

La Coatlicue Mayor: piedra constelada

LUIS ROBERTO VERA*

Resumen:

La escultura monumental de la diosa madre de la tierra azteca ha desempeñado un papel crucial en la crítica de arte de Octavio Paz tanto en su percepción de observador como en la transformación de tal experiencia en escritura. En el pensamiento de Paz, en general, y en su actividad estética, en particular, existe un substrato de relación con el pasado mesoamericano que encuentra su expresión a través de la Coatlicue Mayor. Analogía e ironía representan una doble entidad o, mejor, una sola unidad, un concepto binario. Primero se establece una comparación al unir una determinada imagen con una idea específica. En un segundo movimiento, esta imagen se repliega sobre sí misma en una actividad introspectiva. Y, en una tercera etapa, la imagen se vuelve contra sí misma, crítica, irónica: es la conciencia de la muerte.

Palabras clave:

Mitos prehispánicos en la poesía mexicana del siglo XX, Octavio Paz, Coatlicue, poesía y mitos.

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

A través de toda su carrera de escritor, Octavio Paz dedicó un interés permanente a la Coatlicue Mayor; sin embargo, a pesar de sus muchas referencias directas –y más aún implícitas– escribió sólo un ensayo específico acerca del tema, “Diosa, demonia, obra maestra” (Paz, “Prólogo”). Para Paz la imagen de la mujer es la portadora de la Presencia. Esta imagen se despliega como un *leitmotif* a través de todos sus textos: el mito de la gran diosa madre-virgen de la Tierra. Ella aparece en medio de todas sus observaciones acerca de la historia del arte, el lenguaje y la filosofía.

Octavio Paz no tuvo una “teoría” acerca de la crítica de arte. Más bien tuvo una “ética” acerca del arte. Durante toda su larga carrera literaria, Paz nunca cesó de estudiar y de tratar de entender todas las manifestaciones de las empresas humanas ligadas a la creación. De esta interacción, en la conjunción entre su avidez por la experiencia humana y su juicio moral es en donde reside su discernimiento crítico sobre el arte. Estos intereses teóricos y creativos se insertan necesariamente en una profunda preocupación por la política nacional y global.

Aunque no fue sino mucho más tarde en su vida que Paz descubrió que la gran diosa madre encarnaba en su propio lugar de adoración, desde su primera pieza de crítica de arte mostró una anticipación de esta idea. La Isla de Gracia, Creta, tiene su propia imagen negativa en la Isla del Absoluto, la Muerte y el Poder, México-Tenochtitlan. Luego, mediante la recuperación de los mitos originales que conciernen a la fundación de la ciudad, ésta se transforma en “El Centro del Mundo”. Por otra parte, su vinculación al grupo surrealista y más tarde su estancia en la India lo llevaron paulatinamente a recuperar las diversas manifestaciones de lo femenino precolombino; de allí que se pueda rastrear las diversas capas escriturales que lo conducen a ver finalmente a la diosa de la tierra madre azteca encarnando en su ciudad de origen. Por último, lugar sagrado y mito de la diosa de la falda de serpientes se condensan en la imagen privilegiada que la representa: Coatlicue Mayor.

Descubrir la recurrencia de la Coatlicue Mayor en la escritura de Paz planteó una metodología múltiple. Por una parte, la escultura

proveyó a Paz de los atributos materiales, signos (símbolos) iconográficos y recursos de composición, así como los fundamentos epistemológicos para respaldar su aproximación a la obra de artistas tan diversos como Rivera, Tamayo y especialmente Duchamp. Con este último, vimos al poeta congregarse ejemplos tan apartados como una representación bengalí de Kali, el código amoroso provenzal, y el mito de Diana y Acteón.

Junto con el mito de la virgen-madre que la imagen de la Coatlicue Mayor expresa, la estatua subsume, como una figura paradigmática, todas las otras imágenes que representan la figura mítica de la principal diosa madre precolombina, Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad. Alternadamente oculta y visible, el uso recurrente que hace Paz de la imagen de la *Coatlicue Mayor* y del concepto binario de la analogía/ironía al referirse al mito femenino refuerza, de una manera extremadamente compleja, la coherencia total de su trabajo. Al respaldar su crítica de arte y su poesía con el uso particular de la manifestación mesoamericana del mito de la gran diosa madre conjuntamente con el concepto binario de la analogía/ironía, Paz preservó eficazmente los aspectos hasta ahora oscurecidos de esta civilización casi completamente perdida. Al mismo tiempo, al mezclar los aspectos particulares de la representación mesoamericana con sus equivalentes del Viejo Mundo, Paz logró preservar las consideraciones universales de los fenómenos de creación y destrucción a través de la relación central entre mujer y realidad.

Por otra parte, el concepto binario de la analogía/ironía también subsume todos los otros conceptos binarios utilizados por Paz en su carrera literaria, proveyendo así para nosotros la herramienta metodológica con qué analizar el vasto campo de sus intereses acerca del arte. Esta herramienta metodológica ha sido un código lingüístico: el código lingüístico ofrecido por el concepto binario de la analogía/ironía en cuanto reflejo de la sensación, percepción, imaginación y aprehensión del arte.¹

¹ Acerca de analogía y estructuralismo en Paz, Pezzoni escribe: "Sólo que Octavio Paz exige mucho más del arte y de la poesía. Su intento es convertirlos en ámbitos

“Petrificada petrificante” concentra ejemplos poéticos centrados en la imagen de la diosa de la falda de serpientes que conducen a la confluencia y final identidad entre la Mujer como una fuerza cósmica, la particular representación de la Coatlicue Mayor como *Imago Mundi* en su versión azteca, y México-Tenochtitlan, la Ciudad sobre la Isla del Lago como el lugar sagrado que simboliza el Centro del Mundo.

La metodología empleada aquí mostró así sus fundamentos geográficos, éticos y metafísicos a lo largo de la evolución de las distintas etapas de su crítica de arte mediante este concepto binario de la analogía/ironía: *a)* como aproximación específica de crítica de arte para Paz en cuanto espectador/perceptor; *b)* como un mecanismo de teoría de crítica de arte indistinguible de sus expresiones poéticas, para Paz en cuanto escritor; y *c)* tomando en consideración las fuentes relacionadas que se entrelazan al desarrollo de este concepto, es decir, para Paz en cuanto *zón politikón*, un hombre profundamente involucrado en la historia y en la cultura de su tiempo. Como una manera de contrastar (cotejo y confrontación) las referencias concernientes a la crítica de arte de Paz respecto a Coatlicue –piedra de toque visual y literaria– con los ejemplos poéticos provenientes tanto de sus épocas contemporáneas como de períodos biográficos muy alejados respecto al analizado en ese momento (lo cual muestra por una parte la coexistencia del tema en ambos géne-

donde la antítesis realidad placer, represión sublimación, pueda no ya resolverse sino descartarse [...] la sociedad está obligada a repudiarse al ver ante sí el arte. En los ensayos escritos como prolongación a sus teorías expuestas en *El arco y la lira*, Paz define el poema como el modo privilegiado de la analogía universal. Deslumbrado por las concepciones del pensamiento estructuralista, que confirma su noción del universo como un sistema de sistemas transmutables, de correspondencias permanentes que están más allá del cambio y el mero accidente acumulados por el devenir histórico (“el ejemplo de la lingüística revela que los cambios son una propiedad de las estructuras y no éstas de aquellos” [“La nueva analogía”, en *Eco*, XII, (1967), p. 132]), Paz ve en el poema un microcosmos que no refleja al hombre, sino al universo”. (Pezzoni 244)

ros y, por la otra, la constancia de su interés sobre el tema), espero haber podido establecer su específico código interpretativo.² El capítulo de “Perspectivas” tuvo por objeto ofrecer de qué manera es pertinente aplicar las preocupaciones lingüísticas de Paz al tema de la Coatlicue Mayor teniendo en cuenta aproximaciones similares en textos de historia del arte recientes.

² Magis distingue entre “modo de experiencia” (visión particular del mundo y de la poesía) y “modo de expresión” (actitud creativa y medios expresivos) (129). Para Magis, “en los poemas de *La estación violenta* tiene notable incidencia algunas palabras como *agua, luz, río, piedra, espejo, sangre, ojo, árbol, sueño*, usadas con un sentido nuevo y extraño, con un valor simbólico que tiene gran influencia en el contenido real de los poemas, así como en cierta especialísima entonación poética. Palabras que a pesar de su presencia reiterada a lo largo de todas las composiciones, y de la insistencia en su función simbólica, no han hecho de su referencia adquirida una cristalización acabada y estática, sino que la mantienen en un estado de gran dinamismo y flexibilidad. [...] El dinamismo de los símbolos es una nota implícita en su propia naturaleza [...] ese dinamismo y su flexibilidad propia han sido encauzados en una estructura, en un sistema capaz de conservar [...] la expresividad de los símbolos establecidos [...] En este sistema se superponen la fenomenología típica y ya conocida de tales elementos poéticos, y algunos comportamientos originales. En principio, [...] cada una de las formas simbólicas tiene un *significante típico* al corresponde un *significado particular*. Ahora, [en] la dinámica y el sistema propios de los símbolos [...] suelen darse dos fenómenos prácticamente inversos, pero íntimamente ligados entre sí [...] En la práctica, los dos fenómenos se combinan hasta formar una subestructura de las formas simbólicas [que] tiene dos niveles: 1. Nuevos valores *por extensión*, esto es [lo significado puede aparecer bajo nuevos significantes] ciertas inflexiones del valor primario del símbolo en las que éste sigue muy presente como germen y núcleo del ‘campo semántico original’, [un tipo muy particular de “sinónimo poético”] ahora amplificado; 2. Nuevos valores *por combinación*, o sea [el fenómeno inverso] la limitación, renovación y hasta impugnación del valor primario [típico o básico] [...] Así, debido a la flexibilidad y dinamismo [...], las palabras claves han terminado por ser núcleos de un lenguaje denotativo-connotativo, ‘elementos, materiales o formas simbólicas’ más que símbolos en sentido estricto” (Magis 131-33). También para Magis, respecto a la estructura y la correlación de las formas simbólicas: “el examen de los elementos simbólicos, devueltos ya al contexto de cada poema y del libro en total, confirma la impresión inicial de su desarrollo sistemático y orgánico. Sistemático en cuanto que, una vez

Sin embargo, este aspecto de mi investigación es todavía tentativo. Lo que he definido como el código específico de interpretación paciano está conformado por las imágenes simbólicas, es decir, en aquellos correlatos objetivos visuales que reaparecen en sus ensayos a la vez que en sus poemas y referencias poéticas a Coatlicue y que allí encarnan la conciliación de los opuestos. Bienvenido sea cualquier otro escrutinio de este código y la validez de su pertinencia. Su puesta a prueba y última credibilidad residiría en ser capaz de ofrecer apoyo a cualquier investigación que tenga como ámbito de estudio obras de arte diferentes a las analizadas en este trabajo. Si este código prueba ser correcto, si valida mi hipótesis, el crédito, no obstante, corresponde a la coherencia que subyace en la estructura misma de la estética paciana.

Las referencias de Paz a la Coatlicue Mayor me ha permitido ejemplificar la manera en que la civilización mesoamericana aún sobrevive y de qué manera ha provisto de un inesperado significado a la visión totalizadora de Octavio Paz. Los poemas y textos críticos sobre arte de Paz despliegan no sólo la visión del poeta, sino también el proceso de esta percepción visual; es una llamada de atención –y una consideración– acerca del poder de la imagen como línea conductora de su crítica.

No es la obra de arte –a pesar de su relevante importancia– lo que he tratado, sino la lógica y la visión de los textos de Octavio Paz sobre arte. De allí me haya acercado al problema de los textos de Octavio Paz acerca de Coatlicue de una manera a la vez simultánea y cuaternaria: 1) cómo reflejan lo que es sentido, percibido, imaginado y aprehendido a partir del arte; 2) cómo este proceso

cristalizado el valor primario de cada forma simbólica, ésta ya no funciona caprichosamente, sino que por el contrario toda su pluralidad de manifestaciones guarda una difícil coherencia sin grieta alguna. Orgánico en cuanto que este lenguaje simbólico, metasemántico, funciona como una trama dentro de la cual los diversos signos y sus equivalentes cobran su plena significación, desarrollando su máxima riqueza y dan prueba de su grande potencia connotativa” (158).

cognitivo visual ha sido integrado por el poeta como un mecanismo crítico doble, una manera muy efectiva de absorber entidades opuestas pero complementarias en un solo concepto; 3) cómo este método es expresado tanto en su crítica de arte como en su poesía (dado que la crítica es una actividad integral en Octavio Paz, autoconciencia y autorreferencia conforman una indisoluble e inextricable unidad); y 4) cómo el acto de ver imágenes que conciernen al arte, al absorber una problemática y más amplia relación con otras disciplinas (las posiciones específicas del poeta en cuestiones filosóficas, históricas y políticas) con las cuales este acto de ver está asimismo íntimamente interrelacionado, logran transmutarse y encarnar en el texto. Así, en cualquier dirección del desarrollo diacrónico que hemos recorrido, hemos hallado que los temas ahora ya interconectados tenían precedentes en etapas previas de la larga carrera de Octavio Paz.

De esta manera, tanto el tema de Coatlicue como el uso del concepto binario de la analogía/ironía en sus textos sobre arte son simultáneos. Es decir, analogía/ironía siempre se manifiesta a través de una imagen coatlicuana tanto en los ensayos de crítica de arte como en la poesía de Paz.

Coatlicue, tanto la diosa como su representación, es asimismo La Roca sobre el Lago, y como tal, es una metáfora de la Ciudad sobre el Lago. México-Tenochtitlan es el lugar de la Historia, “la estación” para el Juicio del Hombre. Así, la visión crítica de Octavio Paz no sólo encarna sus percepciones estéticas acerca de las relaciones entre palabra e imagen en su mutua conexión con un mito específico, sino que es un acto de ver en el cual el poeta también abarca reflexiones lingüísticas, históricas, políticas y metafísicas acerca de Coatlicue, tanto la imagen de la decadencia social actual como la esperanza provista por la crítica. En la estética de Paz la imagen de una mujer deviene la Mujer, la imagen mítica de la gran diosa madre-virgen de la Tierra; a su vez, la imagen de la diosa deviene su paisaje, mientras, por otra parte, el paisaje recorre el camino opuesto para devenir la imagen mítica de la diosa en sus poemas. Eventualmente mujer y paisaje convergen en la unidad de

“Petrificada petrificante”. Aquí, más explícitamente quizás, y ciertamente de una manera más compleja que en cualquiera de los últimos poemas de Paz, atestiguamos la encarnación de la mujer y su paisaje. Y viceversa: el paisaje se vuelve carne. Tiempo y espacio se han vuelto uno; su escenario transitorio es una escultura, que es una mujer, una ciudad, un paisaje. Y no es un azar que aparezca el número cuatro, puesto que la civilización mesoamericana piensa mediante una distribución cuaternaria del cosmos. Esta imagen cuaternaria es reflejada por el poema que resuelve en su unidad y singularidad la múltiple riqueza del mundo.

El método es una travesía, como bien lo sugiere su etimología griega (*metahodos*: a través del camino), pero la travesía es también una búsqueda y una indagación. Rito propiciatorio y lugar de la expiación, este proceso es interior, y llevado a cabo por la imaginación mediante símbolos que finalmente se exteriorizan en poemas y reflexiones en prosa acerca de la estatua de la diosa mexicana Coatlicue. Todas estas series analógicas son destruidas por la conciencia de su desaparición final: la ironía devasta este poema que es asimismo una crítica de la historia de México. Esta imagen estereoscópica es reflejada en un poema que resuelve en su unidad y singularidad la múltiple riqueza del mundo. Para Octavio Paz, la Coatlicue Mayor “muestra las entrañas del ser”. Esta escultura es la manifestación de la ausencia; en su imagen se encarna el vacío. De manera análoga, la visión de Paz se corporiza en el poema. Allí, Paz alcanza una meta que él mismo exige del verdadero arte moderno: no enmascarar el vacío, sino manifestarlo (*The Bow...* 115 y “Primitivos...” 125). Habiendo dicho esto debemos enfrentar nuevamente los textos de Paz relativos a las artes visuales. Allí, con cada nueva aproximación, nos encontraremos confrontando la naturaleza elusiva de la experiencia visual artística. La aproximación de Octavio Paz es doble: primero enfatiza el significado de la función de la imagen (es decir, el poeta permanece ligado a la porción del significado/sentido del signo que ofrece la imagen), y en seguida la declara básicamente inefable.

La contribución paradójica de Octavio Paz es una declaración de derrota: el ser está más allá de las palabras, pero estamos condenados a referirnos a él mediante símbolos. Esta relación conflictiva entre la palabra y la experiencia de la imagen responde, a su vez, para el origen de una considerable cantidad tanto de poemas como de ensayos de crítica de arte. De hecho, al analizar la calidad de la escritura de estos últimos, el lector a menudo se siente obnubilado por una penetración y una intensidad equivalentes a la densa transparencia de su prosa poética. De nuevo, la conciencia del lenguaje, la crítica y la creación son condiciones de su escritura. Quizás sólo entonces podríamos confirmar el grado en que la poesía ha permitido restablecer los términos –las condiciones– para un diálogo en el interior de la experiencia perceptible: la relación establecida por los valores plásticos entre sí y una representación simbólica que es una transmutación. Pero este diálogo se funda en el vacío dejado por la Idea. Una lectura más atenta de los textos sobre arte de Octavio Paz, tanto en su poesía como en sus ensayos de crítica –muchos de los cuales desarrollan los mismos temas aunque mediante una aproximación específicamente distintiva–, nos indicaría el camino por el cual su escritura llega a ser una verdadera anagnórisis para el poeta que escribe y para nosotros, sus lectores.

Bibliografía

- Flores, Ángel, ed. *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Magis, Carlos H. “El símbolo en *La estación violenta* de Octavio Paz” (Flores).
- Paz, Octavio. “Primitivos y Bárbaros”. *México en la obra de Octavio Paz. Vol. III, Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. “Prólogo”. *Exposición de Arte Mexicano* [catálogo]. Madrid: 1977. En “El arte de México: materia y sentido”. *México en la obra de Octavio Paz. Vol. III, Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 3958.

_____. *The Bow and the Lyre*. Trad. Ruth L. C. Simms. Austin y Londres: University of Texas Press, 1973.

Pezzone, Enrique. "Blanco: la respuesta al deseo" (Flores).