PAZ, DUCHAMP Y LA COATLICUE MAYOR

LUIS ROBERTO VERA

LA NOVIA/VIRGEN EN EL GRAN VIDRIO: KALI Y COATLICUE

n su ensayo de 1966, "Marcel Duchamp o El castillo de la pureza", escrito en Delhi, Octavio Paz trata principalmente acerca de La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, aun..., obra también conocida como el Gran Vidrio!. Los aspectos más incisivos de su interpretación surgen alrededor de la transcripción meta-irónica que Duchamp hace tanto del mito de la Gran Diosa como de la circularidad de la visión.

Este ensavo muestra un agudo interés en "el origen verbal" de la creación pictórica de Duchamp. En 1946, en una conversación con el crítico lames Johnson Sweeney, Duchamp manifiesta que no era tanto la poesía de Laforgue lo que le interesaba como sus títulos. La "fascinación ante el lenguaje" de Duchamp es de orden intelectual. Para Octavio Paz, el lenguaje es el instrumento más perfecto para producir significados y para destruirlos. Como la ironía, el juego de palabras es un "mecanismo maravilloso" porque en una misma frase "exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para, un instante después, abolirlos más completamente". Es más, de acuerdo con el poeta, "para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a la misma ley". Si las creaciones de Duchamp son juegos de palabras visuales que están corroídos por una negación circular, esta vuelta -o repliegue- de tuerca irónica sufre a su vez la acción de la meta-ironía, ya que ésta es "una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa". Por lo mismo, alguien se podría preguntar acerca de la existencia de la meta-analogía; pero este tropo existe en el movimiento de transferencia implicado en la comparación: la metáfora².

Luego de establecer esta base lingüística común para todas las artes, el ensayo de Paz acerca de La Novia indaga el origen de esta obra en las propias reflexiones del artista sobre su proceso creativo. Porque si bien es cierto que el Gran Vidrio es una de las obras más herméticas de nuestro siglo, también lo es que Duchamp nos dejó su clave en las notas recogi-



La Coatlicue Mayor. Fotografía de Javier Hinojosa.

das en la Caja Verde y en la Caja Blanca. Incompleta, como el Gran Vidrio mismo, esta clave conforma "un rompecabezas" cuyos signos dispersos debemos "reagrupar y descifrar".

En el título mismo están presentes "todos los elementos de la obra: el mítico, el popular de barraca o carpa de feria, el erótico, el pseudo-científico y el irónico". Paz recapitula sobre estos diversos niveles constitutivos -principios, medios o nociones- y los objetos originales que establecieron la pauta o arquetipo de su representación en el Gran Vidrio. La Novia "es una máquina agrícola, un arado (¡alusión a Ceres?), un esqueleto, un insecto, un Ahorcado hembra, un péndulo...". Michel Carrouges ha descubierto –señala Paz–, que "Mariée es el nombre vulgar, en Francia, de una mariposa nocturna: la noctuelle (noctúa o noctuela)". Esta asociación entre la Novia y una mariposa nocturna remite nuevamente a una de las advocaciones de Omecíhuatl/Coatlicue, la diosa Itzpapálotl, Mariposa de Obsidiana, cuya iconografía, según la investigadora Ojeda Díaz, toma rasgos de una mariposa nocturna.

Por otra parte, el Gran Vidrio es también un mural, "transportable", que representa la Apoteosis de la Novia. Además de ser una representación alegórica, al mismo tiempo es la representación de una pintura, una sátira de la mentalidad maquinista, un experimento artístico (pintura sobre vidrio) y una visión del amor. Paz también establece el origen mítico del Gran Vidrio en tanto que descarta la interpretación psicoanalítica. Con los términos -nomenclatura y límites- propios de una época que ha substituido la analogía mítica por el pensamiento lógico, observa que "Freud nos ofrece (...) el mismo cuento que nos contó Sófocles". Para el poeta, algo similar puede ser dicho del Gran Vidrio: "es una versión del mito venerable de la gran Diosa, la Virgen. la Madre, la Exterminadora donadora de vida. No es un mito moderno: es la versión (la visión) moderna del Mito".

Así, en cuanto tema, el *Gran Vidrio* es una escena del mito o, como aclara Paz, "de la familia de mitos relativos a la Virgen y a la sociedad cerrada de los hombres". Pero las reflexiones del poeta acerca del papel mítico de la *Novia* en el *Gran Vidrio* tienen fundamentos visuales.

El interés de Paz en el Gran Vidrio está directamente ligado a la circularidad de la visión v a la imagen femenina como su medio y conducto: "el Motor-Deseo hace salir a la Novia de ella misma v ese deseo la encierra más totalmente en su propio ser (...) el mundo es su representación". En otro lugar, confirma: "La energía es femenina por dos razones: la mujer es creación y destrucción; el mundo fenomenal es Maya, la ilusión". El Gran Vidrio es, literalmente, la visión de una proyección en la transparencia, la re-presentación artística de un mito; y al ser tanto su ilustración como, lo que es más relevante, su traducción y su transmutación por medio de un soporte material ambiguo -el vidrio separa v une a la vez-, su objeto es el acto de ver mismo por medio del cual se vivifica y actualiza la presencia del enigmas.

Esta doble relación entre un mito y su representación artística es confirmada e ilustrada mediante un ejemplo tomado del arte de la India. Se trata del mito de la diosa Kali. La imaginería tántrica de Bengala representa a Kali danzando con frenesí sobre dos cuerpos blancos como cadáveres, son ascetas cubiertos de ceniza, "Una de las manos de Kali", dice Paz, "empuña una espada, otra unas tijeras, la tercera sostiene una flor de loto y la última una taza". Dos pequeñas figuras femeninas flanquean a la diosa, ambas también provistas de espada y taza. Abaio, los dos cuerpos blancos simbolizan a Shiva, el esposo de Kali. Trinidad divina, la diosa y los ascetas representan manifestaciones de Shiva o, meior, el ciclo incesante de su manifestación: la pasividad inconsciente del absoluto, la fase de la conciencia todavía pasiva y la aparición de la actividad o energía. La exégesis hindú ve en Kali al mundo fenomenal y la energía incesante, de ahí que aparezca, en otra serie triádica. "como destrucción -espada y tijeras-, como alimentación -la taza repleta de sangre- y como contemplación: el loto de la vida interior". Kali, añade, "es carnicería, sexualidad, propagación y contemplación espiritual".

Sin embargo, hay todavía otra representación de la diosa hindú con la que el poeta ayuda a hacer "más palpable" esta semejanza; y no es un azar que las secuencias triádicas organicen su descripción (la cifra tres es el eje del sistema del pensamiento indoeuropeo). Kali danza de nuevo sobre "los dos pálidos Shiva", pero esta vez "poseída por su delirio, se ha decapitado a sí misma" y "en lugar del loto, una de sus manos sostiene su propia cabeza, la boca entreabierta y la lengua colgante". Tres chorros de sangre brotan de su cuello cercenado: "dos caen en las tazas de sus acompañantes y el del centro en su boca". Tanto en las imágenes tántricas como en la de Duchamp hay una separación en dos del cuerpo femenino: la diosa negra y su cabeza, la Novia y su Motor.

Poco antes, recordaba que, en una entrevista con Jean Schuster, Duchamp contaba así el origen de su cuadro: "Las barracas de las ferias de aquellos días [1912] me inspiraron el tema de la novia. En esos espectáculos figuraban muñecos que con frecuencia representaban a los personajes de una boda. Los espectadores lanzaban bolas contra ellos y, si tenían puntería, los descabezaban y ganaban un premio". Paz aplica 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 del poeta: la muñeca/Novia es virgen y está descabezada, como Coatlicue⁷.

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 anécdo-

ta- 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 v Kali a través de la Novia -tal como surge de su ensavo: verdadera coagulación- e, inversamente, las manifestaciones de la Novia y Kali en la imagen que Paz ofrece de Coatlicue en "Petrificada petrificante". En primer lugar, esta manifestación correspondiente de la Novia y Coatlicue surge en las referencias concentradas en tres versos de aquel poema: "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 por sobre el enjoyado cuello de la diosa decapitada representan 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. En segundo lugar, la manifestación de correspondencia entre Kali y Coatlicue surge repetidamente en "Petrificada petrificante": "pechos embadurnados/ frente enfoscada/ mocosangre verdeseca/ Ira", "Hemos desenterrado a la Ira", "Sobre el pecho de México/ (...)/ baila la desenterrada"; conminada por el poeta, Coatlicue ejecuta la danza de Kali.

En las mitologías de Mesoamerica 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 Sol-

teros 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". El tipo de correspondencia que establece entre la representación popular del mito de la diosa Kali y la Novia de Duchamp también aparece en su poesía y, sorprendentemente, aplicado a su propia biografía. Por ejemplo, en las estrofas tercera y cuarta -de las ocho- de "A la mitad de esta frase"8.

Los paralelismos son evidentes. En primer lugar, en el texto dedicado al Gran Vidrio, Kali danza sobre los cuerpos aparentemente inertes de dos ascetas que representan dos manifestaciones de Shiva, el absoluto y sus correspondientes estados mentales ("inconsciente y consciente, dormido y semidespierto"); en el poema, la figura de la madre hace la señal de la cruz al ver los restos de su esposo, mientras su hijo —el poeta—contempla la escena. Muertos o en estado mental contemplativo, los dos grupos de figuras complementarias masculinas coinciden tanto en género como en jerarquía; y junto con la diosa/madre forman una tríada.

Así, en el texto sobre Duchamp, la figura de la diosa Kali personifica en sí misma, gracias a sus cuatro brazos, la forma de una cruz gammada que sostiene en sus brazos símbolos de creación y destrucción, de vida y muerte; de manera similar, la figura de la madre al santiguarse en el poema —esto es, por medio del gesto autorreflexivo de la persignación— actualiza el símbolo de la Pasión de Cristo, el signo de vida y muerte del Redentor.

La referencia a la cruz no es azarosa. El poeta comienza la tercera estrofa ubicándose mediante una precisa alusión a un punto —y señal— en el espacio que comprende esta figura: "No estoy en el crucero:/ elegir/ es equivocarse./ Estoy/ en la mitad de esta frase". Hay opuestos, pero sin conciliación; y una oquedad. Si su situación rehúsa la elección, la misma expresión negativa absorbe la imagen espacial que la presupone. De allí que su disyuntiva moral misma sea meta—irónica: su duda ha sido transferida al espacio y al lenguaje. Mera pausa en el transcurso, este hueco no es un asidero, pero al menos difiere de la suspensión vertiginosa con que se abre el poema —"No estoy en la cresta del mundo/ (...)/ estoy/ en una jaula colgada del tiempo"— y del caos tumultuoso con que

transcurre la estrofa inmediatamente anterior, en donde hasta el pensamiento mismo resuena como un "despeñavidrierío". En esta tercera estrofa, aún no logra concretar la alegoría y "con las yemas cortadas" palpa un tiempo desmembrado en las "concavidades de su memoria", el poeta balbucea: "Soy el costal de mis sombras".

Tan relevante como la actividad femenina es la pasividad masculina. En este sentido, en el ensayo sobre Duchamp, una de las dos imágenes que representan a Shiva "tiene los ojos cerrados, totalmente dormido y ajeno a lo que pasa; según la interpretación tradicional es el absoluto inconsciente de sí mismo" y la otra, "suerte de emanación de la anterior, tiene los ojos semiabiertos y se incorpora apenas; es el absoluto ya en estado de alerta o conciencia". No sorprende, entonces, que en "A la mitad de esta frase" las figuras masculinas tengan una descripción similar y, puesto que padre e hijo comparten el mismo nombre, encontremos a la madre en presencia de dos Octavio Paz: uno está muerto (el padre, es decir, Octavio Paz Solórzano, abogado y diplomático) y el otro (el hijo, es decir, Octavio Paz Lozano, nuestro poeta y también, durante varios años, diplomático) contempla la escena. De manera similar, en el primer ejemplo, la diosa danza sobre las dos imágenes de su esposo y, aunque asistida por dos figuras femeninas menores, es la única fuerza activa en su reino. En el poema, la madre, al hacer el signo de la cruz, aparece también como el único poder dinámico en el campo de su dominio, en tanto que dirige las acciones del terreno inferior, en donde dos obreros abren el hovo del cual surge "la caja desencajada" que contiene los restos de su esposo. (Esta posición subordinada de los dos pares de asistentes es el único caso de correspondencia invertida en estas ubicaciones de otra manera paralelas: figuras femeninas para Kali; figuras masculinas, respecto a la madre del poeta). Ambas, la diosa y la madre, son avatares de Maya, la ilusión, y presiden activamente ritos de creación y destrucción en diversos planos de la realidad.

De esta manera, en el ensayo y en el poema, la producción de significado se obtiene a través de un proceso puesto en movimiento gracias a una conciencia de la disposición de las figuras. Tal como en las artes plásticas, aquí el sentido se logra mediante un acuerdo específico de las imágenes visuales; no sólo el dibujo mental que los concibe, el color emocional que tiñe sus figuras o el gesto que actualiza el rito, la composición aquí, al igual que en la música, es un todo orgánico, integra ruidos, disonancias, silencio, es decir, vacío. La actividad ceremonial de la diosa y la madre está situada en un campo de visión alto: la de sus acompañantes y subordinados, en uno

bajo. La diosa y la madre comparten posiciones en cruz: o, mejor, adoptan actividades que tienen forma de cruz. El movimiento implicado por sus gestos (danza y persignación) es autorreflexivo. Sus acciones son una proyección determinada por sus gestos. Signo y acción generan y regresan a la misma fuente: la cruz, símbolo de un sacrificio, puesta en movimiento es un aspa que provoca un movimiento circular: reintegración de la energía dispersada por la danza o la conmiseración. Así, en este poema, tenemos significados que se afincan no sólo en la fusión de conceptos y ritmo, sino también significados que surgen de metáforas en donde los conceptos derivan de imágenes. Lo prodigioso del estilo paciano reside, entre otras cosas, en lograr la condensación de conceptos, imágenes y ritmos que, mientras despliegan sus tensas y mutuas relaciones, al mismo tiempo preservan orgánicamente la constante y fluida posibilidad del cambio.

La existencia de estas dos fuentes –esta porción del ensayo sobre Kali/la Novia de Duchamp y el poema acerca de la exhumación de los restos del padre/con la presencia de la madre– permite percibir algunas asociaciones visuales ocultas que conllevan significados en la imaginación de Paz como escritor. Pero este no es un caso aislado. Los temas expuestos en el poema "A la mitad de esta frase" en relación a la sección de su ensayo sobre Kali/la Novia de Duchamp vienen a iluminar el tema general de Coatlicue.

La existencia de una correspondencia plástico/poética específica en la imaginación de Octavio Paz está corroborada por otros ejemplos. Hay una triple convergencia en el tema del rescate de los restos del padre, el papel central otorgado a la figura materna y el mito de Coatlicue. Si por una parte el poema expone su historia más íntima, puesto que junto con los restos del padre también son "desenterrados" sus orígenes personales, por la otra el poema -que data de la época de su regreso al país a principios de los años setenta- revela asimismo la conciencia de un deber heredado respecto a la participación en los asuntos públicos de México, una historia ciertamente no menos personal e íntima. Coatlicue representa el papel subvacente de la civilización precolombina en la historia del país y en la imaginación del poeta encarna la fusión de los dos temas precedentes.

Comencemos con el motivo de los restos paternos. Paz menciona la muerte de su padre en un poema autobiográfico, "Pasado en claro":

Del vómito a la sed, atado al potro del alcohol, mi padre iba y venía entre las llamas. Por los durmientes y los rieles de una estación de moscas y de polvo una tarde juntamos sus pedazos. Yo nunca pude hablar con él. Lo encuentro ahora en sueños, esa borrosa patria de los muertos. Hablamos siempre de otras cosas⁹.

Tal como la imaginería azteca y la tántrica describen los cuerpos despedazados de Coatlicue y Kali, "Pasado en claro" presenta la muerte o, en este caso, más específicamente, la aparición de los restos del padre: entre "durmientes". Pero las únicas verdaderas formas vivientes son las moscas (ominosas y negras, réplicas degradadas de Itzpapálotl) y los cuatro elementos primordiales mismos surgen deteriorados: el aire y la tierra son polvo, el fuego y el agua se manifiestan bajo las formas de su ausencia, carencia o expulsión por medio del símbolo de Ceres/Deméter (el potro) aquí vuelto sólo uno con el alcohol, las llamas y el vómito. Su único diálogo con el padre se realiza en la creación poética y en el ámbito más imponderable de los sueños. En ambos Paz accede a la contemplación. Quizás hay también otras dos menciones relevantes respecto al tema del padre enterrado. La primera proviene de su famoso poema "Piedra de sol": "el ruido opaco/ y la mirada incrédula del muerto/ al caer en el llano ceniciento"10, que está claramente emparentado con algunos de los versos que acabamos de ver: "Por los durmientes y los rieles/ de una estación de moscas y de polvo/ una tarde juntamos sus pedazos". La segunda referencia proviene de "Poema circulatorio (para la desorientación general)", un poema, como "A la mitad de esta frase", también incluido en Vuelta: "allá en México/ no éste/ el otro enterrado siempre vivo" 11, que puede aplicarse tanto al padre como a su patria. Este doble sentido es también claramente apropiado para otro verso que va hemos visto al final de la tercera estrofa en "A la mitad de esta frase": "Soy el costal de mis sombras"; y, a su vez, esta pluralidad de sentidos ilumina significados correspondientes ofrecidos por los versos "Lo que fue mi padre/ cabe en ese saco de lona", en la quinta estrofa. Aunque de hecho estén muy distantes entre sí, estas imágenes de mortajas o sacos mortuorios están ligando claramente una experiencia biográfica a símbolos de entierro que afectan a México, la ciudad y el país. Y es en este sentido que el tema de entierro/desentierro se vincula a la imagen de la Coatlicue Mayor, puesto que este motivo asume un significado subvacente aún más profundo: el resurgimiento cultural del pasado indígena de México.

El interés de Paz en la representación visual del mito de Kali parece emanar no sólo de los aspectos antropológicos más amplios de la Diosa Madre de la Tierra, sino de su particular relación con la imagen enterrada de la Coatlicue Mayor. En primer lugar, en el caso de las imágenes masculinas enterradas, la semejanza es aún más llamativa, dado que, como hemos visto, la doble representación de Shiva también puede aplicarse a los personajes masculinos de "A la mitad de esta frase". Los dos estados mentales particularmente enfatizados por Paz al describir los rasgos de Shiva aparecen asimismo en un verso de "Carta a León Felipe": "sobre la piel de mi mujer dormida-despierta"12. Escrito en la India e incluido en Ladera este (1962-1968), el poema le fue enviado al poeta español "en respuesta a su poema-saludo y a su carta sobre nuestro desencuentro en México, el verano pasado (1967)", tal como lo indica en su dedicatoria y hace a este poema prácticamente contemporáneo de su primer ensavo sobre Duchamp. Sólo que aquí, en "Carta a León Felipe", los estados mentales descritos en las representaciones del mito de Kali han sufrido una inversión de género, aunque no de número: los estados mentales siguen siendo dos, aunque la figura descrita sea femenina. Este verso pertenece a una estrofa que es ilustrativa de la fase extraordinariamente sensual contemplativa/creativa de esos años:

Cae

Sobre este verdor hipnotizado Una luz impalpable

Implacable

Cae

Sobre las letras de tu poema
Sobre el gato sonámbulo
Sobre el insecto de vidrio
Sobre el pájaro carbonizado en su canto
Sobre la piel de mi mujer dormida-despierta
El cuerpo femenino

Es una pausa

Terrible¹³

Tal como se los describe en el poema, los dos estados mentales de la esposa del poeta coinciden con aquellos que personifican las representaciones de Shiva, en tanto que su cuerpo conserva la terribilidad de Kali. Paz retoma la misma cifra triádica para representar el proceso de la manifestación del mundo real, pero bajo una forma única: la pasividad inconsciente del absoluto, la fase de la conciencia todavía pasiva y la aparición de la actividad o energía incesante (destrucción, propagación y contemplación) se concentran en un cuerpo de mujer y en un instante; o, mejor, en un cuerpo/instante femenino. Para Octavio Paz, la presencia femenina encarna la totalidad.

Esta presencia preside incluso las manifestaciones de la vida cotidiana en un espacio desconocido

para el lector y destinatario ("un jardín que tú no conoces"): destrucción ("el pájaro carbonizado"), propagación ("el insecto de vidrio") y contemplación ("las letras de tu poema"). La referencia misma al "gato sonámbulo" ofrece una visión sensual y doméstica, además de un raro toque humorístico en esta implacable visión de la realidad en la cual las fratias masculinas (animales: pájaro, insecto, gato; y humanas: "hablo contigo conmigo", el poeta ensimismado y en diálogo con otro poeta) y hasta la naturaleza ("este verdor hipnotizado") están subordinadas al dominio femenino: la luz es "la hendidura". Como la luz que emana del halo de ravos solares alrededor del oscuro óvalo que evoca un sexo abstracto en la imagen religiosa, esta luz y esta hendidura surgen también en "Poema circulatorio (para la desorientación general)":

allá
sigue las pisadas del sol
sobre los pechos
cascada sobre el vientre
terraza sobre la gruta
negra rosa
de Guadalupe Tonantzin

La luz emana del halo de rayos solares circundando en forma de óvalo la almendra claroscura de la imagen sagrada: sexo abstracto. Hendidura iluminada, vientre y gruta, cuna y tumba: un refugio para la mente y el cuerpo del poeta. Guadalupe Tonantzin es aquí Nuestra Señora de la Otra Orilla: Prajnaparamita, en el budismo Mahayana, la Perfecta Sabiduría; y en el tántrico, su vulva (yoni).

Las imágenes de entierro y desentierro relacionadas con el sexo femenino nunca han cesado de aparecer en la poesía de Paz. En su último volumen de poesía publicado, Arbol adentro (1976-1987), el poeta ha insistido en esta imagen, aunque con una variante que ya hemos visto en otro contexto: "el vértigo inmóvil del adolescente desenterrado que rompe por mi frente mientras escribo"14. La frente del poeta adopta la función genital como en el caso de Zeus: se confunden así imágenes de vida y muerte. Pero más que nacimiento, el acto parece el de una resurrección: nuevo Lázaro surgido al ser exhortado por la Palabra escrita. Por lo demás, el tema de las imágenes relacionadas con entierros y desentierros aparece acreditado en la contraportada misma de su libro Vuelta (1969–1974). Allí, con la obvia aprobación -si no la redacción misma- del poeta, se lee: "El libro está formado por cuatro poemas extensos, unidos por el tema común de la vuelta a la ciudad natal (...) 'A la mitad de esta frase' o la ciudad y sus muertos ('Poeta: jardinero de epitafios')"15.

En segundo lugar, en "A la mitad de esta frase", la madre del poeta aparece desempeñando un papel simbólico que remite a la diosa Coatlicue. La representación material de la diosa madre de la tierra azteca, la Coatlicue Mayor, es especialmente relevante en aquellos casos en los que existe una convergencia de imágenes que implican una triple función: como figura genésica, como fuerza cósmica y como paisaje. Aquí me limitaré a apuntar las similitudes entre "A la mitad de esta frase" y "Petrificada petrificante" le.

La primera estrofa que hemos citado de "A la mitad de esta frase", la tercera del poema, prepara de hecho al lector con esta semejanza. Así, "mi nacicaída/ calendario que se desmiembra/ por las concavidades de mi memoria" envía automáticamente a versos equivalentes de "Petrificada petrificante": "El sol/ anicorazol centrotal caledadoro/ se partió/ (...)/ el cuento y la cuenta de los años/ (...)/ en los giros del Ombligo de la Luna", en la segunda estrofa, y "Sobre el pecho de México/ tablas escritas por el sol/ escalera de los siglos/ terraza espiral del viento/ (...)/ pelea de ciegos bajo el mediodía/ (...)/ se rompen los hombres/ las piedras se rompen", en la octava estrofa. En estos tres ejemplos tenemos temas similares de un calendario destruido, del movimiento de la memoria plegándose y replegándose a través del espacio y del tiempo, y -correlato visual- de específicas referencias a elementos en forma de espiral.

Las estrofas cuarta y quinta de "A la mitad de esta frase" presentan la convergencia de imágenes analógicas e irónicas centradas en el triángulo del padre/madre sobreviviente/e hijo contemplativo, más un binomio de obreros que los asisten. La temprana hora de la escena, con una referencia al poema "A Francisco de Salinas" de Fray Luis de León: "Fría, no usada luz,/ casi dormida,/ luz de la madrugada", nos remite a un mito similar, el de Isis y Horus, asistidos por Tot y Anubis, en busca de los restos de Osiris. En este sentido, la mención del "saco de lona" podría atribuirse al uso equivalente del lino utilizado para embalsamar las momias reales. Por la misma razón, en su función mortuoria, estas "colinas arrugadas" y "lavadas lavas" se equiparan monumentalmente a las pirámides egipcias.

En cualquier caso, estas últimas metáforas, originadas en la descripción del regazo materno, crean un sistema de imágenes analógicas: "Declive/ hacia los senos fláccidos de mi madre./ Colinas arrugadas,/ lavadas lavas,/ llano de llanto,/ yantar de salitre./ (...) el hoyo./ Desmoronada/ boca de ladrillo y cemento". Los fláccidos senos de Coatlicue, según el mito azteca, y específicamente representados en la estatua de la diosa, simbolizan, por un lado, la tierra exhausta y necesitada de sacrificios sangrientos, y por el otro —de acuerdo con una interpretación paralela, que no

51

necesariamente desmiente la anterior, ya que la complementa—, la piel de una víctima desollada (símbolo también del dios Xipe-Tótec).

De manera que el vientre de la madre, por virtud de la secuencia metafórica, deviene primero, la meseta mexicana: "Colinas arrugadas,/ lavadas lavas" y "llano de llanto", así como "yantar de salitre", son claras imágenes relacionadas con el valle del Anáhuac. Imágenes similares, que coinciden hasta en el vocabulario, están expresadas en la primera estrofa de "Petrificada petrificante": "Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible/ (...) cráter apagado/ (...) susurro de salitre"; y que se confirman en "Valle de México/ boca opaca/ lava de bava/ desmoronado trono de la Ira", en la tercera estrofa".

En seguida, en virtud de la proximidad, "los senos fláccidos" de la madre —es decir, su regazo—proveen asimismo la imagen irónica del "hoyo": "Dos obreros abren el hoyo./ Desmoronada/ boca de ladrillo y cemento". De manera que, tal como la estatua de la Coatlicue Mayor, la figura materna también representa el vientre y la tumba. Más aún, la organización del poema para estas dos estrofas indica claramente una secuencia de lectura que implica un contrapunto entre nacimiento/caída y desentierro/levantamiento: "mi nacicaída:/ (...)/ Aparece/ la caja desencajada:/ entre tablones hendidos".

Tal como ya hemos anotado, llama singularmente la atención que la descripción de la figura materna coincida con la del lugar sagrado -el santuariode la diosa, pero en un estado exhausto. Aun más notable es el uso de los cuatro elementos primordiales para describir esta imagen. Así, la tierra está implicada por medio de "colinas" y "llanos"; el agua. a su vez, por "lavadas" y "llanto"; el fuego, por "lava". aunque, como es el caso para "salitre", involucra a más de un elemento y a todos en un estado degradado. El único elemento ausente es el aire. En vez de aire hay luz: "Fría, no usada luz,/ (...)/ luz de la madrugada", que inmediatamente antes estaba implícita, aunque de una manera negativa: "Soy el costal de mis sombras". Su asociación negativa, por medio de connotaciones oscuras y asfixiantes, al estrecho y compacto encierro provisto por este "costal de sombras", lo mismo que "la caja desencajada" en los versos siguientes, puede explicar -nuevo contrapuntoel reemplazo analógico del aire por la luz con su sentido de amplia libertad.

NOTAS

* Fragmento de Coatlicue: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte, traducción de la tesis doctoral (The University of New Mexico, 1994) que será publicada en estos días por la Universidad Autónoma Metropolitana.

¹ Vid. Octavio Paz, Marcel Duchamp o El castillo de la pureza. (México: Era, 1968); con un segundo ensayo agregado en 1972, "* Water Writes Always in * Plural"; ambos recogidos como Apariencia desnuda (México: Era, 1973). Seguido por una segunda edición en 1976, con mayores adiciones, también publicado en España, (Madrid: Alianza, 1989), del cual la traducción al inglés por Rachel Phillips y Donald Gardner, Appearance Stripped Bare. (New York: The Viking Press, 1978).

² Vid. Paz, Apariencia desnuda, op. cit., pp. 18–19. Referencias a Laforgue citadas en Marchand du sel: écrits de Marcel Duchamp, introducción de Michel Sanouillet (Paris: Le Terrain Vague, 1958), nota del traductor, vid. Paz, Appearance Stripped Bare, op. cit., p. 6.

¹ Id., p. 40.

⁴ Id., p. 41. Cf. María de los Angeles Ojeda Díaz, Estudio iconográfico de un monumento mexica dedicado a Itzpapáloti (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986), passim, pero especialmente pp. 34–35; vid. asimismo capítulo V, n. 19.

⁵ Paz, id., pp. 75–76. Para la expresión "la sociedad cerrada de los hombres", id., p. 63. Para la circularidad de la visión: "Por ahora me limito a destacar la naturaleza circular de la operación: el Motor-Deseo hace salir a la Novia de ella misma y ese deseo la encierra más totalmente en su propio ser. El mundo es su representación", id., p. 79.

6 Id., p. 79.

⁷ La cita de Jean Schuster, apud Paz, id. pp. 76–77. Acerca de la segunda imagen de Kali, id., pp. 80–81.

Nid. Apéndice 6 (estrofas tercera y cuarta); asimismo, vid. Paz, "A la mitad de esta frase", en Weinberger, op. cit. pp. 372-374. Respecto al movimiento circular como reintegración de la energía dispersada por la danza, vid. Paz, Apariencia desnuda, op. cit., p. 81; y cf. Capítulo VI, n. 12.

Vid. Paz, "Pasado en claro", en Weinberger, op. cit. p. 450.

¹⁰ Vid. Paz, "Piedra de sol", en Libertad bajo palabra, op. cit., p. 250.

"Vid. Paz, "Poema circulatorio (Para la desorientación general)", en Vuelta. (México: Seix Barral, 1976), p. 38.

¹² Vid. Paz, "Carta a León Felipe", en Ladera este. 3ª ed. (México: Joaquín Mortiz, 1975), p. 93.

13 Ibid.

Vid. Paz, "1930: Vistas fijas", en Arbol adentro (1976–1987). (Barcelona: Seix Barral, 1987), p. 60.

15 Vid. Paz, Vuelta, op. cit., contraportada.

¹⁶ Para "A la mitad de esta frase", vid. n. 8, supra; y Apéndice 6. Para "Petrificada petrificante", vid. Apéndice 6 y el capítulo VI dedicado a este poema.

17 Ibid. «