompo en el espacio del lago desecado)—, y 102 —“en el pozo cegado del origen” (tanto México-Tenochtitlan como Teotihuacan, puesto que ésta fue construída sobre cavernas)— establecen a la vez un contrapunto especular con aquellas presencias de la cuarta estrofa: ánimas en pena. Mismas imágenes, pero puestas en movimiento; sometidas al accidente, son historia. La diferencia entre ambas estrofas consiste en que la relación cosmogónica mediante el sacrificio establecida en la cuarta estrofa es desplazada por el proceso negativo de la circularidad de la visión.

Así, en esta sexta estrofa, Paz también incluye una crítica específica al proceso perceptual del acto de ver. La circularidad de la visión está formulada en términos negativos, aunque no en el sentido de ser incapaz de producir reflejos, sino más bien por su inherente incapacidad de expresar la otredad. La sombra opaca de la muerte implicada en aquellos versos está lejos de ser una experiencia estática. Aquí, paradójicamente, su naturaleza intrínseca se presenta como la opuesta. La muerte aparece característicamente llena de actividad cinética: un remolino arrasa este paisaje silencioso. La vuelta irónica reside no tanto en que ahora el vacío ocupe el espacio del reflejo, sino más bien por el hecho de que la opacidad se genere en estas imágenes. La visión estática del mito y de su actualización en el rito es reemplazada por un huracán de espejismos opacos. Las imágenes de la sexta estrofa aparecen “enterradas” o “caídas” y se pierden entre un “enjambre de moscas”: son las “ideas/ rojas verdes pardas/ [...] grandes vejigas de bilis”. De allí que sea un coliseo (circo romano) degradado por las “ideas armadas” y por estas “ideas estúpidas como dioses/ perras rabiosas/ perras enamoradas de su vómito”.

La séptima estrofa comienza con los vv. 126-127, “Hemos desenterrado a la Ira/ El anfiteatro del sol genital es un muladar”, y termina con los vv. 149-151, “carceleros del futuro-sanguijuelas del presente/ afrentaron el cuerpo vivo del tiempo/ Hemos desenterrado a la Ira”.

Más saludo que letanía, la insistencia del verso “Hemos desenterrado a la Ira” al principio y al final de esta estrofa expresa el disgusto de Paz ante la situación actual de la vida en México. El poeta pasa lista a los hábitos sociales, políticos y económicos de la sociedad mexicana. El Valle de México descrito en la cuarta estrofa (“circo”, “teatro”, “mesa”, “estera”, “jardín”, “tambor”, “balcón”, “juego de pelota”) y en esta séptima (“anfiteatro”, “fuente”, “parque”, “biblioteca”, “universidad”, “altar” y “santuario”) se ha vuelto “casa de citas truncadas”. Políticos, hombres de negocios, sacerdotes, intelectuales, nadie escapa a la crítica: “eunucos aplicados”. Todos hemos contribuido a transformar esta ciudad en un “bosque de patíbulos” y un “paraíso de jaulas”. La destrucción de la ciudad natal del poeta equivale a la expulsión del paraíso.

La recurrencia del verso “Hemos desenterrado a la Ira” para evocar a Coatlicue, al principio y al final de esta estrofa, le otorga a la diosa un papel similar al de las Erinias, personificaciones griegas de la venganza. Como la Diosa Madre azteca, aquéllas también tenían la cabeza coronada de serpientes. La actitud del poeta hacia la *Coatlicue Mayor* —verdadera invocación— permite, ahora, trazar una evolución de las imágenes que han expresado su preocupación moral y que en otro lugar hemos visto originarse en su ensayo acerca del arte minoico: la Ira es otro epíteto de Coatlicue.

La octava estrofa comienza con los vv. 152-153, “Sobre el pecho de México/tablas escritas por el sol”, y termina con los vv. 165-166, “agua que amarga/agua que alarga más la sed”. La estrofa expresa dos temas entrelazados a través de todo “Petrificada petrificante”. En primer lugar, Octavio Paz retoma la crítica acerca del uso y abuso de las palabras: las implicaciones sociales e históricas de un lenguaje degradado (chovinista, académico, ideológico, mercantilizado). Índice de la ruina de nuestra civilización, estos engaños y excesos minan la concepción moral y metafísica misma del lenguaje.

En segundo lugar, reaparece la presencia de la *Coatlicue Mayor*, sólo que con atributos propios de la diosa Kali. La manifestación de correspondencia entre Kali y Coatlicue ha surgido de manera incesante en nuestro análisis de los ensayos de Paz acerca de la obra de Marcel Duchamp; y fue específicamente evocada en la quinta estrofa. Aquí, en la octava, conminada por el poeta, Coatlicue ejecuta la danza de Kali: “Sobre el pecho de México/[...]/ baila la desenterrada”. En las mitologías de Mesoamérica y de la India los dioses se someten al infinito ciclo de la vida y de la muerte. Coatlicue y Kali alimentan al mundo y ellas mismas se alimentan con su sangre: “exactamente como la *Novia* pone en movimiento a sus Solteros para satisfacerse y

desnudarse”. En el primer caso, observa el poeta, se relata la operación en términos míticos y de sacrificio; en el segundo, en términos de pseudomecánica que no excluyen tampoco el del sacrificio. Ambos casos son representación —la proyección— de un arquetipo que se potencializa; en términos platónicos, *la imagen de la imagen de una Idea*: “la sombra de una sombra”, anota Paz. Y agrega: “El movimiento circular es la reintegración de la energía dispersada por la danza o el deseo, sin que ningún elemento extraño la enriquezca o la cambie. Todo es imaginario”.<sup>12</sup>

“¿Dónde está el agua otra?” es un verso que funciona por sí mismo como una estrofa, la novena. ¿Es una coincidencia que en la cosmogonía azteca existan nueve niveles infernales? ¿Y que el Mictlán sea un lugar húmedo? Pero el carácter interrogativo del verso 167 semeja más el grito de Cristo en la cruz: “*Eli, Eli, lamma sabachthani!*” (*Mateo*, 28:46; *Marcos*, 15:34). La pregunta no requiere de respuesta porque, ante esta catástrofe, la posibilidad de una restauración parece haberse perdido para siempre. “¿Dónde está el agua otra?”, más que una pregunta es una exclamación, un reflejo del vacío.

Dada la naturaleza abierta del poema, aun si procedemos a una lectura circular de “Petrificada petrificante”, descubrimos que tan sólo permanece el silencio en este paisaje desesperanzado. Otredad y agua —la poesía— no son sino una sombra entre los dos cetros que la pregunta refleja como signos invertidos. El poeta invoca la presencia mientras la ve desaparecer.<sup>13</sup> Este aspecto dual de la imagen y su expresión verbal refleja aquélla de la *Coatlícue Mayor*. La diosa representa la naturaleza ontológica dual de la realidad.

Así, el propósito de este capítulo ha sido establecer de qué manera el concepto binario de la analogía/ironía puede ser aplicado a los textos de Octavio Paz sobre *Coatlícue*, y viceversa. Al enfocar mi estudio en sólo uno de los muchos temas acerca de los cuales ha escrito durante el curso de su vida —aunque, por supuesto, desde mi punto de vista sus textos sobre *Coatlícue* son los más reveladores—, he intentado mostrar de qué manera el uso de la analogía/ironía no sólo es posible para este propósito específico, sino que el método, creado y aplicado por Octavio Paz como su herramienta personal para entender los procesos creativos que están involucrados en el acto de ver, está vinculado en forma directa al pensamiento mesoamericano. Este acto de ver es una experiencia dinámica y en ella el legado precolombino está intrínsecamente relacionado con el origen mismo y el desarrollo del concepto binario de la analogía/ironía. El poeta

observa en el arte una manifestación de la doble naturaleza filosófica de la crítica. Este doble papel de la crítica como parte integral del proceso creativo surge por una parte de su conciencia histórica y, por la otra, de que el lenguaje y la lingüística proveen tanto el medio como el método para esta actividad autorreflexiva.

Coatlícue y el concepto binario de la analogía/ironía, entonces, forman un doble interés en la obra de Octavio Paz. Han crecido de manera entrelazada; al nutrirse mutuamente, cada una de las partes ha contribuido al desarrollo de la otra. Y así han alcanzado la convergencia final de ambos intereses. De este modo, tanto la imagen de Coatlícue (el uso del arquetipo mítico de la Mujer-Madre Virgen-Diosa de la Tierra) y el método analítico utilizado por Paz (los conceptos contrastados de analogía e ironía), subsumen y acrecientan las diversas posibilidades por medio de las cuales la imagen de Coatlícue surge como una representación o materialización del mito, así como su crítica. El acto de ver la estatua de la diosa se vuelve para Paz la piedra angular de la crítica. Puesto que la escultura siempre ha sido problemática, e incluso cuestionada como imagen artística a través de la historia, y dado que esta imagen designa el lugar del desencarnamiento (muerte), Coatlícue representa tanto el Mito como la Crítica del Mito; al mismo tiempo, a través de la convergencia de los opuestos, Coatlícue encarna como el Mito de la Crítica: la diosa es el vientre del abismo o, mejor, el vientre/abismo.

Si queremos encontrar imágenes de apasionado amor erótico hacia la Mujer, tenemos que ir a otro ámbito de la obra de Paz<sup>14</sup>. Allí no es sorprendente que hallemos ejemplos de amor terrenal directamente relacionados con la iconografía de las imágenes de fertilidad. Pero nuestro campo ha llegado a sus límites. Aquí, en los poemas y ensayos de nuestro análisis, hemos contemplado tanto la metamorfosis y apoteosis de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad, como la meta-teosis y apo-morfosis de la Piedra Enterrada manifestándose a través de los epítetos analógicos/irónicos de la *Coatlícue Mayor*.

## Notas

<sup>1</sup> Vid. “Diosa, Demonia, Obra maestra” (primera publicación en 1977) y “Petrificada petrificante” (primera publicación en 1973). Para el primero, vid. Octavio Paz, “Prólogo”, en el catálogo *Exposición de arte mexicano*, Madrid, 1977; recogido en “El arte de México: materia y sentido”, *México en la obra de Octavio Paz*, t. III, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, pp. 39-58. Y para el segundo, vid. Paz, “Petrificada petrificante”, en Eliot Weinberger (ed.), *The Collected Poems of Octavio*

*Paz, 1957-1987*, Nueva York, New Directions, 1987, pp. 378-387. Primera publicación en *Plural*, México, núm. 29, septiembre de 1973, p. 5. Incluido en *Vuelta*, Barcelona, Seix Barral, 1976. Para el último análisis de este poema de Paz, *vid.* Alejandro González Acosta, “En la raíz mexicana: ‘Petrificada petrificante’ de Octavio Paz”, *Revista Iberoamericana*, México, núms. 155-156, abril-septiembre de 1991, pp. 519-531; también mi ensayo —bajo la forma de una carta dirigida al anterior— “Sobre ‘Petrificada petrificante’ de Octavio Paz”, en *Sábado de Unomásuno*, México, núm. 750, 15 de febrero de 1992, p. 1.

<sup>2</sup> En particular los estudios de Jason Wilson y de Maya Schärer-Nussberger, *vid.* Bibliografía. Acerca de la contribución de la doctora Schärer-Nussberger, *vid.* Introducción, n. 5.

<sup>3</sup> Para un análisis acerca de los diversos significados ofrecidos por Paz al utilizar “piedra” y “petrificante”, *vid.* Carlos H. Magis, “El símbolo en *La estación violenta* de Octavio Paz”, en Ángel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 127-158, particularmente pp. 143-144: “Se da el caso de que algunas formas derivadas del signo lingüístico *piedra*, así como algunos de sus sinónimos lexicológicos que han roto sus ligaduras con *piedra* como eje simbólico. Entre los posibles ejemplos está el de *petrificado* que en el contexto de los poemas no vale por ‘hecho de piedra’, sino que algo totalmente nuevo, algo que en el fondo está en pugna con el valor primario del eje simbólico. En realidad, ‘petrificado’ nos refiere a veces al *esplendor de lo definido, rotundo, perfecto*, valor del que no parece del todo ajeno al aspecto activo (desde el punto de vista morfológico) de las formas utilizadas [...] o a la *redención total* de circunstancias un tanto negativas [...] y también la *magnificencia de lo firme y erguido, la gloria de lo enhiesto*”. Sin embargo, en el contexto de “Petrificada petrificante”, ninguno de los valores otorgados por Magis a *petrificado* alcanza en verso alguno el *status* particular de “esplendor, redención total o magnificencia”, sino, precisamente, sus opuestos.

<sup>4</sup> *Vid.* Octavio Paz, “El romanticismo y la poesía contemporánea”, en *Vuelta*, núm. 127, junio de 1987, pp. 20 y 27, en donde cita textualmente la definición de analogía acuñada en *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974). *Cf.* mi ensayo “Analogía e ironía en la obra poética y crítica de Octavio Paz”, incluido en el catálogo *Los privilegios de la vista*, pp. 133-139, *vid.* Bibliografía.

<sup>5</sup> *Vid.* Weinberger, *op. cit.*, p. 640.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Id.*, pp. 620-621.

<sup>8</sup> Para “encarnan,/ beben sangre, son formas/ cambiantes del deseo”, *cf.* “vi en racimos las sombras agolpadas/ para beber la sangre de la zanja:/ mejor quebrar terrones/ por la ración de perro del labrador avaro/ que regir las naciones pálidas de los muertos”, en “Pasado en claro”, *vid.* Weinberger, *op. cit.*, p. 446; *cf.* también la propia referencia de Paz en una nota al poema, en donde cita como fuente “*La Odisea*, Libro XI, la sombra de Aquiles”, *id.*, p. 652.

<sup>9</sup> *Vid.* Capítulo I de mi *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*. Puebla, BUAP, 2003; *cf.*, por ejemplo, Rubén Bonifaz Nuño, *Escultura Azteca en el Museo Nacional de Antropología, passim*, *vid.* bibliografía. Respecto a Nebel, *vid.* Capítulo I, p. 52, n. 10 de mi *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Algunos arqueólogos estiman que la *Coatlicue Mayor* estaba situada en lo alto de la pirámide de Huitzilopochtli; otros, junto a su base. En cuanto a la expresión “imán de las apariciones”, *vid.* Paz, “Apariciones y desapariciones de Remedios Varo”, en *México en la obra de Octavio Paz*, *op. cit.*, p. 411; *apud* Pezzoni, “Discos visuales”,

*op. cit.*, p. 261. *Cf.*, asimismo: “el espacio es el esquema de la movilidad de lo inmutable” y “el tiempo es el esquema de la mutabilidad de lo inmóvil”, también *apud* Pezzoni, *id.*, p. 260.

<sup>11</sup> *Vid.* Cecelia Klein, *The Face of the Earth: Frontality in Two-Dimensional Mesoamerican Art* [versión de su disertación doctoral para Columbia University (1972): *Frontality in Post-Classic Mexican Two-Dimensional Art*], Nueva York y Londres, Garland Publishing, Inc., 1976, p. 69, n. 1; *cf.* asimismo la p. 152, n. 63 del capítulo IV de mi *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*, *op. cit.*

<sup>12</sup> *Vid.* Paz, *Apariencia desnuda*, México, Era, 1973, p. 81; y *cf.* capítulo IV, p. 146, n. 8 de mi *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Cf.* *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*, *op. cit.*, capítulo I, p. 54, notas 24-27, y pp. 58-59, notas 44-48, respectivamente.

<sup>14</sup> El período de la selección, reestructuración y redacción final de mi disertación (su defensa tuvo lugar el 2 de mayo de 1994) coincide con la escritura y edición del libro que Octavio Paz dedicara al amor, *La llama doble*, (Barcelona, Seix-Barral, 1993), de modo que, aunque el tema del amor fue aludido en mi tesis doctoral (introducción y capítulos II y IV), tenía, en cambio, presente tanto su producción poética como las constantes, si bien dispersas, referencias al amor (*cf.*, por ejemplo, la referencia a Coatlicue junto a Artemisa y Juliette en “Un más allá erótico: Sade”, publicado por primera vez en la revista *Sur*, en Buenos Aires; y “Divagaciones a la sombra de Coatlicue: La destrucción por el movimiento o por la inmovilidad. Tema para un moralista azteca”, en *Conjunciones y Disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969). No puede sino asombrarme la confirmación de mis propuestas —última *reductio ad absurdum*— en este libro singular. *Vid.*, por ejemplo: “El libertino vuelve fantasma todo lo que toca, y él mismo se vuelve sombra entre las sombras.// En la historia de la literatura erótica Sade y sus continuadores ocupan una posición singular. A pesar de la rabiosa alegría con que acumulan sus lóbregas negaciones, son descendientes de Platón, que exaltó siempre al Ser. Descendientes luciferinos: hijos de la luz caída, la luz negra. Para la tradición filosófica Eros es una divinidad que comunica a la obscuridad con la luz, a la materia con el espíritu, al sexo con la idea, al aquí con el allá. Por estos filósofos habla la luz negra, que es la mitad del erotismo: media filosofía. [...] El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la *Antología Griega*: la lámpara encendida en la obscuridad de la alcoba.// Si queremos conocer la faz luminosa del erotismo, su radiante aprobación de la vida, basta con mirar por un instante una de esas figurillas de fertilidad del Neolítico: el tallo de arbusto joven, la redondez de las caderas, las manos que oprimen unos senos frutales, la sonrisa extática. [...] El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. El más allá erótico está aquí y es ahora mismo. Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de Paraíso.// La experiencia que acabo de evocar es la del regreso a la realidad primordial, anterior al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es huida de la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad. Comprensión no intelectual sino sensible: saber de los sentidos. Lawrence buscó toda su vida ese saber; un poco antes de morir, milagrosa recompensa, nos dejó en un fascinante poema un testimonio de su descubrimiento: el regreso al Gran Todo es el descenso al fondo, al palacio subterráneo de Plutón y de Perséfone, la muchacha que cada primavera vuelve a la tierra. Regreso al lugar del origen, donde muerte y vida se abrazan: ‘¡Dadme una genciana, una antorcha!// Que la antorcha bífida, azul, de esta flor, me guíe/ por las gradas oscuras, a cada paso más oscuras,/ hacia abajo, donde el

azul es negro y la negrura azul,/ donde Perséfone, ahora mismo, desciende del helado Septiembre/ al reino ciego donde el obscuro se tiende sobre la obscura,/ y ella es apenas una voz entre los brazos plutónicos,/ una invisible obscuridad abrazada a la profundidad negra,/ atravesada por la pasión de la densa tiniebla/ bajo el esplendor de las antorchas negras que derraman/ sombra sobre la novia perdida y su esposo' [*Bavarian Gentians*; trad. de O. P.]", pp. 26-29. *Vid.*, asimismo, "La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida", p. 143; y "El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida. La muerte de la persona querida confirma nuestra condena: somos tiempo, nada dura, y vivir es un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal; el amor es un regreso a la muerte, al lugar de reunión. La muerte es la madre universal", pp. 144-145.

#### ABSTRACT

VERA-CHAPARRO, Luis Roberto. The image under siege: coatlicue as *Imago Mundi*, and the binary concept of analogy/irony in the act of seeing. a study of Octavio Paz's writings on art. *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/dez 2007.

The *Great Coatlicue* has played an important role in Octavio Paz's art critical activity, both in his perception as a viewer, as well as in his transformation of such an experience into writing. In Octavio Paz's thinking in general and within his aesthetics in particular, there seems to be a stratum of relationship with the Mesoamerican past that finds expression through the *Great Coatlicue*.

This sculpture has provided Paz with the material attributes, iconographic signs and symbols, compositional devices, as well as the epistemological foundations to approach the work of such different artists as Rivera, Tamayo, and especially Duchamp. In Duchamp's *Bride*, Paz has been able to bring together so far apart examples as a Bengali representation of Kali, the courtly love code of Provence, and the myth of Diana and Acteon. By blending the particular aspects of the Mesoamerican representation with its Old World counterparts, Paz attempts to maintain the universal considerations of the phenomena of creation and destruction through the core relationship between woman and reality.

In "The Petrifying Petrified" we find the final confluence, and identity between the *Woman* as a cosmic force, the *Great Coatlicue* as *Imago Mundi* in its Aztec version, and Mexico-Tenochtitlan, the *City on the Island on the Lake*, as the sacred place which symbolizes the Center of the World. Here we witness the incarnation of the woman and her landscape. And vice versa: the landscape becomes flesh. Time and space have become one: their transitory stage is a sculpture, which is a woman, a city, a landscape. This triadic image is reflected by the poem resolving into its unity and singularity the multiple richness of the world.

For Octavio Paz the *Great Coatlicue* "shows the entrails of being." This statue is the manifestation of absence; in her image void is incarnated. In an analogous way, Paz's vision is embodied in a poem. There, Paz achieves what he himself demands from a real modern art, "that which, far from masking emptiness, will manifest it."