



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias**

**El arquetipo de la Gran Madre
en *Espiral en retorno* de Aurora Reyes**

**Tesis que para optar al grado de
Maestra en Literatura Mexicana**

presenta:

Karla Lili Marrufo Huchim

Asesora:

Esther Hernández Palacios Mirón

Xalapa, Enríquez, Veracruz.

Abril de 2011

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y al Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, por el apoyo para cursar la Maestría en Literatura Mexicana.

A Roberto López Moreno y Margarita Aguilar, por compartir el interés por la obra de Aurora Reyes y parte del material bibliográfico imprescindible en esta investigación.

A la Dra. Esther Hernández Palacios por su lectura, guía y generosidad.

Contenido

Introducción	4
CAPÍTULO 1. Aurora Reyes: contexto y poesía	
1.1. El renacimiento artístico en el México posrevolucionario	7
1.2. Diálogos con la tradición literaria en el siglo XX mexicano	19
1.3. Obra poética: plaquettes, libros y ediciones	35
CAPÍTULO 2. La Gran Madre: expresión metafórica y simbólica del arquetipo	
2.1. La Gran Madre: una aproximación a la dinámica del arquetipo	45
2.2. Metáfora y metonimia: estrategias poéticas en la conformación de las constelaciones simbólicas del arquetipo	57
CAPÍTULO 3. <i>Espiral en retorno</i> : de la estructura formal a las advocaciones de la Gran Madre	
3.1. Estructura y características formales de <i>Espiral en retorno</i>	64
3.2. Las advocaciones de la Gran Madre y sus constelaciones simbólicas en <i>Espiral en retorno</i>	80
Conclusiones	109
Bibliografía	113

Introducción

La de Aurora Reyes (1908-1985) es hoy una figura desdibujada por el tiempo, no obstante las múltiples empresas que realizó: fue la primera muralista mexicana¹, luchó por los derechos de las mujeres y publicó varios poemarios. Además de todo esto, era parte de la familia de uno de los grandes escritores mexicanos del siglo XX: Alfonso Reyes.

Las especulaciones formuladas por quienes se han aproximado al trabajo de esta autora sobre los motivos de su ausencia dentro del canon de la poesía mexicana han sido muy diversas: desde la “escandalosa” vida que llevó, según los parámetros de lo que debía ser el “buen comportamiento” de una mujer en el México posrevolucionario, hasta su participación como integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Partido Comunista Mexicano, así como sus ideas en torno a la liberación de la mujer –que muchas veces llegó a confundirse con libertinaje²– llevadas a la práctica en su labor sindicalista.

Tanto en la pintura como en algunos poemas de largo aliento de Aurora Reyes está presente un fuerte contenido social³, así como el tratamiento de ciertos temas vinculados con los discursos educativos, políticos y artísticos propios del contexto de las primeras décadas del siglo XX mexicano; esto es, del renacimiento de las artes en México, asociado con el triunfo de la Revolución y con una serie de estrategias impulsadas por el Estado como medios para legitimar y popularizar un discurso estético más acorde con los ideales de la lucha armada.

¹ En “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”, Margarita Aguilar aclara que este título de primera muralista mexicana se lo adjudicó a sí misma Aurora Reyes y que en realidad Isabel Villaseñor ya había realizado un mural en 1929 junto con Alfredo Zalce (32).

² Según Aurora Reyes afirma en una entrevista publicada por Patricia Cardona el 29 de diciembre de 1985 en *Unomasuno*.

³ En relación con su obra pictórica uno de los ejemplos más significativos al respecto lo encontramos en su primer mural titulado “Atentado a las maestras rurales” (1936), el cual, a decir de Leticia Ocharán, representa una protesta por las maestras asesinadas durante la guerra cristera (1926-1929) y por la inconformidad con la educación laica por parte del clero (63).

Aunque inserta en este contexto, la poesía de Aurora Reyes se articula como una poética que va mucho más allá de la mera efervescencia de lo prehispánico como elemento de cohesión en el proceso de construcción de una identidad mexicana. Si bien en ella están presentes episodios imprescindibles de la historia nacional (la Revolución Mexicana, la Independencia), también es cierto que las evocaciones de la Patria y del pasado prehispánico, desdoblan su posibilidad significativa hacia ámbitos regidos por una cosmovisión propia del *homo symbolicus* o *religiosus* de las sociedades arcaicas, para quien la relación con su entorno (la Naturaleza, la comunidad) y consigo mismo estaba necesariamente sustentada en un sentido de espiritualidad regido por un orden superior (Solares 26).

Al aproximarnos a la obra poética de Aurora Reyes llama la atención su último libro publicado, *Espiral en retorno* (1981), en el cual reúne todos sus poemas editados hasta entonces y que se encuentran estructurados bajo un orden particular. Más que identificar etapas o periodos en la producción poética de Reyes, *Espiral en retorno* da cuenta de un único sentido cohesionador de toda su obra, de una conciencia plena de creación donde el ejercicio escritural apunta hacia un solo destino: la Diosa como Gran Madre, universal, común a todas las sociedades arcaicas (incluyendo las mesoamericanas) y que en su caso particular habrá de identificarse con las múltiples advocaciones de la Diosa en Mesoamérica. En su poesía se advierten temas tan generales como la naturaleza, la muerte, la infancia, la patria, etc., pero en el sitio preciso que ocupan dentro de *Espiral en retorno*, encuentran su justa significación como parte de un recorrido hacia el encuentro pleno con la divinidad.

A pesar de que esta propuesta de lectura se perfila más allá del contexto histórico social, considero que es importante dar cuenta de los principales momentos culturales y de los ámbitos artísticos que definieron el ejercicio pictórico y poético de la

autora. Así, en el primer capítulo, “Aurora Reyes: contexto y poesía”, presento una introducción general de las reformas que en materia educativa y cultural se dieron a raíz de la lucha armada, así como de la participación activa de Reyes dentro de este contexto, de sus diálogos con la tradición literaria durante la primera mitad del siglo XX y de las publicaciones que conforman su obra poética.

En un segundo capítulo, “La Gran Madre: expresión metafórica y simbólica del arquetipo”, apelo a la noción de arquetipo propuesta por Carl Gustav Jung, y adaptada específicamente al arquetipo de la Gran Madre según Erich Neumann y Blanca Solares, con el fin de identificar las cualidades atribuidas a la Diosa, en general, y a sus particulares advocaciones dentro del panteón azteca. En otro apartado de este capítulo y con el fin de aproximarme a las estrategias poéticas a través de las cuales las representaciones de la Diosa se van configurando a lo largo de *Espiral en retorno*, tomo como base las definiciones de metáfora, metonimia y símbolo propuestas por Paul Ricoeur, siguiendo a Jakobson, y Michel Le Guern, puesto que en estos autores dichas nociones se abren hacia la posibilidad de incluir en la construcción metafórica y simbólica elementos numinosos que permiten articular una clave de lectura mucho más profunda y acorde con el carácter sagrado del arquetipo.

Finalmente, en el tercer capítulo titulado “*Espiral en retorno*: de la estructura formal a las advocaciones de la Gran Madre”, desarrollo una descripción de las características formales que distinguen la obra de Aurora Reyes, seguida de un análisis de las estrategias poéticas que van poniendo de manifiesto las cualidades de la Diosa en el recorrido de la enunciante hacia su encuentro con lo divino. Desde esta perspectiva, la poesía de Reyes reunida bajo el título de *Espiral en retorno*, se presenta como toda una poética que asimila su contexto cultural, dialoga con su tradición literaria y se encuentra unificada por un mismo eje rector: el carácter numinoso de la Gran Madre.

Capítulo 1. Aurora Reyes: contexto y poesía

1.1. El renacimiento artístico en el México posrevolucionario

Hablar de Aurora Reyes implica necesariamente una aproximación a las primeras décadas del siglo XX mexicano, en especial a los momentos más representativos de la lucha armada que afectaron de modo directo a la familia Reyes, así como a las reformas a nivel educativo, artístico y cultural que constituyeron el ámbito en que la autora se desarrolló como pintora, docente, sindicalista y escritora.

Uno de los episodios más relevantes de la lucha política y armada, posteriores a la renuncia de Díaz en mayo de 1911, tiene lugar debido a la fuerte oposición hacia el gobierno de Francisco I. Madero por parte del general Bernardo Reyes y Félix Díaz, quienes encabezaron una serie de movimientos que desembocaron en el inicio de la llamada Decena trágica (1913). Reyes es asesinado en esta rebelión. Por su parte, Victoriano Huerta desconoce al gobierno maderista y queda al frente como presidente provisional, tras lo cual ordena el asesinato de Madero y Pino Suárez. Aunque el gabinete de Huerta se conformó en su mayoría por reyistas, la familia del general Reyes –entonces radicada en el estado de Chihuahua– se vio amenazada por las tropas antihuertistas, dirigidas por Francisco Villa en este estado y por Venustiano Carranza en Coahuila (Ulloa 776-787). En marzo del mismo año, Carranza proclama el Plan de Guadalupe, a través del cual se desconoce al gobierno de Huerta y se organiza “el ejército constitucionalista en siete cuerpos, reconociéndoles los grados a los antiguos maderistas y a los miembros del ejército federal que no participaron en las rebeliones contra Madero” (Meyer 786).

A un mes de su declaración, el plan de Guadalupe es reconocido en los estados de Coahuila, Sonora y Chihuahua. La persecución a la familia Reyes no se hace esperar. De ahí que León Reyes (hijo de Bernardo y hermano de Alfonso), su esposa Luisa

Flores y la hija de ambos, Aurora, tuvieron que mudarse de Hidalgo del Parral, Chihuahua, a la ciudad de México, no sin antes padecer las constantes ocupaciones de que fue objeto la propiedad de los Reyes, pues las tropas “gobiernistas” que iban de paso solían instalarse algunos días en el patio de la casa. Esta etapa de inestabilidad y luchas civiles habría de ser recordada por Aurora en una entrevista concedida a Patricia Cardona⁴:

Tres o cuatro años tenía ya cuando mi madre, un día, dijo: qué raro, cuánto cohete, qué santo será ahora. Minutos después nos enteramos de que tales cohetes eran balas. Tuvimos que encerrarnos. Dos días después mis gallinas andaban muriéndose de sed. Llené de agua una de mis tinajitas y la llevé al centro del patio. Las gallinas se amontonaron a beber. Iba a entrar a la casa, cuando escuché un ruido tremendo. Una bomba había estallado en la tinaja, haciendo volar cabezas, piernas, patas y las plumas de todas mis gallinas (114).

La presión se fue incrementando sobre la familia, hasta que un día, un mensajero enviado por León Reyes llegó a dar indicaciones para que Luisa Flores y su hija tomaran el dinero que se encontraba oculto en una viga de la casa y se dirigieran a la ciudad de México. Este viaje también es recordado por Aurora:

Estuvimos a punto de ser devorados por los coyotes. En ese largo peregrinaje, amenazado por los soldados, del bando que fueran, y asaltada [sic] por los animales salvajes y todos los peligros imaginables, topamos un día con un río. Cuando volteé [sic] a ver, estaba un hombre de pelo rojizo, de barba muy larga, abrazando a mi madre. Era mi padre disfrazado que nos estaba esperando. Ya después todo fue más fácil, aunque hubiera que dormir en los chiqueros de marranos y los piojos hicieran de las suyas y las garrapatas tomaran asiento en los oídos (114).

Las luchas políticas continúan. Hacia finales de 1913 las fuerzas de Zapata, Villa, Obregón y Carranza se concentran en derrocar al régimen huertista, empeño que se consuma al año siguiente con la salida de Huerta del país, la destitución de su sucesor

⁴ Entrevista en dos partes publicada originalmente en *Unomásuno* el domingo 29 y lunes 30 de diciembre de 1985, respectivamente, e incluida en *La sangre dividida*, libro dedicado a Aurora Reyes, de Roberto López Moreno y Leticia Ocharán. Todas las citas a esta entrevista estarán tomadas de este libro.

Francisco S. Carvajal y el paulatino ascenso de Carranza al poder. Poco a poco, el ejército carrancista, encabezado por Álvaro Obregón, encuentra aliados tanto en las asociaciones de trabajadores como en la clase ilustrada⁵, sienta las bases de lo que habría de ser la institucionalización de las artes en México, y establece un control político en todo el país a través de la clausura de cualquier posible oposición a Carranza⁶. Durante el gobierno de este último (1917-1920) tiene lugar un periodo de relativa estabilidad, en el cual se propone la reconstrucción del país a través de distintas medidas en materia agraria, minera, petrolera, de exportación, educativa y artística. Carranza es asesinado en 1920, y Obregón ocupa el poder hasta 1923, año en que Adolfo de la Huerta, entonces Secretario de Hacienda, se levanta contra el obregonismo, abriéndole paso a Emilio Portes Gil. Las luchas por el poder continúan hasta 1928, cuando Obregón es asesinado tras resultar “electo” para ocupar por segunda vez la presidencia de la República, quedando Portes Gil como presidente provisional. En el mismo año de 1928 Plutarco Elías Calles funda el Partido Nacional de la Revolución (Meyer 832) y se convoca a nuevas elecciones presidenciales. La contienda por el poder tiene lugar entonces entre José Vasconcelos y Pascual Ortiz Rubio, resultando ganador este último como candidato favorito de Calles. A partir de 1929 iniciará la etapa del llamado “Maximato”, en que predomina la influencia de Calles sobre casi todas las decisiones políticas del país y que habría de extenderse hasta 1935.

De forma paralela a estos cambios de gobierno se da un desarrollo en las instituciones artísticas y educativas que se fueron adhiriendo al proyecto de Estado iniciado desde la lucha armada maderista y que convenía en intereses con la ideología

⁵ En 1915, Obregón entabla relaciones con Gerardo Murillo, Dr. Atl, entonces líder de la Casa del Obrero Mundial (COM), logrando que ésta se aliara con Carranza a cambio del “patrocinio oficial del movimiento obrero”, lo cual también dispone las relaciones entre el Estado y los trabajadores que habrían de caracterizar al sindicalismo mexicano (Azuela 34).

⁶ Entre las oposiciones a Carranza más amenazadoras se encontraban las tropas de Villa y Zapata, quienes tenían grandes diferencias respecto al rumbo que debía tomar la revolución contra Huerta y las vías para solucionar los problemas nacionales. De ahí que Zapata fuera asesinado por carrancistas en 1919 y Villa por obregonistas en 1923 (Azuela 35).

nacionalista de la Revolución. Desde 1913 la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA), antes Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), había creado la primera Escuela al Aire Libre (EAL). Las actividades emprendidas por las EAL se vieron interrumpidas por la guerra civil, pero la administración vasconcelista las retomó siete años después, conservando su propuesta de acercar a los alumnos/artistas a los paisajes y lugares “que por su vegetación y perspectiva sean característicos y peculiares de nuestra Patria y con objeto de despertar su entusiasmo por las bellezas de nuestro suelo e iniciar la formación de un arte genuinamente nacional” (Azuela 33). Así como éste, hubo durante estos años otros varios intentos por romper con el arte afrancesado del Porfiriato en una búsqueda por un arte nacional, siendo uno de los representantes de estos intentos Gerardo Murillo, Dr. Atl, cuyas ideas se encaminaron a la creación de un arte útil en el que tuvieran cabida los “objetos nacionales” y las “representaciones simbólicas o concretas de la Revolución” (Roura 19).

En 1920 Vasconcelos incorpora el proyecto de las EAL y el Método Best Maugard a los programas de educación artística, ya que los concibe como herramientas idóneas para crear y promover un arte nacional⁷. Este método proponía la “enseñanza de un lenguaje pictográfico fundamentado en una serie de elementos que, por <<esenciales>> y auténticos, supuestamente permitirían inculcar y desarrollar en el niño mexicano [...] el <<auténtico>> espíritu nacional” (Azuela 104). Para Vasconcelos educar era la vía hacia la creación de una conciencia cultural y, por lo tanto, de una regeneración de la sociedad a través de la misma. De ahí el ambicioso plan educativo

⁷ Dice Maugard respecto a las bases en las que se sustenta su método de dibujo: “[...] nuestro estudio toma como base los siete elementos primarios característicos del arte aborigen. No nos ocuparemos de su simbolismo sino que los consideraremos simplemente desde el punto de vista estético. Estos motivos tienen en el arte nuestro la peculiaridad de que, al combinarse, ni se cruzan, ni se entrelazan, con lo cual, estéticamente hablando, resulta una enorme pureza de cada línea, pues la podemos seguir y nunca sentimos el choque con otra que la intercepte. Por tanto, nos hace sentir la expresión de cada línea sin que su armonía se rompa, y esto hace, también, que todas las manifestaciones de nuestro arte tengan una gran claridad; cada cosa vive por sí sola, aislada del resto, aunque armonizada con el resto; esto, por último, constituye una de las más bellas características del arte mexicano, y es seguramente lo que puede hacerle muy superior a los [sic] artes de otros países” (26).

que se pone en marcha durante su gestión al frente de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924) y que contempló, entre otras medidas: la difusión y promoción de las artes mediante la fundación de un Departamento de Bellas Artes, campañas de alfabetización a lo largo del país y la inclusión del indígena a través de un sistema educativo nacional que tuviera como punto de cohesión el idioma español para contrarrestar la heterogeneidad implícita en la pervivencia de las lenguas indígenas (Monsiváis 986-987). Además del gran cambio que en materia educativa significó el programa de Vasconcelos, cabe destacar que en la realización del mismo la participación de la mujer supuso una modificación considerable al atribuírsele un rol activo dentro de las campañas de alfabetización. A decir de Jean Franco, el ejercicio docente de las mujeres, especialmente en las misiones educativas de las zonas rurales, se impulsó a partir de la idea vasconcelista de que “no sólo se crearía un nuevo espacio, sino que modificarían la idea de la educación al darle una imagen más maternal” (141).

El proyecto educativo impulsado por Vasconcelos gozó de un amplio presupuesto por parte del Estado y llevó a la práctica algunas de sus ideas sobre la sensibilidad de los mexicanos en torno a las bellas artes, apostando por la posibilidad de una transformación espiritual a través de la cultura, la pintura y, en especial, del muralismo mexicano. De ahí que los proyectos encaminados a las actividades artísticas se vieran regidos por esta visión redentora. En 1921 tiene lugar la Primera Exposición de Artes Populares en el país, a propósito de la cual el Dr. Atl escribe *Las artes populares de México* (Roura 21), gozando de un gran éxito tanto la exposición como la publicación. Ese mismo año la Universidad restaura el ex convento de San Pedro y San Pablo, cuyas paredes fueron decoradas con una serie de murales al temple encargados por Vasconcelos con el propósito de “sensibilizar y educar al espectador” (Azuela 133).

Estos murales no sólo llevaron implícita la consigna vasconcelista, sino que además establecieron las pautas de lo que habría de caracterizar al muralismo y que

formarían parte de los arquetipos hegemónicos de la mexicanidad basados en la mitología histórica de los héroes decimonónicos, en la fe en el mestizaje como ideal cultural y racial de México, y en el supuesto carácter ‘público’ y ‘popular’ del muralismo por la inclusión de motivos artesanales y personajes del pueblo (Azuela 138).

Estas características se irán consolidando en los murales del antiguo Colegio de San Ildefonso, igualmente encargados por Vasconcelos, y donde se hace más evidente tanto la misión redentora que adjudica a las artes y a los artistas, como la idealización del mestizaje latinoamericano expresado en la utopía de *La raza cósmica*.

Teniendo como contexto este periodo de efervescencia revolucionaria, educativa, artística y política, Aurora Reyes realiza sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria (1921-1923), donde conoce y entabla amistad con Frida Kahlo, y en las clases nocturnas de artes plásticas de la ANBA (1921-1924). En estos años de aprendizaje en San Carlos, “donde todos eran creadores y no creían en nadie más que en ellos” (Cardona 114), es que Aurora Reyes se relaciona con las tendencias artísticas del momento, especialmente con algunos miembros del grupo de los estridentistas, de quienes recuerda particularmente un juego que consistía en hacer circular

una olla de barro que servía para guardar pinceles y dentro de la boca de esa olla pronunciaban frases secretas. La olla iba de mano en mano, cada uno escuchaba primero lo que ésta les decía. Según lo que se escuchara, así se le respondía a la olla. Al finalizar el círculo, ya se había creado un poema que era un galimatías del demonio (Cardona 114).

La relación con los miembros de este grupo habría de prolongarse hasta muchos años después, en especial con Arqueles Vela, de quien se incluye un breve texto a modo de “prólogo” en el libro de Aurora Reyes titulado *Espiral en retorno*. Además de la amistad, la influencia de algunos estridentistas, como Maples Arce, se advierte tanto en

ciertas formas líricas igualmente presentes en la poesía de Reyes, como en una de sus obras pictóricas⁸.

Al concluir sus estudios presenta su primera exposición individual de dibujo en la galería ARS en 1925 y, dos años después, se incorpora a la SEP (Secretaría de Educación Pública) como maestra de dibujo y pintura a nivel primaria (López Moreno 76), donde muy probablemente conoció e impartió sus clases siguiendo los lineamientos del Método Best Maugard. Tres años después, y bajo el auspicio de la misma institución, Reyes participa en la Primera exposición colectiva de carteles y fotomontaje de los profesores de artes plásticas.

A partir de 1930, con la estabilidad propiciada durante el “Maximato” (1929-1935) y el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), la obra pictórica de Aurora Reyes se desarrolló paralelamente al auge de las instituciones y grupos artísticos que se van creando por estos años, y entre los cuales destaca la fundación de la LEAR en 1933, propuesta por miembros del Partido Comunista Mexicano (creado en 1919), y que cuatro años más tarde fundó el Taller de Gráfica Popular encabezado por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal, entre otros. En 1936 Aurora Reyes se incorpora a la LEAR, participando en las exposiciones que la Liga organiza en Cuba y en varias ciudades de Estados Unidos y México. Asimismo, ingresa al Centro de Estudios Sociales Femeniles. Este mismo año realiza su primer mural tras ganar el concurso de oposición convocado por la LEAR para ocupar un espacio en el Centro Escolar Revolución. El título del mural es “Atentado a las maestras rurales”⁹ y en sus 30 metros cuadrados representa un episodio de la lucha cristera en el que una maestra

⁸ El título de la obra es “Paisaje eléctrico”. Fue realizado en 1946 y, a diferencia de la obra mural y de caballete de Aurora Reyes, en este cuadro hay un predominio de la línea recta y lo urbano como tema central.

⁹ El título original de este mural es “La maestra asesinada”. Posteriormente la misma autora lo denominaría “Atentado a las maestras rurales” (Aguilar 2008 34).

es arrastrada del pelo por un campesino que sostiene unos billetes en la mano izquierda –el movimiento del cuerpo forma una suástica–, mientras otro la golpea brutalmente con la culata de un rifle en la cara. El sombrero le cubre a éste el rostro y de su cuello pende un escapulario. Con estos elementos queda simbolizado el poder y la inconformidad de la reacción y del clero contra la educación laica (Ocharán 63).

Este mural se inscribe en la segunda etapa del muralismo mexicano que tuvo lugar entre los años de 1934-1940. Según apunta Margarita Aguilar en su artículo “Aurora Reyes: primera muralista mexicana”¹⁰, esta etapa se encuentra “marcada definitivamente por condiciones no sólo nacionales –como la reforma agraria, la expropiación petrolera y los conflictos educativos– sino también por un factor internacional amenazante: el fascismo en Europa”. Además de enfatizar las circunstancias sociales y políticas del México posrevolucionario, en este mismo texto Aguilar destaca ciertas características en el mural de Reyes que hacen de él “una digna *opera prima* del muralismo realizado por mujeres en México”, entre ellas la importancia de la figura y los personajes femeninos dentro de la composición, cuya representación da cuenta del papel activo que juega la mujer en las luchas y conflictos sociales, en el plano de la educación y como testigo que confronta su realidad, roles con los que Aurora Reyes estuvo ampliamente comprometida y que habrían de evidenciarse en su labor como docente y sindicalista¹¹.

La década del treinta sería recordada por Reyes como una etapa circunscrita a un ambiente donde el movimiento proletario y el machismo determinaron buena parte de las acciones emprendidas por la SEP, particularmente la implementación de las primeras

¹⁰ Versión digital. Artículo publicado en *Almargen. Periodismo de investigación, medios y literatura* el 2 de julio de 2005. Consultado por última vez el 17 de mayo 2009.

¹¹ Aurora Reyes ocupó el cargo de Representante del Sindicato de Escuelas Técnicas en el Congreso Nacional Pro-Educación Popular, el de Secretaria de Trabajo y Conflictos del Comité Ejecutivo de la Unión de Profesores de Artes Plásticas, el de Representante de la Unión de Profesores de Artes Plásticas como Delegado Fraternal ante el Sindicato Único de Trabajadores de la Enseñanza de Escuelas Particulares Incorporadas para la elaboración del contrato colectivo de trabajo de los maestros de especialidades, el de delegada de la Unión de Profesores de Artes Plásticas en la Convención Constituyente de la Sección IX del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana (STERM), el de Delegada Efectiva de la Sección IX del STERM ante el Congreso Pedagógico y el de representante de la Delegación 63 de la Sección de Artes Plásticas ante la Comisión Nacional Femenil de la Sección X del STERM, entre muchos otros (López Moreno 76-80).

guarderías y lo que ella denomina los “abortarios” que brindaban un servicio gratuito mientras se exaltaba el “amor libre” tanto para hombres como para mujeres. A este respecto, Aurora Reyes destaca el papel de un supuesto feminismo, a veces tan tergiversado, que regía las políticas públicas en aquellos días o que era adoptado de forma arbitraria por muchas mujeres que “querían ser como hombres, con todos los vicios y ninguna de sus cualidades. Tenían la imagen de la mujer soviética, la campesina, con la pala al hombro, caminando como soldados, de voz ronca y cortante. Eran una mala caricatura del hombre. Finalmente la femineidad se impone” (Cardona 115). Aunque las intenciones fueran buenas, las consecuencias se dejaron ver muy pronto, traducidas en muertes, esterilizaciones y una dudosa valoración de lo que parecía ser un paso adelante en el camino hacia la equidad y los derechos de la mujer.

La creación de guarderías para las madres trabajadoras incorporadas a la SEP también habría de poner en duda la ética y la factibilidad de las políticas públicas en favor de las mujeres. Aurora Reyes estuvo muy comprometida con este proyecto, del cual celebró el poder señalarse como una de las fundadoras de las primeras guarderías, aunque al mismo tiempo lamentó que dicho logro estuviera

invariablemente acompañado de su aledaño, el machismo, en su pleno apogeo, al que se debieron muchos errores ya que jamás se tomó en cuenta a la mujer para determinar asuntos claves de emancipación como tal [...] Los más graves fueron las muertes consecutivas de niños que eran amamantados en las guarderías por mujeres empleadas. Esta arbitrariedad cobró sus víctimas. Los niños recibían su alimento pero sin afecto y en situaciones forzadas. El alimento, por tanto, jamás sustentó a las criaturas y éstas empezaron a morir. Se creía entonces que la mujer podía aprender a ser la madre de todos los niños del mundo (Cardona 114).

Aunque nunca se asumió como feminista, Aurora Reyes libró una constante lucha por hacer valer los derechos de las mujeres, aprovechando todos los espacios que en ese momento permitían su participación y daban cabida a sus expresiones artísticas. Ese espíritu de inconformidad y empeño es el que, en su contexto, la hizo figurar como

una mujer rebelde, que irrumpía en una sala vestida de tehuana (costumbre que también compartía con Frida Kahlo), que fumaba tabaco y mariguana y bebía alcohol. Estas conductas y actitudes, absolutamente rechazadas en la mayoría de los círculos sociales de la época, le valieron el epíteto de “la sobrina incómoda de don Alfonso [Reyes]”.

A la par de su labor docente y sindicalista, Aurora continuó su obra pictórica con un segundo mural transportable, de doce metros cuadrados, en el cual se representa el tema de la mujer campesina. Este mural fue creado con motivo de la Exposición Agrícola y Ganadera en 1945, en la que sería exhibido como parte del espacio designado a la Secretaría de Acción Femenil de la Confederación Nacional Campesina (CNC). Según afirma Leticia Ocharán, la obra “desapareció misteriosamente al terminar el evento, sin que jamás volviera a saberse de ella” (63). En 1960 Aurora Reyes emprende un proyecto pictórico mucho más ambicioso que los anteriores: los murales del Auditorio 15 de mayo, en el edificio del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, concluidos dos años después. En este conjunto de cuatro murales, de una extensión total de 332.40 metros cuadrados, la autora plasma su visión particular de la historia de México, poniendo especial énfasis en el papel fundamental que tiene la educación en el desarrollo de la misma. De acuerdo con Margarita Aguilar, en “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”, los cuatro murales “presentan a la nación como una entidad de grandes y ancestrales riquezas culturales, en evolución siempre ascendente a pesar de la crisis y que, gracias a la lucha de sus héroes, se dirige hacia un futuro de paz y armonía” (36).

Aunque los años entre 1946 y 1956 son marcados como los de plenitud en la actividad pictórica de Aurora Reyes, hacia los sesenta su desempeño como muralista empieza a verse limitado por la crítica y por los espacios cada vez más accesibles para las nuevas generaciones de pintores mexicanos que rechazaron abiertamente la pintura

realista, figurativa y de contenido social, en una apuesta por un arte sustentado en la individualidad y la subjetividad del artista, tendencia que encontró buen cauce en el arte abstracto (Ocharán 67). A pesar de los obstáculos y la creciente oposición a las escasas manifestaciones que prevalecían del muralismo, entre 1977 y 1978 Aurora trabaja en un nuevo mural titulado “El primer encuentro”, ubicado en la Sala de Cabildos de la Delegación Política de Coyoacán en la antigua Casa de Cortés, en el cual retoma el tema de la llegada de los españoles a América y su primer contacto con las culturas prehispánicas. A lo largo de estos años, Reyes también se dedicó a la ilustración de textos¹² y a la pintura de caballete, la cual, a diferencia de sus murales, se ocupa de temas diversos donde el contenido social no es explícito, pero en el que las formas predominantemente curvas se conservan representando, según Leticia Ocharán,

la persistencia rítmica de la forma [que] se explaya en curvas y ondulaciones, se expresa en la armonía de sus propias proporciones como un individuo autónomo que interpreta su propia actuación en las escena del cuadro. El vaivén de las aguas, la ondulación de la arena, el correr del aire, los pliegues de la tela, son ejemplos de ese retorno periódico de la ley de la agrupación a la que Aurora era tan proclive en sus telas (64).

Quizás en el único de sus cuadros donde no está presente la curva es “Paisaje eléctrico” (1946), de influencia estridentista y formado en su totalidad a base de líneas rectas. Fuera de este cuadro, sus obras pictóricas¹³ cumplen con la descripción de Ocharán,

¹² Entre sus ilustraciones figuran las que realizó para un libro de Concha Michel titulado *Dios, nuestra señora* publicado en 1966; *Café París Express: tragicomedia en 16 años* de Manuel González Calzada; la crónica de Raúl Cáceres Carenzo titulada “La noche de los muertos”, publicada en *El Nacional*, y los libros de poemas *Humanos paisajes*, *La máscara desnuda*. *Danza mexicana en cinco tiempos* y *Espiral en retorno* de su autoría.

¹³ “El retrato de la Kroupskaia” (1930), “Escenas de la Revolución” (1935), “Niño enfermo” (1937), “Mujer de la guerra” (1937), “Retrato de Chavela Villaseñor” (1938), “Muchacho frente al mar” (1947). Con éstas y otras obras participó, desde 1925 hasta 1975, en diversas exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional, entre las cuales cabe destacar la Exposición Mexicana de Pintura y Grabado convocada por el Frente Nacional de Artes Plásticas de Polonia en 1954, la Exposición de Pintura y Grabado Mexicano en el Museo Central de Burdeos, Francia, en 1958; la Exposición Colectiva por el VIII aniversario del Club Internacional Femenino en el Museo de Arte Moderno de París en 1963, la exposición colectiva Pintura y Grabado del Joven Mexicano en Caracas, Venezuela, en 1970; y, en 1975 la 1ª exposición colectiva de pintura y escultura de la Tercera Generación (S. XX) de la Academia de San Carlos.

incluyendo los retratos de personalidades como Frida Kahlo (“Retrato de Frida frente al espejo”, 1953), Roberto López Moreno (“Retrato del poeta Roberto López Moreno”, 1977) y Josefina Vicens (“La Peque”, 1945).

Ocharán describe la obra pictórica de Aurora Reyes como un “canto cromático” cuyo drama “se esconde tras la ondulación de las formas” y para el cual no hubo “mejor aire, agua o tierra que aquella donde se encontraba el hombre” (67); así también, identifica en la representación del cuerpo humano una vía para dotarlo de vitalidad, de líneas definidas y seguras. Como apunté antes, el predominio de las curvas sugiere figuras cargadas de la sensualidad y fuerza, impresas “por una ejecución pictórica de naturaleza femenina” (Ocharán 64), que guardan un vínculo estrecho con los colores de la tierra, el barro, el agua y con una concepción de la naturaleza como el origen de todo.

Si esta primera mitad del siglo XX mexicano fue la que en muchos sentidos determinó el quehacer pictórico de Aurora Reyes, no será otro el que defina su obra poética. Precisamente son estas cualidades destacadas por Ocharán las que serán llevadas a la poesía de Aurora Reyes a partir de un lenguaje peculiar constituido sobre todo a partir del empleo de metáforas y símbolos que remiten en todo momento a una cosmovisión prehispánica muy cercana a la que se ha señalado como parte de los principios del muralismo mexicano y el sistema educativo implementado en el período posterior a la Revolución.

Pintura y poesía serán en Aurora Reyes dos lenguajes para dar cuenta de un mismo modo de mirar: mítico, universal, pero al mismo tiempo fundamentado en un pasado histórico mexicano.

1.2. Diálogos con la tradición literaria en el siglo XX mexicano

A diferencia de su creación pictórica, la obra poética de Aurora Reyes tuvo que esperar hasta un período de madurez en la vida de la autora para llegar a la imprenta. Su primer poema publicado fue “Hombre de México” (1947) y es sobre todo durante las dos últimas décadas de vida de la autora que esta actividad adquiere más fuerza y solidez.

El desarrollo de su poesía coincide con una serie de factores que se acentuaron a partir de los cambios dados en el contexto cultural del país hacia los años cincuentas, marcado en particular por la crisis o decadencia del muralismo mexicano. A la par con la falta de apoyos para la realización de su obra pictórica, la salud de Aurora Reyes empieza a verse deteriorada. Leticia Ocharán afirma sobre esta situación:

Así llegaron los tiempos difíciles para quienes como ella creían firmemente en el realismo revolucionario y se oponían a los modelos de la vanguardia extranjera. Las puertas de los mejores foros se le negaron, como a tantos otros, para mostrar sus cuadros humanistas, la vitalidad de sus formas, la intensidad de sus colores. La falta de estímulo profesional debido a esa situación adversa y una artritis cada vez más aguda, fueron los principales problemas que la aquejaron, además de la poca disponibilidad que tenía de su tiempo para cumplir con su actividad pictórica. Todo ello la inclinó cada vez más hacia el trabajo poético [...] (67).

Estas condiciones y los momentos cruciales que definieron su quehacer pictórico son los que en buena medida sitúan la obra de Aurora Reyes en un periodo de la poesía mexicana previo al de los años en que publica la mayor parte de sus libros. La lectura de su obra nos enfrenta a una serie de temas, imágenes y estilos que dialogan de manera mucho más genuina con la producción poética de la primera mitad del siglo XX en México.

El poeta Roberto López Moreno es quien hasta hace unos años había puesto mayor atención en la obra de Aurora Reyes. En 1990 publicó, en coautoría con la pintora Leticia Ocharán, un libro dedicado a su obra pictórica y poética, titulado *La*

sangre dividida. En la nota introductoria a la antología incluida en este libro, López Moreno ubica la obra de Aurora Reyes dentro de un momento de auge en la poesía escrita por mujeres que tuvo como uno de sus aspectos más característicos la configuración del “yo” poético desde parajes muy diversos y que en Reyes habría de distanciarla de sus coetáneas. Dice López Moreno:

El “yo” se expresa en diferentes proposiciones verbales: Guadalupe Amor retoma las formas clásicas; Emma Godoy recurre al aliento bíblico; Rosario Castellanos penetra como nadie en el alma femenina y desde ahí recorre un camino dirigido a la constante evolución hasta alcanzar la más alta universalidad (10).

En el caso de Aurora Reyes, el “yo” estará expresado siempre en función de una segunda persona, un “tú” femenino, a la que se está dirigiendo en todo momento y que a lo largo de su obra irá representando las distintas facetas de una misma figura compleja. Así, la enunciante le habla a la Palabra, al desierto, a la Tierra, a la Patria, a la Revolución, a la Muerte, a la Madre o a la Coatlicue, deidad prehispánica en quien, como veremos más adelante, se conjugan dichas entidades. En el poema “La palabra inmóvil” la segunda persona será incluso el Amor, aunque no en su sentido erótico, sino más bien como una cualidad universal propia de la naturaleza humana.

No es sólo la figura particular de la enunciante en la poesía de Aurora Reyes lo que la distinguiría de otras poetisas, sino también toda una serie de características que constituyen un estilo peculiar pero que no por eso deja de tener puntos de contacto con su tradición literaria. En un artículo titulado “Aurora Reyes: grito telúrico”, publicado en 1994, López Moreno afirma que encontrarse con la poesía de esta autora es también “entrar en contacto con un lenguaje fuera del común de las poetisas mexicanas contemporáneas”, y más adelante, agrega: “Aurora Reyes y otras dos poetisas de su tiempo, Margarita Paz Paredes y Carmen de la Fuente, se separan diametralmente del grupo al hacer hincapié en su preocupación política y tomar la decisión de utilizar la

poesía para tremolarla como la voz de los humildes, de los despojados” (92). La distancia marcada por López Moreno entre Aurora Reyes y las poetas que al igual que ella empiezan a publicar alrededor de la década de los cuarenta, remite sobre todo al hecho de que en ella no está presente esa “actitud intimista y adolorida que llenaba los horizontes poéticos de las otras mujeres escritoras” (López Moreno 1990a 7). Desde luego que se trata de una afirmación muy generalizada por parte del poeta chiapaneco, pero que sin embargo marca un punto de partida para ubicar a la autora.

Si la enunciante se caracteriza entonces por apelar siempre a una segunda persona que representa las distintas facetas de una figura, este diálogo estará regido por el lenguaje que la autora elige como base de su poesía.

Un poeta es su lenguaje –dice López Moreno–. Aurora Reyes, en el intento de crearse un lenguaje se avoca al mito prehispánico y en él apoya su sistema verbal. Su lenguaje entonces, se hace extensión de esa visión del mundo labrado sobre la piedra y a cincel, sangre y sabiduría [...]

En esta preocupación de encontrarse con el pasado, y por lo tanto con el futuro, la poesía de Aurora Reyes no habla del sentimiento femenino, no se detiene en el exclusivo tratamiento de la femineidad y su contexto, ella tiene a la patria como búsqueda fundamental y para eso descende a sus más profundas raíces. La patria es el ámbito en donde el hombre construye su destino, la patria es el trabajo y la exigencia de respeto para quien lo realiza [...] (1990a 11).

Su obra poética se constituirá entonces como la comunión con un pasado histórico que es traído al presente del México recién salido de la lucha armada, como una voz que se emite desde una femineidad ampliamente conectada con las cualidades universales de la Tierra y que busca en todo momento dirigirse a las diversas manifestaciones y facetas que adopta la divinidad.

Estas cualidades son las que habrán de definir la obra de Aurora Reyes y también las que permiten identificar las principales líneas temáticas de su poesía, determinadas a su vez por las múltiples facetas que adopta la segunda persona a la que están dirigidos los poemas. El tema de la Patria vinculada con la Revolución mexicana

y, en una acepción más amplia, con la Madre Tierra, será el eje de poemas como “Hombre de México”, “Teogonía campesina”, “Epístola a Fuensanta”, “Llanto a la Tierra” y “Astro en camino”. El tema de la muerte, como parte de un ciclo natural, estará presente en poemas como “Códice del olvido”, “Forma de mi ausencia” y sobre todo en “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos”. El ámbito de lo onírico como medio para entrar en contacto con lo divino, la infancia y lo lúdico, también será una constante a lo largo de su obra poética. Sin embargo, todos estos temas encontrarán su punto de contacto y fundamento en los mitos y las deidades prehispánicas, así como en los puentes que estos tienden hacia lo universal.

Este último aspecto es el que identifica la poesía de Aurora Reyes con la de Margarita Paz Paredes (1922-1981), especialmente en los libros de poemas publicados por esta escritora en las décadas del cuarenta y cincuenta: *Voz de la tierra* (1946), *El anhelo plural* (1948), *Andamios de sombra* (1949), *Dimensión del silencio* (1953), *Presagio en el viento* (1955), *Casa en la niebla* (1956). La presencia contundente de elementos de la naturaleza, en especial aquellos que remiten a la tierra (barro, semilla, fertilidad) o que incluso se erigen como un canto a la tierra; las figuras en espiral, la voz del yo que se dirige a una segunda persona a veces ambigua, a veces definida por esos mismos elementos, pero siempre en un tono amoroso que en muchos sentidos apela a lo más entrañablemente humano, serán el sello característico en la poesía de Paz Paredes y el contacto más directo con la de Aurora Reyes; baste comparar algunos versos de ambas poetisas. En “Canción de América”, por ejemplo, Paz Paredes dirige un canto de exaltación a América, destacando sus cualidades como madre y sus atributos naturales:

Te amo, América,
porque vengo de un barro alucinado
—sangre lustral y médula de estrella—
donde una raza muerta y renacida
forjó en la noche su auroral bandera.

Te amo, América,
por tu dolida infancia sin luceros,
por tu rebelde juventud invicta,
por tu callado grito subterráneo
que sediento de jugos primordiales,
hizo estallar las venas de la tierra.
[...]
Amo tu arquitectura vegetal, tu corazón raíz,
tu epidermis durazno,
tu piel trigal que danza por el valle,
y tus ardidos brazos campesinos
sembradores de amor y de esperanza.
[...]
Mi voz es tan pequeña que se pierde,
se diluye en el barro estremecido;
mi voz ya no es mi voz, se vuelve ajena
y me llega después más íntima y profunda
en el sollozo inmenso de la madre
que lleva un hijo muerto entre los brazos (35-36).

En “Llanto a la Tierra”, Aurora Reyes también eleva un canto a la Tierra, en el que se crea un paralelismo con el de Paz Paredes, en tanto que hay una exaltación de los mismos atributos; incluso se pueden identificar coincidencias entre algunos adjetivos y elementos que acompañan las imágenes de la tierra y el barro en ambos poemas:

Este llovido barro palpitante
prolongado en amor,
ardido en voces de luz y de tiniebla,
cruzado de corrientes y de alas,
de arterias y de brazos
y de trémulas nubes subterráneas.

Callado barro nacido de tu vientre
en jubiloso brote de esperanza.

Que modeló la lenta caricia de la lluvia,
levantó su tallo de armónico esqueleto,
separó las plantas de su raíz oscura
y en el aguamarina bebió su balanceo.

Este barro de mar alucinado:

habitación de oleajes,
de tormentas de espuma,
de vuelos encerrados,
de semillas de sueños.

Vino de ti con su sabor de entraña,
con el acre perfume del misterio maduro,
con su pulpa caliente de amorosa manzana (79)¹⁴.

Aunque en Paz Paredes las referencias a la tierra no apelan de manera directa a la Coatlicue como en el caso de Aurora Reyes, es evidente que sí hay una exaltación que remite al carácter universal del contacto estrecho entre el hombre y la naturaleza en todas las culturas y todos los tiempos. En ambas autoras está presente esa peculiaridad en el lenguaje que es también, a decir de López Moreno, como “tocar otro idioma, es descubrir de pronto un mundo que sabíamos que estaba, que existía, que intuíamos, pero que nadie se había detenido a delinearlos frente a nuestros ojos” (1994a 92).

En los poemas de Carmen de la Fuente, también es posible identificar los tonos épicos que remiten a algunos de Paz Paredes y Aurora Reyes, sin embargo sus versos se quedan más en el contexto de una heroicidad que no apela a esa noción de lo universal destacada en los versos ya citados.

Otra de las autoras con las que se ha vinculado a Aurora Reyes es Concha Urquiza, no tanto por los puntos de contacto entre sus respectivas obras, sino por la coincidencia generacional y las implicaciones que para cada una tuvo el participar de un mismo contexto.

Aurora Reyes y Concha Urquiza, nacidas en los primeros años del siglo XX, nos muestran, en una lucha abierta, la pasión desenfrenada en el mundo de la literatura y del arte; viven y conviven –como mujeres controversiales– con la vanguardia mexicana que implica también experimentar el estallido social de aquellos tiempos (Vergara 4).

¹⁴ A partir de aquí, todos los poemas de Aurora Reyes citados en el presente trabajo estarán tomados de *Espiral en retorno*.

A pesar de esta coincidencia, los caminos poéticos que cada escritora eligió son muy disímiles, tanto en el aspecto formal como temático¹⁵. Si en Concha Urquiza predominan las formas clásicas (romances, lirar sonetos), y su temática por excelencia es la religiosa, con un marcado erotismo cercano al de la poesía mística española¹⁶, en Aurora Reyes la forma (en su mayoría endecasílabos y heptasílabos¹⁷) queda subordinada al asunto tratado en su poesía, que si bien no cabe dentro de la línea de la tradición judeocristiana desarrollada por su coetánea, sí participa de una cierta religiosidad que quedará definida en capítulos posteriores.

Del lado de la vanguardia mexicana, tanto Urquiza como Reyes fueron cercanas al movimiento estridentista, pero dicha cercanía más que determinar su obra desde las propuestas ideológicas y literarias del movimiento, influyó como exhortación para el desarrollo de una poética particular. En *La sangre dividida* López Moreno afirma que el auge de las escritoras en la primera mitad del siglo XX estuvo caracterizado por una constante “retroalimentación de influencias”:

En el principio, la sombra de Gabriela Mistral es presencia estimulante. Las poetisas de esa parte del siglo XX son cada vez más dueñas de su espacio. Hay en todas ellas una minuciosa lectura de autores extranjeros; la diáspora española hace lo suyo; hay conocimiento de lo que se escribe en otros países, aunque no las seduzcan ni Apollinaire ni Marinetti (10).

Aunque una primera lectura de la poesía de Aurora Reyes no remite en ningún sentido a las propuestas estéticas del estridentismo, sabemos que no permaneció del todo ajena al movimiento y que incluso llevó a su pintura temas del mismo. Así también, una lectura

¹⁵ Esta afirmación la hago a partir de los poemas seleccionados y publicados por Méndez Plancarte y José Vicente Anaya y que, como apunta Margarita León, no conforman la totalidad de la obra de Concha Urquiza. Ver “Concha Urquiza: poemas de adolescencia (inéditos y no recopilados)” de Margarita León.

¹⁶ Véase, por ejemplo, el ensayo de Elsa Cross titulado *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*. México: CONACULTA, 2003; el prólogo de José Vicente Anaya, “La poeta enamorada de Dios” en *Brota la vida en el abrazo. Poesía mística y cotidianidad de Concha Urquiza. Una biografía oral*. Veracruz: IVEC, 2007; y en *El corazón preso*, México: CONACULTA, 1990.

¹⁷ En varios poemas de Aurora Reyes encontramos lo que Tomas Navarro Tomas identifica como “silva moderna” compuestas por endecasílabos, heptasílabos y otros versos de diferentes medidas, a veces rimados, pero sin orden estrófico y con medida y acentuación irregulares (166).

más profunda de su poesía, da cuenta de algunas similitudes con varias etapas en la poesía de Manuel Maples Arce.

Según Rubén Bonifaz Nuño, la obra poética de Maples Arce se advierte como la contemplación de la existencia como si ésta fuera un “viaje vertiginoso”, repleto de ruidos e imágenes, donde todo es efímero y la esperanza fracasa en cada uno de sus empeños (9). Un mundo trágico, pero que desde los primeros poemas de *Andamios interiores* (1922) deja traslucir su universalidad:

Empieza el poeta por exponer su situación en ámbitos universales. La situación del hombre en el espacio y el tiempo cósmico que, en última instancia, hallan correspondencia, como en la imagen de un espejo vivo, en el tiempo y el espacio de la interioridad humana. Es el principio guardado por las tablas de esmeralda del Trismegisto: “como es arriba es abajo” (Bonifaz Nuño 12).

El punto de contacto está dado en estas nociones espacio temporales donde el hombre es holograma del universo mismo, aunque el viaje de cada autor apunte hacia destinos opuestos. Así también hay una sonoridad similar en ambas obras poéticas, dada la predilección por el empleo de versos heptasilábicos y alejandrinos. Desde el Maples Arce de *Andamios interiores* hasta el de *Memorial de la sangre* (1947), es más que evidente una recurrencia formal en este sentido¹⁸. En los siguientes versos de “Fundación del olvido” (alejandrinos de dos hemistiquios heptasilábicos) se encuentra un claro ejemplo de esta constante:

A veces por pulsantes caminos de latidos
atravieso los ríos torrenciales del odio;
me detengo en ciudades de nostalgia y de estruendo
donde la fría imagen de la luna no llega (84).

En Aurora Reyes este tipo de versificación estará presente en poemas como “Llanto a la tierra”, “Madre nuestra la tierra”, “Teogonía campesina”, “Hombre de México”, “La

¹⁸ De *Andamios interiores* (1922) véase por ejemplo “Flores aritméticas” y los poemas que conforman “Perfumes apagados”. De *Vrbe* (1924), los primeros versos del “Súper-poema bolchevique en 5 cantos”. De *Poemas interdictos* (1927), “Primavera”, “Evocación”. Y la mayoría de los poemas de *Memorial de la sangre* (1947) se encuentran conformados por versos alejandrinos con dos hemistiquios heptasilábicos.

máscara desnuda” y “Oración a la palabra”, entre otros. En los siguientes versos de “A veces hago un viaje” se advierte esa correspondencia métrica y rítmica con los de Maples Arce:

No sé si será el grito anudado al origen
que ha crecido gigante y le ha trascendido,
no sé si aquella niña en asombro que llevo
o una fotografía de lo que nunca he sido (53).

Otro de los ecos que a nivel formal y temático resuenan en la poesía de Aurora Reyes proviene de Bernardo Ortiz de Montellano, especialmente en el tratamiento de los temas de la muerte y la infancia. En Aurora Reyes el tópico de la muerte siempre estará presente como parte de un ciclo natural: muerte y vida se corresponden y son tan inseparables como las dos caras de una misma moneda. Incluso se puede considerar como eje rector de su poesía ese peculiar contacto que a cada momento tiene la enunciante con la doble cualidad de la naturaleza que lo mismo que crea, destruye, y que de la misma manera es parte de la condición natural del hombre. Si en poemas como “Oración a la palabra” o “Recóndita espiral” se presenta una muerte hipotética, casi abstracta o más bien, encarnada en los ciclos vitales de la naturaleza, en otros la muerte adquiere los colores, texturas y formas de la celebración mexicana a la muerte, como en “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos”. Algo similar sucede en dos de los poemas que conforman *Sueños* (1930-1933) de Ortiz de Montellano, y en los que la temática del sueño como vínculo con la muerte fungirá como eje rector de una serie de poemas donde ésta se presenta revestida con algunos elementos propiamente mexicanos como la flor de cempasúchil, el barro, los magueyes, el jacal, etc. (83-106).

La infancia también será, en ambos escritores, una línea temática que vendrá a acompañar o complementar el tópico de la muerte. Por ejemplo, en el “Argumento” que

precede al poema titulado “Primero sueño”¹⁹, Ortiz de Montellano afirma que éste surge de un sueño donde el enunciante es testigo del velorio de una niña indígena (Ortiz de Montellano 87-88). Más allá de la sola temática infancia-muerte, el diálogo entre los poetas está dado a partir de la correspondencia de la muerte con una figura infantil femenina: en “Lotería a colores” de Aurora Reyes, encontramos, además de la clara referencia al elemento mexicano, una enunciante que se dirige a una niña y a su muerte hipotética²⁰:

Si te toca la muerte
-vestido verde-
no quiero verte (64).

Tanto en Reyes como en Ortiz de Montellano, el sueño funciona como vehículo para establecer una conexión entre el enunciante y la muerte. En “Segundo sueño” el enunciante emprenderá una especie de viaje entre la vigilia y el sueño –producto de la anestesia–, a lo largo del cual experimenta diversas sensaciones y se cuestiona sobre el alma y el cuerpo:

Del sonido a la piedra y de la voz al sueño
en la postura eterna del dormido
sobre mármol de cirios y cuchillos
ofensa a la raíz
del árbol de la sangre –concentrado-
mi cuerpo vivo, mío,
mi concha de armadillo
triángulo de color sentido y movimiento
contorno de mi mundo que me adhiere y me forma
y me conduce
del sonido a la voz y de la voz al sueño (98).

¹⁹ “[...] (Nos detiene un jacal,/ en él la niña/ que el lápiz de la muerte ha dibujado.)/ Jacal de tres juguetes,/ arco de flores/ la ofrenda del cadáver:/ cuatro amarillas velas/ de sempasóchil./ ¡Ay! Tres niñas sentadas/ de falda larga,/ con rebozos de trenzas./ baila que baila./ ¡Las tres tejen la ronda/ siempre sentadas! [...] Como en la uña de la tierra el pez,/ en mi mano germina la figura/ de la niña que no supo crecer./ Milagro de listón labrado en plata; gigante es el clavel en la palmera/ como la niña que nació en mi palma [...]” (Ortiz de Montellano 89-92).

²⁰ Más allá de las fronteras de la poesía mexicana, los poemas de Aurora Reyes en donde está presente el vínculo infancia-muerte encuentran un eco en varios del poeta español Federico García Lorca, como en “La sangre derramada” del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935) y en varios del *Romancero gitano* (1928), como “Romance de la luna, luna”, “Preciosa y el aire”, “Romance sonámbulo”, entre otros.

Además de la similitud temática entre Ortiz de Montellano y Aurora Reyes, ambos encuentran en el empleo de versos de arte menor y en el tono eminentemente lúdico de las rondas infantiles, cantos y juegos populares, las estrategias poéticas para llevar los asuntos de lo onírico, la infancia y la muerte a sus respectivas obras. A propósito de esta cualidad en los poemas de Ortiz de Montellano, Wilberto Cantón afirma:

En *Avidez* (1921) se anuncia un deseo de <<mexicanizar>> la poesía, recurriendo para ello a veces hasta al folklore; y una especial sensibilidad para los temas infantiles, direcciones ambas que se acentúan en *El trompo de siete colores* (1925) y en las prosas poemáticas de *Red* (IX).

Esta mexicanización lograda a partir de la inclusión de canciones o rondas infantiles como elemento articulador de un poema, puede ejemplificarse a partir del siguiente fragmento de “Canción a dos voces”, incluido en *El trompo de siete colores*:

-“Vayamos a la huerta
del toro-toronjil.”
-Las toronjas de plata
en los huertos de abril.
-Vayamos a la huerta
del toro-toronjil.
-¿Llevamos cielo y montes;
nubes color de añil
con que hacer papalotes
de arriesgado subir? [...] (23).

O en el poema “Amor y olvido” de la misma publicación, cuyos primeros versos dicen:

Naranja dulce, limón partido,
¡ay, que así sabe lo que te pido! (37).

En Aurora Reyes esta misma estrategia tiene lugar en “Canción del agua niña”.

A la víbora, víbora de la mar
canción del amor
quisiera cantar.
Verde canción
infancia de sal;
a la víbora verde,
a la víbora, víbora de la mar (59).

Como bien señala Wilberto Cantón, los poemas de *El trompo de siete colores*, se caracterizan, al igual que algunos de Aurora Reyes²¹, por vincular el tema de la infancia, tanto con la naturaleza como con espacios geográficos²², nombres de animales²³ o juguetes propiamente mexicanos, tal y como el que da título al poemario (estrategia empleada por Reyes en “Lotería a colores”, por ejemplo).

La obra poética de Aurora Reyes también se distingue por compartir ciertos rasgos propios de su quehacer pictórico que se traducen en una plasticidad que llena de texturas, colores y figuras la mayoría de sus versos. Esta plasticidad se hace aún más exuberante y poderosa al tener como modelo aquellos elementos de la naturaleza que forman ya parte de toda una tradición poética en México. Como se ha venido comentando en este apartado, en Aurora Reyes, la vida, la muerte, la infancia, el juego, el amor y la patria encuentran una forma de expresarse siempre a través de la naturaleza, de los cuatro elementos y de toda una noción de ciclos vitales que adquieren los colores y formas de lo que surge y se regenera independientemente de la intervención de la mano humana. En sus poemas, el hombre es también parte de esos ciclos, más que creador es creado, semejante a las plantas, al agua y a la tierra que nacen, crecen, mueren y vuelven a surgir con otras formas.

Naturaleza, ciclos vitales y reminiscencias de la mitología prehispánica no serán, desde luego, motivos exclusivos de la autora; Carlos Pellicer, Efraín Huerta y Octavio Paz, entre otros, escribieron poemas donde la presencia de dichos asuntos ocupa un lugar primordial. En el caso de Pellicer, todo lo anterior es llevado a su poesía a partir de estrategias propias de la pintura y muy similares a las utilizadas por Aurora Reyes.

²¹ Como “Canción del agua niña”, “Lotería a colores”, “Danza en la playa”, “Es una ola”, “Eclipse de siete lunas” y “Acuarela”, entre otros.

²² Por ejemplo, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Ziragüen y el Valle de México en los poemas que conforman “Son de altiplanicie” (Ortiz de Montellano 24-30).

²³ En el mismo “Son de altiplanicie” se menciona a los juiles (pescados de agua dulce) y a la acúmara: “nombre, en tarasco, de un pez de la laguna de Pátzcuaro” (Ortiz de Montellano 28).

Respecto a la presencia de la naturaleza y el arte pictórico en Pellicer, Mónica Mansour afirma:

Los motivos de los textos son selvas, montañas, mares, desiertos, ríos, árboles, flores. Sin embargo, hay una inversión del proceso tradicional de descripción de la naturaleza. En lugar de que el poeta utilice las palabras para describir el paisaje, en este caso Pellicer utiliza el paisaje para que, a través de él, las palabras se expresen, o sea que expresen la transformación del mundo, de la realidad. De tal manera, los distintos paisajes son sólo imágenes de realidades internas, sentimientos, o de nuevos mundos posibles [...]

Si bien la base de la mayor parte de la poesía de Pellicer se presenta a través de la naturaleza, del día, del sol, resulta consecuente su incorporación de la pintura y la música como parte integral de la poesía, en tanto que medio de creación y transformación [...] la palabra tiene significado y en ciertas combinaciones produce pinceladas –color, forma y textura- que reacomodan la realidad (XVII-XVIII).

Pero el punto de contacto más estrecho entre Pellicer y Reyes se encuentra no sólo en este predominio de la naturaleza y lo pictórico, sino, como señala Edward J. Mullen, siguiendo a Ortiz de Montellano, en el “doble aspecto mítico-plástico de la poesía pelliceriana” (90).

Octavio Paz destaca el empleo de la metáfora en la obra de Carlos Pellicer como un universo mágico: “Su poesía es magia, continua metamorfosis. Estas sucesivas transformaciones no entrañan, sin embargo, una verdadera transmutación. O dicho de otro modo: el poeta se transforma, pero no cambia, no *deviene*.” (101). Un proceso similar atraviesa la obra poética de Reyes puesto que, por una parte, se sustenta en el empleo de la metáfora, y por otra, las sucesivas transformaciones que tienen lugar en su obra, no representan realmente una “verdadera transmutación”, sino distintas facetas de lo sagrado, de esa figura compleja mencionada al inicio de este apartado. Paz define esto último: “[...] en Pellicer el orden no tiene las dimensiones ni el sentido del paisaje habitual, sino que pretende crear una arquitectura y una mitología con los elementos

originales del mundo” (104); elementos de la naturaleza que en Reyes se erigen como cantos a la tierra que también es barro, desierto, madre, patria, fruto y semilla, etc.

Si bien la presencia de la naturaleza en Pellicer ha sido destacada como uno de sus rasgos más distintivos, también es cierto que dicha presencia se concreta en la reiteración de los cuatro elementos. Según Edward J. Mullen, esta característica parte de una visión precolombina del mundo, claramente expresada en el “Poema elemental” publicado en *Camino* (1922):

[...] es de notar que no únicamente los mitos sino toda manifestación cultural nahua (escultura, pintura) está regido por el concepto de cuatro elementos redimidos por un centro unificador [...] El concepto de la unión en el centro, <<la ley del centro>>, se concretó en la estética nahua en el *quincunce*, imagen simbólica nahua consistente en una figura que, bajo infinitas variantes, está formada siempre por cuatro puntos unificados por un núcleo. En una palabra, el *quincunce* simboliza la unión centralizadora de los cuatro elementos opuestos (93).

Continúa Mullen, siguiendo a Sejourné en *Pensamiento y religión en el México antiguo*, “La realidad suprema vive en el centro de la materia, y por consiguiente las múltiples formas que asume la naturaleza en los mundos animal y vegetal son considerados símbolos –signos visibles- de esta realidad” (93-94). Y agrega que, en el poema de Pellicer, el quinto elemento unificador es la muerte, justo como sucede en la estructura de “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos” de Aurora Reyes, cuyos cinco cantos se encuentran unificados por un “Brindis intermedio”, entre el tercero y cuarto tiempos, y que constituye un gran canto a la muerte con ecos bastante claros también de las cinco últimas estrofas de *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

La poesía de Aurora Reyes atiende en muchos sentidos a este orden cósmico que encuentra a su mejor aliado en las imágenes metafóricas de la naturaleza. En el caso de Pellicer, no es sólo su “Poema elemental” el que se estructura a partir de este orden, sino

que poemas como “Esquemas para una oda tropical” y “El canto del Usumacinta” también participan de él.

La presencia de una cosmogonía prehispánica como tema, estructura y sobre todo como motivo recurrente de crítica y reflexión es aún más evidente en Octavio Paz²⁴. Más allá de su extensa labor crítica y ensayística donde el tema se amplía hasta una concepción muy particular y compleja de lo mexicano en la que el devenir histórico es siempre evidente, poemas como “Piedra de sol”, “Entre la piedra y la flor”, “El cántaro roto”, “Lección de cosas” y sobre todo “Petrificada petrificante” dan cuenta de la eminente presencia de lo mexicano a partir de una conciencia de lo prehispánico.

Según Luis Roberto Vera, quien dedica un minucioso estudio a “Petrificada petrificante”, este poema se articula a partir de la “triple confluencia y final identidad entre la Mujer como Fuerza Cósmica, la escultura de la *Coatlicue Mayor* como *Imago Mundi* en su versión azteca y México-Tenochtitlan, la Ciudad sobre la Isla del Lago, como lugar sagrado que simboliza el Centro del Mundo” (20); y más adelante agrega que en el poema se encuentran

[...] la encarnación de la mujer y su paisaje. Y viceversa: el paisaje se hace cuerpo. Tiempo y espacio se han vuelto uno: su punto de encuentro es una escultura que es una mujer, una ciudad, un paisaje. Pero aún hay una cuarta dimensión en el poema. Y no es un azar que sea la cuarta, puesto que la civilización mesoamericana piensa mediante una distribución cuaternaria del cosmos. Todas estas series analógicas son destruidas por la conciencia de su desaparición final: la ironía devasta este poema que es asimismo una crítica a la historia de México (20).

Si en Paz la Coatlicue se erige como figura medular para exhibir la decadencia del presente mexicano a partir de un encuentro con su pasado, en Reyes la misma figura y la misma cosmovisión se pondrán en juego como eje rector de toda una poética que más que exaltar el México revolucionario y posrevolucionario, busca un contacto

²⁴ Véase, por ejemplo, los tres tomos titulados *México en la obra de Octavio Paz*. México: FCE, 1987.

genuino con las raíces más universales desde los atributos de la Coatlicue como Mujer, Diosa, Madre, Tierra.

No es gratuito entonces que los rasgos más distintivos en la poesía de Aurora Reyes atiendan justamente a una concepción binaria del mundo y que sus referentes obligados sean los ciclos y los elementos de la naturaleza. El mismo López Moreno afirma en la “Nota introductoria” a “La máscara desnuda...” que entre las lecturas de Reyes se encontraban “desde los poetas de Tecayehuatzin, hasta las obras de investigadores extranjeros, desentrañadores de la vida de los antiguos mexicanos, estudiosos como Soustelle y Vaillant, Séjourné y Katz pasando por los muchos textos de nacionales contemporáneos” (5). Tanto el diálogo con estos autores como el contacto estrecho con la tradición literaria, son los que unifican toda su producción poética bajo el signo de la Diosa.

1.3. Obra poética: plaquettes, libros y ediciones

La obra poética completa²⁵ de Aurora Reyes se encuentra recopilada bajo el título de *Espiral en retorno* y fue publicada en 1981 por la Delegación del Departamento del Distrito Federal en Coyoacán, cuatro años previos a la muerte de la autora el 26 de abril de 1985. Si bien es cierto que su producción es relativamente breve (veintinueve poemas en total), también es importante destacar que hay en ella una claridad y congruencia tales que la definen como una obra homogénea y con un mismo eje de principio a fin. Por lo anterior resulta necesario apuntar cómo su obra fue saliendo a la luz a partir de 1947 y cómo, pocos años antes de su muerte, la autora la reúne bajo un mismo título y propone un orden particular que nada tiene que ver con la cronología de sus publicaciones.

El primer poema publicado por Aurora Reyes lleva el título de “Hombre de México” (1947) y consiste en un poema de largo aliento dividido en cinco cantos a lo largo de los cuales la enunciante se dirige, no sin un dejo de lamentación, a un México en crisis que parece haber olvidado los ideales revolucionarios. En este poema ya se advierte la influencia de López Velarde, que habría de ser una constante en varios de los poemas que tienen como tema central la historia de México. Como ejemplo de lo anterior está el diálogo que crea con la noción de la “Suave Patria”, pero vista a la distancia:

¡Desolada bandera! Otra vez Patria suave...
Ya vienen otra vez los mercaderes (130).

Según López Moreno, “Hombre de México” da cuenta de la “recia personalidad” que habría de delinear su posterior producción poética (1990a 7) y que, como apunté en el

²⁵ Tomaré como obra poética completa los poemas contenidos en *Espiral en retorno* y publicados en vida de la autora, ya que sólo he ubicado otros dos poemas que no están incluidos en este libro: uno brevísimo citado en *La sangre dividida* por Roberto López Moreno y otro en prosa, inédito, que se encuentra en el archivo personal de este escritor y que está dedicado a la pintora Leticia Ocharán.

capítulo anterior, se aleja de las tendencias de sus coetáneas al dejar de lado el tono intimista “que llenaba los horizontes poéticos de las otras mujeres escritoras y que provocó finalmente el desprecio por la palabra poetisa, para adoptar –contrasentido de los tiempos modernos– el término masculino de *poeta*” (7-8).

Este primer poema no sólo alejará a la autora de sus contemporáneas, sino que marcará una línea temática en sus publicaciones posteriores. “Hombre de México” se inserta dentro de una poética de corte social en la que se ponen de manifiesto las problemáticas de un país en plena crisis, inmerso en los ecos de la “guerra fría” y que poco a poco empieza a olvidar los ideales de equidad, justicia y libertad enarbolados por el discurso revolucionario, para dar cabida a un arte más atento a las tribulaciones individuales que a las de la colectividad. Si en el contexto de la pintura muralista o de tema social y del arte figurativo, la década del cincuenta marcó un momento crítico para este tipo de obras, en el caso de la poesía no fue distinto. En Aurora Reyes, sin embargo, la posibilidad de dedicarse a la creación poética se abrió como el camino ideal para continuar diciendo lo que ya no podía expresar en su pintura mural. “Hombre de México” es editado por segunda vez en 1948 por la Imprenta Luz en Mexicali.

Su siguiente publicación será “Astro en camino”, poema por el cual recibe el primer premio en los Juegos Florales de la Revolución bajo el patrocinio del Partido Revolucionario Institucional en 1950, mismo año en que es editado por los Talleres Gráficos de la SEP. Este poema se divide en siete cantos y se desarrolla en un tono similar a “Hombre de México”, sólo que a diferencia del anterior, “Astro en camino” apelará a distintas facetas de la historia de México, especialmente a la Revolución y a la lucha independentista.

A partir de 1951, la producción poética de Aurora Reyes empieza a figurar con más frecuencia en concursos literarios y publicaciones diversas. Este mismo año obtiene

el segundo lugar en los X Juegos Florales de Querétaro con el poema titulado “Canción de la primera lluvia”: poema breve, en versos de arte menor y configurado a modo de ronda infantil, donde predomina un tono lúdico que más adelante será característico de otros poemas. En los XXII Juegos Florales Potosinos sus poemas “Forma de mi ausencia”, “Acuarela” y “Es una ola”, reciben mención honorífica. Al año siguiente, “Nueve estancias en el desierto”, que la misma autora define como una “síntesis poética” de su tierra natal, recibe el primer premio en los Juegos Florales del 50 Aniversario de la Fundación Mexicali y en 1952 es publicado por la Editorial del Magisterio en el Distrito Federal.

“Nueve estancias en el desierto” será el siguiente poema de largo aliento publicado por Aurora Reyes, sólo que en éste el eje temático toma distancia de la historia de México para profundizar en el paisaje desértico en toda su inmensidad. En la dedicatoria que precede al poema leemos:

A mi primera patria de infinito,
en el Norte de México.
Desiertos de Chihuahua (29).

El desierto es patria y lugar de origen y la autora lo confirma en entrevista con Patricia Cardona: “Mi admiración por el desierto creció y creció pues me daba el regalo de la belleza; los atardeceres ahí no tienen comparación con los del mar, ni con los de la montaña, ni con los del valle” (113). En las nueve estancias que conforman este poema se empieza a ver de manera más concisa esa relación particular del hombre con los elementos de la naturaleza que definirán en general toda su obra.

Por estos años, Aurora Reyes solía frecuentar el Café París, en donde coincidía con otros escritores como Juan de la Cabada, Adela Palacios, León Felipe, Concha Michel, Manuel González Serrano y Germán List Arzubide. Estas tertulias literarias también le procuran un ambiente propicio para el desarrollo de su poesía. Precisamente

en 1953 y a través de las Ediciones Amigos del Café París, Aurora Reyes publica su primer libro de poemas bajo el título de *Humanos paisajes*, ilustrado con 40 imágenes creadas por la propia autora y en el que se incluyen los poemas ya señalados y doce poemas más hasta entonces inéditos. Este libro tendría una segunda edición en 1960 por parte de la Editorial del Magisterio, presentando ligeras variaciones, como la división de los poemas en tres secciones según el tono y el tema: en la primera se incluyen poemas de corte más intimista donde predomina la configuración de un espacio natural y onírico; en la segunda los poemas atienden al tono lúdico y a composiciones en versos de arte menor que caracterizan la “Canción de la primera lluvia”; y en la tercera se incluyen “Astro en camino”, “Hombre de México” y “Teogonía campesina”, en los que impera el tema social e histórico de forma explícita y la influencia de López Velarde. Esta división se puede considerar como un antecedente del orden que en 1981 habría de dar la autora a *Espiral en retorno*.

En un tono similar a los poemas de la última sección, pero mucho más enfocado a la figura esencial que se erige como sostén de su concepción de patria, está constituido “Madre Nuestra la Tierra”, poema con el que Reyes obtuvo el segundo lugar en los XXV Juegos Florales Potosinos en 1954 y que fue publicado en 1958, igualmente por las Ediciones Amigos del Café París. En este poema se sientan las bases de lo que sería la imagen de la deidad prehispánica como núcleo de toda su producción poética. En la dedicatoria que precede este poema leemos:

A ti, Coatlicue, Madre omnipresente;
principio y fin de todo ser terrenal (93).

Características atribuidas a la Diosa Madre a partir de las cuales la enunciante despliega toda la gama de cualidades de la Coatlicue y de las relaciones prístinas establecidas entre ella y el género humano.

En 1969 “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos” es editado como plaquette en los Talleres Gráficos del Sindicato Nacional para los Trabajadores de la Educación (SNTE). Este poema de largo aliento es descrito por Solís Arenazas, en su artículo titulado “La ontología de la muerte en la poética de Aurora Reyes”²⁶ como “una interrogación en donde se pasa continuamente de las aflicciones del yo hacia las preocupaciones de lo colectivo” a través del tema de la muerte, es decir, como un cuestionamiento del enunciante sobre la esencia de la muerte desde sí mismo como individuo, pero también apelando a un sentido de universalidad inherente a lo humano. Dicho cuestionamiento encuentra su origen en el pensamiento de las culturas prehispánicas, según apunta López Moreno, y se consolida en un sincretismo poético producto del trabajo con la lengua española pero “nutrido con los símbolos propios del mundo indígena” (1990a 13). A partir de lo anterior, este poema será, en más de un sentido, la clave de la poética de Aurora Reyes y de la estructura de *Espiral en retorno*.

“La máscara desnuda...” será incluido en la siguiente publicación de Aurora Reyes, *Tres poetas mexicanos*, editado en 1974 por la Federación Editorial Mexicana (FEM) y en la que la autora participa en coautoría con Roberto López Moreno y Sergio Armando Gómez; las ilustraciones y el diseño de portada de esta publicación son de Reyes. Con este libro da a conocer seis poemas que hasta entonces habían permanecido inéditos: “Prólogo y oración a la palabra”, “Recóndita espiral”, “A ti, Marimba”, “Epístola a Fuensanta”, “Hay en el sueño un pozo” y “Códice del olvido”; además de éstos incluye otros cuatro antes publicados en *Humanos paisajes*. En la “Epístola a Fuensanta” hay un predominio del tono épico, histórico y social que igualmente define “Hombre de México” y “Astro en camino”, mientras que en los demás —a excepción de “A ti, Marimba”— tendrá lugar esa exuberancia propia de la naturaleza, así como las

²⁶ Versión digital en *Escáner Cultural. Revista virtual*. Año 3 No. 25 (12 de enero- 12 de febrero de 2001) Santiago de Chile. Consultada por última vez el 15 de mayo 2009.

imágenes que remiten a los cuatro elementos, a lo onírico y, en general, a una interpelación a la tierra, la muerte, la memoria y a las cualidades de lo divino. Por su parte “A ti, Marimba”, dedicado a López Moreno, goza de esa riqueza en imágenes sustentadas en la naturaleza, pero el canto que eleva el enunciante desde ellas remite más a una cuestión terrenal que a lo divino.

En 1975, ocho poemas son grabados en voz de la autora para conformar el disco *Poemas de Aurora Reyes* por AS Discos y algunos más son incluidos en *Poetisas mexicanas del siglo XX* editado por la UNAM. Finalmente, en 1981 la Delegación del Departamento del Distrito Federal en Coyoacán edita su último libro *Espiral en retorno*, título bajo el cual se reúnen todos los poemas antes señalados. Póstumamente, en 1990, Roberto López Moreno incluirá en el prólogo a *La sangre dividida* un poema brevísimo que la autora le había escrito a una magnolia que se encuentra en su casa de Coyoacán y cuyas flores habrán de ser vinculadas también con la divinidad y el poder de la Palabra²⁷:

Hoy, blanca y luminosa,
naciste Yololxóchitl:
magna flor de las flores.
La luna es tu diadema cuajada de diamantes.
Hoy, blanca y luminosa,
naciste, Yololxóchitl (6).

Decía líneas arriba que *Espiral en retorno*, aunque reúne toda la obra publicada en vida de Aurora Reyes, no sigue un orden cronológico de publicación, sino que se encuentra dividido en seis secciones bien definidas por los siguientes subtítulos y a las que precede una imagen realizada por la autora: “Recogiendo mis pasos”, “Viajes al sueño”, “Acuarelas de cuna”, “Frutos en órbita”, “Tierra amarga” y “Retorno al olvido”.

²⁷ Ver el poema “Oración a la palabra” donde, en los últimos versos, la enunciante solicita ayuda a la magnolia y la compara con la palabra: “Asísteme ¡magnolia de armonía!/ dame tu exactitud y tu tersura,/ enséñame tu idioma y su eficacia./ La soledad, los mágicos dominios./ Anunciación y flor amanecida,/ de silencio a silencio:... ¡La Palabra!” (20).

Estas imágenes y poemas guardarán una relación estrecha y marcarán el camino a seguir a lo largo del viaje que en muchos sentidos representa *Espiral en retorno*, pero antes de adentrarme en esta propuesta de lectura de la poesía de Aurora Reyes, me parece importante detenerme en las lecturas que hasta ahora se han hecho de su obra.

Más que lecturas críticas, la mayoría de los textos que se ocupan de Aurora Reyes consisten en comentarios generales sobre su poesía o su pintura y se encuentran dispersos en publicaciones periódicas o páginas de Internet. Muchos de estos artículos atienden más a un propósito de difusión, puesto que son apuntes biográficos o de aspectos generales de su obra, como los tópicos más frecuentes en su poesía y su pintura²⁸.

El estudio más extenso dedicado a su poesía lo ha hecho Jorge Solís Arenazas en el texto arriba citado, “La ontología de la muerte en la poética de Aurora Reyes”. Luego de una amplia reflexión sobre el lenguaje, la palabra y la poesía como un persistente cuestionamiento por el ser²⁹, Solís Arenazas propone un recorrido a lo largo del siglo XX en la poesía mexicana, identificando aquellos autores y poemas en los que se advierten de manera más efectiva esos cuestionamientos. Desde López Velarde hasta, en tiempos más recientes, Ricardo Yañez, pasando por Maples Arce, Carlos Pellicer,

²⁸ “Aurora Reyes: cachorra brava y diáfana” por Angélica Abelleira, publicado en el número 445 de la *Jornada Semanal* el domingo 14 de septiembre de 2003; “Libérrima y salvaje, Aurora Reyes, primera muralista mexicana” por Araceli Zúñiga publicado en La ventana. Portal informativo de Casa de las Américas, 22 de abril de 2005; “Mística de la creación” por José Pérez-Espino publicado en la revista virtual *Almargen* y en *Chihuahua hoy. 2006. Visiones de su historia, economía, política y cultura*. Tomo IV. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006. “La revolución pictórica de Aurora Reyes” por Erika Cervantes en CIMAC Noticias, edición virtual; “Aurora Reyes: primera muralista mexicana” en la revista virtual *Almargen* y “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general” por Margarita Aguilar; “Breve apunte acerca de Aurora Reyes” por Roberto López Moreno, publicado en dos entregas en *El Universal* el viernes 27 de abril de 1990 y el sábado 28 de abril del mismo año.

²⁹ Según este autor “la poesía es siempre una pregunta por el ser. Su forma de objetivarse es en sí ontológica, pero su nivel no es unívoco por cuanto no expresa siempre de forma inmediata una interrogación por el ser. Más certero es suponer que la poesía implica, en cuanto a su naturaleza lingüística, una doble naturaleza en las cuestiones que expresa, encierra, delimita y alumbraba, a saber: una determinación ontológica dada una pregunta directa por el ser, o por algún fundamento concreto de éste, por un lado; y un aire óntico en cuanto se mueve en los dominios concretos del ser, del ser como ser de los entes”.

Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Marco Antonio Montes de Oca, Efraín Huerta, Juan Bañuelos y Roberto López Moreno, la interrogante filosófica ontológica estará dada por algunos temas recurrentes, tales como el erotismo, el amor, la soledad y sobre todo, la muerte.

De acuerdo con Solís Arenazas, este último tema será el que de manera más directa remita a lo ontológico en un poema, puesto que “el ser es *ante la muerte*” y en Aurora Reyes, esto queda expresado en su poema “La máscara desnuda...”. Según López Moreno, la poesía de Reyes se encuentra constituida por tres vertientes:

La de Aurora Reyes –dice López Moreno– es una poesía compuesta con base en tres vertientes poderosas: un lirismo que en un momento dado se desprende de las aflicciones del yo para convertirse (segunda vertiente) en una actitud política, en una preocupación por el hombre colectivo en el reclamo legítimo de equidades sociales y un horario dignamente cumplido.

La tercera vertiente se encuentra en la retoma de simbologías y motivos precolombinos integrados con maestría a las leyes verbales de nuestro tiempo. Los viejos mitos, las antiguas lecturas del cosmos, despiertan hacia una renovada metáfora [...] (1994b 3).

A partir de la consideración de estas tres vertientes es que Solís Arenazas desarrolla su propuesta de lectura de “La máscara desnuda...” afirmando que estos tres caminos se unifican en un solo punto medular que es el del enunciante o “yo” que se cuestiona a sí mismo al enfrentarse a distintas situaciones, sean individuales o colectivas, políticas o de corte intimista, sobre la historia reciente de México o sobre su pasado prehispánico. Y continúa afirmando que la tercera vertiente se concentra más en una “búsqueda de determinaciones simbólicas del lenguaje con las cuales acceder a las otras dos” y en la que “la búsqueda hacia el pasado es aparente”, puesto que en su poesía pareciera haber una intención de romper con una concepción lineal del tiempo, de tal forma que presente y pasado se conjuguen en un mismo tiempo que acoja tanto las “aflicciones del yo”, como las problemáticas de corte social presentes en varios de sus poemas. En resumidas cuentas, el planteamiento de Solís Arenazas considera que la

poesía de Aurora Reyes se constituye como “una relación plena entre existencia y existente”, cuya mejor expresión está dada en el cuestionamiento que el yo lírico se hace sobre sí ante la muerte, situación que a su vez permite una clara conciencia de la fugacidad –como naturaleza del ser–.

Efectivamente, tanto en “La máscara desnuda...” como en la mayoría de sus poemas, el yo lírico en la obra de Aurora Reyes se encuentra en un constante cuestionamiento respecto a sí y a su relación con el mundo. Sin embargo, no considero que el regreso hacia el pasado prehispánico sea aparente, sino todo lo contrario, es un volver muy comprometido hacia las raíces de lo mexicano y del ser humano.

Como apunté en el capítulo anterior, el poeta Roberto López Moreno es quien ha dedicado mayor atención a la obra tanto pictórica como poética de Aurora Reyes, especialmente desde la muerte de la autora en 1985. Más que una evaluación crítica, López Moreno se ha encargado sobre todo de la difusión de su obra, publicando la antología antes citada con el título de *La sangre dividida*, así como otros varios poemas y artículos en diversos periódicos y revistas de circulación nacional.

Aunque enfocado en la difusión, López Moreno también aporta una lectura crítica de la poesía de Reyes destacando la presencia de elementos prehispánicos como parte medular de esta poética y relacionándolos con las cualidades de la divinidad y la cosmovisión precolombina:

[En la poesía de Aurora Reyes] se inicia el retorno al origen, se penetra en la cosmovisión prehispánica, se reordena el universo primero, se desciende al centro por las vías irritadas de la entraña telúrica, y otra vez se encuentra al hombre en su lecho de fuego, pronto a crecer entre las venas del aire [...] es un ámbito en donde al mito religioso cristiano se sobrepone el de Coatlicue, es decir, el símbolo de la tierra-madre, final y principio de la vida (1990a 12).

En esta cita se encuentra una de las claves para leer a Aurora Reyes, puesto que la noción de principio y fin (recordemos la dedicatoria, ya citada, en “Madre nuestra la

Tierra”) como atributo que encierra el poder y el sentido de la divinidad será el que establezca la organización de su poesía, así como la construcción de sus imágenes poéticas.

Entre los textos que preceden a *Espiral en retorno* se encuentra uno de Raúl Cáceres Careño, titulado “Aurora Reyes: noticia para la libertad y la belleza”³⁰, donde afirma: “La entraña abierta, la cosmovisión prehispánica, ese <<universo indígena>> que en otros es materia de estudio e investigación académica, en Aurora es latido, presencia, memoria abierta, herida desangrada” (7). En el texto “Aurora Reyes, identificación con el infinito” de Arqueles Vela e igualmente incluido en *Espiral en retorno*³¹, esta presencia tan contundente es llevada a un terreno que trasciende la sola mención de lo prehispánico como un retomar las raíces. Así describe Vela la obra de Reyes:

Los fenómenos de la vida interior, el sentimiento de lo que no llega, la noción del mundo que acaba en las mismas cercanías de la existencia, se convierten en la poesía de Aurora Reyes, en una conciencia de su yo, en la identificación de sí misma, como en la reversión de la realidad que se adentrara hasta lo desconocido de su propia entraña; en los litorales en donde aun las soledades y angustias aparecen con la contextura del agua que se petrifica y del fuego que se quema y de la tierra que se eterniza en polvo... Es la imagen de sí misma que se multiplica en el infinito... (9).

Como queda expresado a partir del recuento de sus publicaciones y las lecturas críticas que en torno a ella se han escrito, la poesía de Aurora Reyes se conforma tanto de los fenómenos de la vida interior, como de los cuestionamientos del yo lírico ante la muerte y, sobre todo, de la presencia del mito prehispánico en su acepción más universal.

³⁰ El título es tomado de unos versos del “Tiempo Segundo” de “La máscara desnuda...”: “Porque en la superficie hay un hijo que crece,/ un árbol que culmina, una palabra nueva y solidaria,/ un testamento activo, una noticia/ para la libertad y la belleza” (145).

³¹ Cabe aclarar que este texto no fue escrito con motivo de la publicación de *Espiral en retorno*, sino que fue publicado en 1976 como texto introductorio a “La máscara desnuda...”, editado en los Cuadernos de la Casa de las Américas, Vol. 416.

Capítulo 2. La Gran Madre:

expresión metafórica y simbólica del arquetipo

2.1. La Gran Madre: una aproximación a la dinámica del arquetipo

Hablar de arquetipo es hablar necesariamente de algo paradójico, puesto que su estructura como proceso psíquico sólo puede ser percibida a través de manifestaciones de diversa naturaleza. Sin embargo, dichas manifestaciones son también el punto de partida para aproximarnos a una noción más o menos clara del arquetipo de la Gran Madre que, como iré planteando en estas líneas, definirán la concepción que para el presente estudio tendrá el mito prehispánico en la obra de Aurora Reyes.

Según expresa Carl Gustav Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, la existencia psíquica del ser humano sólo puede ser reconocida mediante la presencia de materiales susceptibles de hacerse conscientes, es decir, que si se ha llegado a tener una noción del material que habita en el inconsciente del hombre es porque se ha puesto de manifiesto en el plano de la conciencia. Entre los estratos constitutivos del inconsciente, Jung identifica uno personal (*inconsciente personal*) que está, como su nombre lo indica, articulado a partir de la propia experiencia; a éste subyace un estrato mucho más profundo, que no depende del individuo, sino que es universal y connatural a los seres humanos y que se erige como un fundamento anímico (psíquico) en todos ellos: el *inconsciente colectivo* (10). La diferencia esencial entre uno y otro estrato es la naturaleza de los materiales que los conforman. “Los contenidos del inconsciente personal –dice Jung– son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos del inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos*” (10-11).

El arquetipo es entonces una especie de huella psíquica, primigenia, inherente al ser humano y que, entre otros elementos, puede ser reconocida a lo largo de su historia

mediante los puntos de contacto o “coincidencias” temáticas, rituales y simbólicas entre sociedades espacial y temporalmente distantes. Un buen ejemplo de lo anterior sería la noción del “centro” como espacio sagrado por excelencia propuesto por Eliade y la recurrencia en múltiples sociedades de este sitio como punto de encuentro entre el cielo, tierra e infierno, como centro mismo del cosmos o *Axis Mundi*, etc. El arquetipo en tanto modelo o huella primigenia no se percibe en sí mismo como tal, más bien aprehendemos las diversas formas mediante las que se pone de manifiesto, en especial cuando evidencian un grado de elaboración consciente que las define y vincula con una dimensión espiritual y las hace más susceptibles de ser identificadas a través de doctrinas iniciáticas, mitos, leyendas y poemas (Jung 11-12).

En *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Erich Neumann describe la percepción de las manifestaciones del arquetipo y su carácter sagrado en los siguientes términos:

La perentoriedad, trascendencia, carga energética y numinosidad del símbolo imaginal arquetípico responde, pues, al especial protagonismo del instinto en la vida de los primeros seres humanos. En este caso, por numinoso entendemos el influjo de seres y fuerzas que la consciencia [sic] del hombre primitivo experimenta presa de fascinación, horror, impotencia, etc., y que por esa misma razón considera atributo de una entidad indeterminada de carácter divino y transpersonal (21).

Así también, Neumann conviene en que más que una imagen concreta, el arquetipo es accesible sólo a través del conjunto de sus expresiones simbólicas, las cuales estarán definidas por cuatro componentes elementales en el arquetipo: un componente emocional dado por la interacción de energía psíquica entre conciencia e inconsciente³²; el simbolismo del arquetipo, que remite a las imágenes concretas con que éste ha llegado a hacerse visible; un componente material o “contenido semántico”

³² Dice Neumann a este respecto que “todo estado de ánimo que afecte al conjunto de la personalidad es expresión de la influencia dinámica de un arquetipo, tanto si ésta es aceptada o rechazada por la consciencia [sic] de la persona, como si ella permanece inconsciente o se apodera de la consciencia [sic]” (19).

que es aprehendido de manera consciente a través del arquetipo y una estructura en la que interactúan los tres componentes antes mencionados (19-20). Aunque cada elemento es presentado por Neumann esquemáticamente, el arquetipo en sí se caracteriza sobre todo por su dinamismo y las relaciones estrechas y cambiantes entre sus componentes.

Para efectos de este estudio interesa sintetizar el esquema de Neumann e identificar cuáles son las representaciones o imágenes que surgen en el plano de lo simbólico, puesto que a través de ellas el arquetipo se vuelve visible para la conciencia (22) o como afirma el autor “los símbolos son la visibilidad manifiesta correspondiente a la invisibilidad latente del arquetipo” (23). La primera característica destacada al momento de introducir al arquetipo de la Gran Madre es el de la multiplicidad de aspectos que hacen de él una imagen aún indeterminada, pero en la que coinciden diversos símbolos que llevan impresa la huella de la *magna mater* al mismo tiempo que incluyen dentro de sí atributos positivos y negativos.

Estos símbolos –en su mayoría símbolos naturales oriundos de todos los reinos de la naturaleza– están en cierto modo rubricados con la imagen de la Gran Maternidad que alienta en ellos y es a ellos idéntica, sean ellos piedras o árboles, estanques, frutos o animales. Gradualmente, van siendo vinculados a la manera de atributos con la figura de la Gran Madre y configurando de este modo el grupo simbólico que rodea a la figura arquetípica y se manifiesta en mitos y ritos.

Sin embargo, este tipo de constelaciones simbólicas no rodea a *una sola* figura, sino a toda una multiplicidad de ellas, de <<Grandes Madres>>, que como diosas y hadas, diablesas y sirenas, y espíritus benignos y malignos, constituyen en las usanzas, ritos, mitos, religiones y leyendas de la humanidad formas de manifestación de la única y Gran Desconocida, de la <<Gran Madre>>, el aspecto central del Gran Femenino (Neumann 27).

Dada la complejidad del arquetipo de la Gran Madre, Neumann propone un esquema para explicar sus mecanismos, funcionamiento y simbología, mismo que será retomado por Blanca Solares en *Madre terrible. La Diosa en la religión del México*

Antiguo para vincularlo directamente con las advocaciones de la Diosa en las sociedades Mesoamericanas, concretamente con la Coatlicue.

El principio fundador de este arquetipo según Neumann es el del uroboros: “serpiente circular que se muerde la cola, [y que] es un símbolo del estado psíquico inicial y la situación original en la que la consciencia [sic] y el yo humanos son todavía débiles y rudimentarios” (34). Como figura circular es el símbolo por excelencia del origen y por lo mismo se considera que en él cabe todo, tanto lo masculino como lo femenino, lo positivo y lo negativo, el caos y el orden, etc. De ahí que, en un primer momento del desarrollo del arquetipo, se establezca una relación fluida entre el círculo urobórico y la noción del Gran Femenino, puesto que la numinosidad de la *magna mater* reside en gran parte en su poder creador.

Si la multiplicidad de cualidades e imágenes que representan a la Diosa es uno de los aspectos más evidentes de este arquetipo, su división en dos caracteres, uno elemental y otro transformador, será la tendencia que los rija dinámicamente. Siguiendo la propuesta de Neumann, Solares describe el arquetipo de la Madre identificando tres esquemas que representan distintos momentos en la configuración del mismo. En el primero se encuentra esa unidad urobórica ya mencionada, a partir de la cual se describe toda una trayectoria desde ese estado primigenio en que conciencia e inconsciente aún no se distinguen, hasta las figuras proyectadas en el plano de la realidad, pasando por cuatro estadios intermedios en los que, entre otras diferencias, se establece la de lo femenino y lo masculino y la de las cualidades positivas y negativas³³. En este mismo esquema están comprendidos los dos caracteres psicodinámicos que estarán puestos en tensión dentro del arquetipo. El carácter elemental puede ser definido como “el

³³ Para una explicación más exhaustiva del origen del arquetipo de la Gran Madre ver Erich Neumann. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2009. 19-94 y Blanca Solares. *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. Barcelona: Anthropos, 2007. 43-74.

fundamento de la parte conservadora, envolvente y retraída, tendiente a la estabilidad y contraria al cambio, alude al carácter permanente e invariable de lo Femenino y predominante, en especial, durante la maternidad así como en las primeras fases de desarrollo humano” (Solares 50). Esto implica que una de las fuerzas más importantes en el arquetipo estará dada por la tendencia a la protección y permanencia del ser al que se ha dado vida, es un carácter que remite también a la idea de que a la Creadora le pertenece todo aquello que ha creado: la Madre está presente como un “Gran Todo omniabarcante” (Solares 49).

Por su parte, el carácter transformador, como su nombre lo indica, tenderá a la dinámica del cambio, el movimiento y la transformación, y estará representado por la experiencia femenina de la menstruación, la pregnancy y la producción de alimento en el propio cuerpo de la mujer. En estos tres misterios femeninos se encuentra implícito también el arquetipo del *ánima*³⁴ que, de acuerdo con Jung, es ese hálito de vida, femenino, que insufla de vida todo lo demás y por lo tanto, está revestido de numinosidad.

Ambos caracteres estarán siempre presentes en el arquetipo, no tanto como extremos opuestos, sino como energías o tendencias; de ahí la complejidad del arquetipo, su multiplicidad de imágenes y símbolos y, sobre todo, la convivencia en él de cualidades positivas y negativas. Solares describe la interacción entre estos dos caracteres de la siguiente forma:

El carácter elemental de la Madre contiene dentro de sí al mismo carácter *transformativo*, ella es el <<Mundo>>, el ritmo natural del universo y todos sus

³⁴ En el arquetipo del *anima*, estarán presentes, como en todos los arquetipos, los polos positivo y negativo, puestos en tensión dentro de un ámbito sagrado. Dice Jung: “Con el arquetipo del *anima* entramos en el reino de los dioses, o sea, en el campo que se ha reservado la metafísica. Todo lo que el *anima* toca se vuelve numinoso, es decir, incondicionado, peligroso, tabú, mágico. Es la serpiente en el Paraíso del hombre inofensivo, lleno de buenos propósitos y buenas intenciones. Proporciona las razones convincentes contra la atención a lo inconsciente. Es que esta atención destruiría inhibiciones y desataría fuerzas que mejor sería dejar en lo inconsciente. Como de costumbre, tampoco aquí está totalmente equivocada, ya que *la vida en sí no es algo solamente bueno* sino también algo malo. Al querer el *anima* la vida, quiere lo bueno y lo malo” (49).

cambios, la unidad de vida y muerte, el cambio de las estaciones, el ciclo de la Luna, la transformación de las cosas vivientes. Paradójicamente, todos estos múltiples sentidos sólo podrán ser experimentados íntegramente tras una separación, disyunción o partida más allá del primer círculo elemental de relación con el femenino, a través de su singular relación con la madre (53).

Así como en su origen el arquetipo se va constituyendo a partir de la distinción entre lo femenino y lo masculino, y las respectivas transformaciones impulsadas por el carácter elemental y el carácter transformativo, éstos tendrán a su vez un polo negativo y uno positivo que estarán representados por expresiones simbólicas bien definidas. Es decir, que si el carácter elemental remite a la maternidad, la protección, la permanencia y la nutrición en su polo positivo, en el negativo tenderá a la retención, el constreñimiento, el hambre y la muerte. Esta dinámica entre opuestos será la que defina las esferas funcionales del arquetipo y los símbolos con los que se ha proyectado en el Mundo cada faceta de la Diosa, pero antes de pasar a ellos es importante dedicar unas líneas al símbolo por excelencia del arquetipo en cuestión y que, como apunta Neumann, constituye “el centro del simbolismo del Gran Femenino y de sus manifestaciones siempre diversas, abraza ambos caracteres [y] es siempre uno y el mismo [...]: el recipiente [o vasija]” (51). La definición de este espacio corresponde al segundo esquema descrito por Solares en la configuración del arquetipo.

Según describe Enrique Florescano en *Imágenes de la Patria*, ésta era simbolizada con el glifo de una montaña de cuyo interior manaban las aguas fertilizadoras y dadoras de vida. La anterior es sólo una de tantas imágenes con las que se ha representado el lugar simbólico del universo matricial. La importancia de la vasija o recipiente como símbolo por excelencia de la Gran Madre reside en las diversas relaciones que es posible establecer entre el ser humano y la dicotomía adentro/afuera o interior/exterior, como aquello misterioso, desconocido, secreto, y lo revelado o conocido, respectivamente. “El interior del cuerpo –dice Neumann– es arquetípicamente

idéntico a lo inconsciente, el <<lugar>> de los procesos psíquicos, que para el ser humano tiene su sitio <<en>> él y <<en la oscuridad>>, la cual –como la noche– es un símbolo típico de lo inconsciente” (53).

La idea del cuerpo humano en general como recipiente de vida cuyos mecanismos vitales entre el adentro y el afuera permiten su funcionamiento, adquirirá una connotación mucho más compleja en el caso del cuerpo femenino pues en ella tienen lugar las transformaciones necesarias para perpetuar la vida. La maternidad y por extensión el universo femenino en general, adquieren desde esta perspectiva un carácter sagrado.

Esta <<grandeza>> de lo femenino obedece a que lo contenido, protegido, alimentado, calentado y sostenido por él es siempre una cosa débil e indefensa, dependiente y que está radicalmente a merced del Gran Femenino tanto en la vida como en la muerte. De todos los casos en los que un ser humano tiene por fuerza que suscitar la impresión de ser <<grande>>, tal vez ninguno resulte tan evidente como el de la madre (Neumann 56).

Los símbolos que remiten al carácter elemental de la Gran Madre como generadora y preservadora se extenderán a todos los ámbitos de la vida y estarán representados por algunas partes del cuerpo, siendo las principales la boca, los senos y el vientre, y de las cuales derivarán numerosas ramificaciones simbólicas en las que también se encuentra la dicotomía adentro/afuera. La vasija contiene y en su interior reina lo oscuro, lo misterioso que en secreto se transforma, por eso una de las representaciones simbólicas del vientre más recurrente será la del mundo subterráneo y sus derivados, ya sea al interior de la tierra o de la piedra: la Montaña Sagrada, la gruta, el cerro en cuyo interior brota el agua, la entraña de la tierra donde germina la semilla, etc. Como en los demás aspectos del arquetipo, el espacio interior de la vasija no siempre se presenta como un espacio estático, sino también como un sitio al cual acceder, como un paso o transición por un lugar estrecho para llegar a las profundidades

del misterio. El simbolismo del vientre se extiende en imágenes que, aunque comparten la función de contener, están matizadas por los polos positivo y negativo. Así, por un lado está el útero o matriz, el nido, la cueva, el interior de la tierra donde germina la vida, aquello que protege y cobija; pero por otro lado también está el ataúd, la fosa o urna y desde luego, la muerte.

Más allá de estas funciones de la vasija como *locus symbolicus* de la Gran Madre, existen otros elementos derivados de ella y que conforman toda una constelación simbólica del arquetipo. Los más importantes son el agua y la tierra:

El agua contenedora aparece como el útero primordial de la vida, se derivan de aquí innumerables mitos sobre las *aguas del más allá*, el *agua profunda*, el *océano*, el *lago*, el *ponto* o el *pozo*. Agua que contiene, nutre, transforma y preserva todo lo viviente, refiere tanto al pecho como al vientre. La vaca y la cabra se consideran en muchas partes como entidades cósmicas y símbolos celestiales del alimento, la lluvia es <<la leche de la vaca celestial>>. Las aguas flotantes y en movimiento son corrientes bisexuales. Sin embargo, aun cuando el agua naciente se conciba de forma masculina, lo que nace de las profundidades de la vasija madre tierra es el <<hijo>> de la Madre (Solares 63).

Por su parte, la Madre Tierra lo será también de toda la vegetación, así como la que encabeza los ritos y mitos cuyo eje rector es la fertilidad y todo aquello que remita al arquetipo ctónico. Agua y tierra se articulan como elementos indispensables en la creación de la vida, de ahí que aunque podamos identificarlos en reinos separados, en muchos símbolos están presentes en una estrecha relación de reciprocidad: el agua que riega las semillas, el manantial que surge de la entraña de la tierra, el río subterráneo, etc. La tierra también es base y fundamento de la vida animal, así como sitio de resguardo del secreto de la gestación, por lo cual es posible advertir una trayectoria paralela entre los cambios y ciclos de la tierra y los de la mujer. La idea de la transformación que atraviesa tanto la creación de la vida como el crecimiento de los seres creados, participa del ciclo de la naturaleza que de la misma forma está relacionado con el carácter numinoso de la Diosa. Si el arquetipo es dinámico es porque

la vida en todas sus facetas está regida por una serie de ciclos y transformaciones que tienen lugar a partir de la interacción de las dicotomías masculino/femenino, positivo/negativo, lo elemental/lo transformativo, las cuales trascienden el mero ámbito terrenal para apelar a un sentido sagrado. Dice Neumann al respecto: “al lado de la terrenal el Gran Círculo contiene una dimensión celestial, y en el interior de su mundo hay sitio tanto para una transformación *ad infra*, hacia la muerte y hacia la tierra, como para una transformación *ad supra*, hacia la inmortalidad y el cielo luminoso” (66).

El tercer esquema en el arquetipo de la Gran Madre estará determinado por sus esferas funcionales, articuladas a partir de la interacción de dos ejes definidos por los dos caracteres propios de lo Femenino, el elemental (orden matricial) y el transformador (*anima*), así como por sus respectivos polos positivo y negativo. Como resultado de esta interacción, Neumann identifica cinco círculos funcionales del arquetipo: el elemental que, como se ha dicho, remite a las funciones de contener, alimentar, procurar el crecimiento, etc., en su polo positivo, y a la retención, fijación y hambre, en el negativo. El segundo es el transformativo que, en sus polos positivo y negativo, remite respectivamente al desarrollo, crecimiento, sublimación y a la disminución, enfermedad, extinción y muerte. El tercero se relaciona igualmente con una transformación sólo que de índole espiritual y a raíz de la cual tienen lugar cuatro misterios femeninos: el de la muerte, el de la vegetación, los misterios de la inspiración y el éxtasis, y lo que Neumann llama el misterio de la embriaguez y que, en general se relaciona con la disminución de la conciencia mediante el empleo de bebidas alcohólicas o drogas³⁵. El cuarto círculo es el del uroboros femenino que remite a la susceptibilidad de cada polo de convertirse en su opuesto, y el último es el que corresponde a las advocaciones de la Diosa.

³⁵ Solares identifica cada misterio con los cuatro puntos que resultan de la intersección entre los caracteres elemental y transformativo en sus polos positivo y negativo (68-69).

Este último círculo funcional es el encargado de definir las deidades que corresponden a las cualidades que convergen en cada polo. Así, el carácter elemental positivo estaría identificado con la Madre Buena y las diosas que reúnen estos atributos y participan del misterio de la vegetación: Démeter, diosa de la agricultura, la fertilidad y protagonista de los misterios eleusinos; Isis, diosa de la maternidad, también llamada Gran Diosa Madre; la Madre María, y Chicomecóatl, en Mesoamérica, diosa de la fecundidad de la tierra, vinculada con la fertilidad de las semillas y también llamada “Diosa de los mantenimientos” (Caso 63-64), entre otras. Del lado del carácter elemental negativo se encuentra la Madre Terrible, representada por las diosas de la muerte y el mundo subterráneo, como Kali, Ishtar y la Coatlicue. En este extremo se ubica el misterio de la muerte, al cual le corresponden los ritos mortuorios así como los símbolos vinculados con el sacrificio ritual. Dice Solares:

Los misterios de la muerte como misterios de la Madre Terrible se basan en su función *devoradora y oprimente* a través de las cuales arrastra la vida del individuo hacia sus dominios. El útero se convierte aquí en vagina devoradora. A esta esfera pertenecen las Diosas de la muerte, bebedoras de sangre, cuya hambre sólo puede apaciguarse a través de la vida de innumerables víctimas, la diosa Kali alimentándose de hombres y animales; las diosas de la Guerra que reclaman siempre la sangre de los hombres o la Coatlicue demandando sangre y corazones; todas las Diosas de la muerte destruyendo la vida sin distinción (68).

El carácter transformativo positivo estará definido por el misterio de la inspiración y a él corresponden las diosas vírgenes y las musas, mientras que en el polo negativo se encuentran “las figuras seductoras y atractivas del hechizo fatal, que en parte son diosas, como Astarté, Afrodita y Ártemis, en parte espectros, como Lilith y Lorelei, y en parte formas personalizadas de diosas antiguas, como Circe y Medea” (Neumann 92); en todas ellas destaca la seducción como vía para llevar a la perdición.

A partir de estos tres esquemas es posible tener una noción más o menos clara de cómo se encuentra constituido el arquetipo de la Gran Madre y cuáles son los principales símbolos que en cada polo la representan. Más que un planteamiento exhaustivo del arquetipo, la descripción anterior es útil como base para reconocer el carácter complejo de la Diosa, sus expresiones simbólicas de acuerdo con cada esfera funcional, así como sus atributos y los reinos de la naturaleza sobre los que opera.

Cuando Neumann habla del arquetipo de la Gran Madre, reconoce en él un dinamismo que posibilita la transformación de un polo en su contrario y también la multiplicación de imágenes derivadas de un mismo símbolo o lo que él llama “constelaciones simbólicas”, las cuales participan de la tríada de figuras que representa a la “Gran Madre” y cuyas características se han descrito en los esquemas previos: la madre terrible, la madre bondadosa y la madre ambigua.

Los elementos femeninos (y masculinos) buenos configuran la <<Madre Bondadosa>>, la cual, al igual que la <<Madre Terrible>> en la que se contienen los elementos negativos, puede también desprenderse de la unidad de la Gran Madre y cobrar entidad propia. La tercera figura es la de la <<Gran Madre>> que es buena y mala a un tiempo, y permite la reunión de atributos positivos y negativos.

Gran Madre, Madre Bondadosa y Madre Terrible constituyen un <<grupo arquetípico>> homogéneo (Neumann 36-37).

La presente propuesta de lectura en torno a la obra poética de Aurora Reyes, estará basada entonces en la identificación de los grupos arquetípicos o constelaciones simbólicas que representan a la Diosa en tanto que Gran Madre, enfatizando en su carácter elemental tanto positivo como negativo, es decir en su ambigüedad. Si bien es cierto que en los poemas en cuestión, las imágenes de la naturaleza, la tierra, el agua, etc., que remiten a la Diosa son evidentes, también es cierto que éstos se encuentran articulados a partir de una serie de mecanismos poéticos que, por acumulación, van desplegando un haz simbólico que rige *Espiral en retorno* en su totalidad y que se

advierte incluso en la estructura formal de la obra. Estos mecanismos estarán encabezados sobre todo por la metáfora, la metonimia y el símbolo.

2.2. Metáfora, metonimia y símbolo: estrategias poéticas en la conformación de las constelaciones simbólicas del arquetipo

En el texto introductorio a *Espiral en retorno* ya citado, Cáceres Careno describe la poética de Aurora Reyes como una voz en la que “encontraremos la llamada del retorno al ser de lo humano, a nuestro origen y a nuestro destino esenciales” (7), voz que, como he apuntado, se va articulando como un camino lleno de imágenes, texturas y ritmos, además de diversos elementos de la naturaleza dispuestos para organizar un universo poético propio y bien definido que tiene como fundamento la expresión metafórica que en algunos casos, como afirma Ricoeur, no es más que la superficie lingüística de lo simbólico (2006 82).

Hablar de símbolo y metáfora es apelar a una multiplicidad de acepciones que se han ido modificando desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días; sin embargo, me apegaré aquí a las nociones que al respecto propone Ricoeur en tanto que, como herramientas de análisis, se encuentran más cercanas al enfoque elegido para realizar una lectura de la poesía de Aurora Reyes.

En la ponencia titulada “Lingüística y poética” Roman Jakobson admite que la función poética no es exclusiva de la poesía (141), sin embargo, tomar los elementos que él distingue como característicos de dicha función resulta útil para perfilar una aproximación al lenguaje poético, sobre todo, a las particularidades de la metáfora que igualmente han servido como base de los planteamientos que hace Ricoeur sobre metáfora y símbolo.

En uno de los textos que antecede *Espiral en retorno*, Arqueles Vela describió el universo poético de Aurora Reyes como una transformación del mundo a través de su poesía, como la “reversión de la realidad que se adentrara hasta lo desconocido de su propia entraña [... como] la imagen de sí misma que se multiplica en el infinito (9) y, en

muchos sentidos, este texto sintetiza los mecanismos de creación con que la autora desarrolló su quehacer poético desde sus primeros poemas, apelando a una serie de referentes, que si bien en su momento pudieron haber remitido al contexto muy específico del México posrevolucionario, en una lectura más profunda dan cuenta de un universo que se desdobra y se multiplica hacia los terrenos de lo Sagrado.

Según Ricoeur, “una concepción referencial del lenguaje poético que tenga en cuenta la abolición de la referencia del lenguaje ordinario y se regule según el concepto de referencia desdoblada debe fundamentarse en el análisis del enunciado metafórico” (2001 303), es decir en una oración completa y no en metáforas aisladas; además agrega que el sentido en un enunciado de esta naturaleza se basa, necesariamente, en la anulación de su sentido literal, que a su vez es lo que habrá de llevar a la innovación de sentido que caracteriza a la *metáfora viva*. “¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita *también* un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado?” (2001 304). Este nuevo objetivo referencial, que en Aurora Reyes se erige como eje rector de toda su poesía y cuyos rasgos más representativos se ponen de manifiesto en cada uno de los capítulos de *Espiral en retorno*, es el que interesa definir a partir de un análisis de las metáforas, metonimias y símbolos recurrentes en su obra.

Para aproximarnos a los mecanismos que articulan la metáfora y la metonimia tomaré como punto de partida los planteamientos que hace Jakobson al respecto en “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”, texto en el que destaca la particular importancia que en la función poética adquieren los dos procesos básicos involucrados en la elaboración de un mensaje verbal: sintagma y paradigma. Estos dos procesos de combinación y selección, respectivamente, son los que del mismo modo predominan en

la constitución de una metáfora y una metonimia. Michel Le Guern lo define en estos términos:

Mientras que el mecanismo de la metonimia se explicaba por un deslizamiento de la referencia, el de la metáfora se explica a nivel de la comunicación lógica por la supresión, o, más exactamente, por la puesta entre paréntesis de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado [...]

La metáfora, a condición de que sea viviente y produzca imagen, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que está inserta. La interpretación de la metáfora es posible gracias únicamente a la exclusión del sentido propio, cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica (18-19).

En resumen, la metonimia se articula sobre la misma línea de sentido entre lo que nombra y la forma como lo hace, ya que entre ambos se establece una relación de contigüidad que no afecta de modo alguno el sentido. El mismo Le Guern afirma que otra de las diferencias entre metonimia y metáfora es justamente el hecho de que la primera consiste en “una relación entre objetos, es decir, entre realidades extralingüísticas” (28), mientras que la metáfora, como se ha dicho, implica una suspensión del sentido literal, en tanto que aquello nombrado no refiere a una realidad extralingüística como tal.

Cabe hacer un pequeño paréntesis aquí para acotar el caso de la sinécdoque y la especificación que hace Le Guern, siguiendo a Jakobson, en cuanto a su relación con la metonimia y convenir en que, para el presente estudio, metonimia y sinécdoque estarán consideradas desde esta postura. Según ambos autores, la distinción entre metonimia y sinécdoque tal como ha sido entendida por la retórica tradicional es inoperante en tanto que se trata del mismo tipo de relación de contigüidad, sólo que en grados distintos. “En los dos casos –afirma Le Guern– se produce una modificación que interviene sobre el eje sintagmático provocando a la vez un traslado de referencia [...] se trata de una relación entre los propios objetos, sin que sea necesario hacer intervenir un proceso de abstracción, como en la metáfora” (32).

Aunque a grandes rasgos he planteado las características generales de la metáfora en relación con sus referentes y con la metonimia, los aspectos más importantes de ella para analizar los poemas de Aurora Reyes, los encuentro nuevamente en Ricoeur, no sólo por las cualidades que a continuación describiré sino, sobre todo, por los vínculos que establece entre metáfora y símbolo.

En su estudio sobre “La metáfora y el símbolo”, Ricoeur desarrolla una aproximación a la metáfora rechazando las principales concepciones heredadas de la retórica clásica que, en términos generales, la consideraron como un tropo o giro del lenguaje enfocado en la denominación, basado en la semejanza para sustituir el sentido literal de una palabra, que no aportaba innovación alguna al sentido de ésta y que, por lo tanto, no era más que un elemento accesorio o decorativo del discurso (61-62). A partir de las posturas de la semántica moderna, Ricoeur redefine la metáfora ya no como la sustitución de un nombre por otro, sino más bien como una “expresión metafórica”, es decir, como un fenómeno predicativo y no como uno aislado de su contexto semántico (63). La metáfora así definida no existe por sí misma, sino “dentro y a través de una interpretación” que

[...] presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa. Es este proceso de autodestrucción o transformación el que impone una especie de giro a las palabras, una extensión del significado, gracias a la cual podemos comprender cuándo una interpretación literal sería literalmente disparatada (63).

Otro de los atributos que Ricoeur le confiere a la metáfora es el de establecer relaciones de tensión entre dos términos o más bien, entre las dos interpretaciones (la literal y la metafórica) en el nivel de una oración que surge sí, de una semejanza, pero que no es para nada ordinaria o fácilmente percibida. Por eso las metáforas, a decir del autor, son metáforas vivas cuando implican una invención o innovación de sentido, cuando aquello que expresan es intraducible puesto que su sentido no se agota, cuando

lejos de ser meros artificios del discurso, se erigen como portadoras de nueva información sobre la realidad. El carácter vivo de la metáfora también se nutre de las relaciones que establece con otras metáforas, articulando una red que a su vez da lugar a las llamadas “metáforas de raíz” o “metáforas dominantes” que tienen el poder de albergar “un número ilimitado de interpretaciones potenciales en el nivel conceptual³⁶” (2006 77). Más allá de esta posibilidad de establecer redes, la metáfora se organiza jerárquicamente en distintos niveles entre los cuales se encuentra el de aquellas que “parecen obsesionar a todo discurso humano” y que según Ricoeur, siguiendo a Wheelwright, “se vuelven indistinguibles de los paradigmas simbólicos que Eliade estudia en su *Patterns in comparative religion*. [Puesto que] parece que ciertas experiencias humanas fundamentales componen un simbolismo inmediato que preside sobre el orden metafórico más primitivo” (2006 78).

A la luz de estas consideraciones sobre la metáfora, Ricoeur propone una teoría del símbolo muy relacionada con los puntos de contacto antes señalados entre la una y el otro. Si el mecanismo de la primera consiste en la puesta en tensión de dos elementos o dos interpretaciones, una literal y una metafórica, el segundo estará articulado por la relación entre una dimensión semántica (lingüística, lógica a nivel significación e interpretación) y una dimensión no semántica. Esta última será el elemento clave para distinguir al símbolo de la metáfora y proponer posibles lecturas de los diversos ámbitos desde los cuales se ha analizado el excedente de sentido simbólico.

Las consideraciones preliminares planteadas por Ricoeur para aproximarse al estudio del símbolo son las dos dimensiones antes señaladas, siendo la no semántica la más compleja por ambigua y la que ha llevado a una segunda consideración que es el hecho de que el símbolo adolece de una “falta de autonomía” y por lo tanto ha sido

³⁶ El ejemplo propuesto por Ricoeur para explicar las metáforas de raíz es el de los nombres de Dios en la tradición hebrea: “Rey, Padre, Esposo, Señor, Pastor y Juez, así como Roca, Fortaleza, Redentor y Siervo Doliente” (2006 77).

vinculado con diversas disciplinas como el psicoanálisis, la poesía y el estudio de las representaciones de lo numinoso. Esta apertura en la dimensión no semántica es la que interesa desarrollar aquí, en especial desde la relación que establece el autor con el orden cósmico y la dimensión semántica. Dice al respecto:

El enlace entre el mito y el ritual atestigua, de otra forma, la dimensión no lingüística de lo Sagrado. Funciona como una lógica de correspondencias, que caracterizan el universo sagrado e indican lo específico de la visión del mundo que tiene el *homo religiosus*. Tales ligazones ocurren en el nivel de los mismos elementos del mundo natural, tales como el cielo, la tierra, el aire y el agua. Y el mismo simbolismo celestial hace que las diversas epifanías se comuniquen entre sí, mientras que simultáneamente se refieren también a la inmanencia divina de las hierofanías de la vida [...]

Dentro del universo sagrado no hay criaturas vivientes aquí y allá, sino que la vida está en todos lados como algo sagrado, que impregna todo y que se ve en el movimiento de las estrellas, en el renacer de la vegetación cada año y en el ciclo del nacimiento y la muerte. Es en este sentido en el que los símbolos están confinados dentro del universo sagrado: los símbolos sólo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes. Este carácter confinado de los símbolos es el que establece toda la diferencia entre el símbolo y la metáfora. Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos (2006 74).

Lo anterior es complementado al afirmar que el sentido del símbolo emana precisamente del orden del universo sagrado y, a modo de conclusión, que lo que “pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente, es siempre algo poderoso, eficaz, enérgico” (2006 76). En esta misma línea está expresado el principio de la imaginación simbólica propuesto por Gilbert Durand y que tiene lugar “cuando el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible” (12). El símbolo, desde esta perspectiva, es epifanía o revelación de un orden superior, opera en los terrenos de la metafísica, el arte y las religiones, y dado que su significado es inefable, su significante se caracteriza por tener un grado máximo de concreción. Otra cualidad del símbolo según Durand es su flexibilidad en tanto que tiende a la repetición perfeccionante, ya que “el conjunto de

todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una <<potencia>> simbólica suplementaria” (17). Por eso dice el autor que en el símbolo

el término significante, el único conocido concretamente, remite por <<extensión>>, digámoslo así, a todo tipo de <<cualidades>> no representables, hasta llegar a la antinomia [...] el término significado, en el mejor de los casos sólo concebible, pero no representable, se difunde por todo el universo concreto: mineral, vegetal, astral, humano, <<cósmico>>, <<onírico>>, o <<poético>>. De esta manera, lo <<sagrado>>, o la <<divinidad>>, puede ser significado por cualquier cosa (16).

Siguiendo a Ricoeur, Durand admite tres dimensiones características del símbolo: la cósmica, la onírica y la poética, siendo la primera la relativa a un orden superior, cósmico e inefable; la segunda, la relativa a las impresiones o recuerdos manifiestos en el ámbito de lo onírico (según el psicoanálisis), y la última, la que está enfocada al empleo que hace el símbolo del lenguaje como medio para llegar a ser concreto, y que en el caso de la poeta en cuestión, se hace más evidente a partir de la metáfora y la metonimia.

Metáfora, metonimia y símbolo entendidos en estos términos, serán en la poesía de Aurora Reyes los mecanismos de significación para dar cuenta de ese orden cósmico que encuentra su lenguaje en el mito prehispánico y las dinámicas del arquetipo de la Gran Madre. Tal y como lo expresaron Cáceres Carengo y Arqueles Vela en sus respectivos textos, esta obra implica una vuelta al origen, a lo sagrado que, por medio de esa repetición perfeccionante de la que hablaba Durand, va poniendo de manifiesto las múltiples cualidades de la Gran Madre a través de una serie de metáforas vivas o expresiones metafóricas que apelan a una simbología derivada directamente de las advocaciones que la Diosa tiene según la cosmovisión azteca.

Capítulo 3. *Espiral en retorno*:

de la estructura formal a las advocaciones de la Gran Madre

3.1. Estructura y características formales de *Espiral en retorno*

En el primer capítulo mencioné que la obra poética de Aurora Reyes se encuentra recopilada bajo el título de *Espiral en retorno* y que esta publicación se caracteriza por organizar los poemas en un orden particular que no atiende a lo cronológico. Si bien es cierto que para la presente propuesta de lectura la figura medular es la de la Gran Madre y las cualidades y símbolos que derivan de sus distintas advocaciones, también es importante señalar que desde esta estructura se advierte una intención poética compatible con la dinámica del arquetipo ya descrita y con las características formales que distinguen cada uno de los apartados de *Espiral en retorno*.

De acuerdo con Mircea Eliade, el pensamiento de las sociedades arcaicas estaba regido por una concepción del espacio, el tiempo y las acciones en estrecho vínculo con lo sagrado. El principio que rige estos tres ámbitos es el de la repetición o imitación de un acto realizado en el tiempo del origen por un héroe o dios. Tal es la naturaleza del rito: regresar al tiempo mítico a partir de la repetición de los actos primigenios efectuados por las divinidades. Siguiendo esta lógica, la noción de tiempo pierde su calidad lineal y cronológica, como la entendemos en Occidente, para volverse susceptible de regresar al tiempo primigenio por medio de los actos rituales. Dice Eliade:

El tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del <<principio>>. Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en que se produjo la fundación del mundo. Así quedan aseguradas la *realidad* y la *duración* de una construcción, no sólo por la transformación del espacio profano en un espacio trascendente (<<el centro>>), sino también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico (28).

La repetición de un acto cosmogónico es también el medio por el cual se sacraliza un espacio que es tenido como no sagrado, es decir, donde no se ha establecido el orden de la divinidad y por lo tanto, reina el caos. El paso de lo profano a lo sagrado, del caos al orden cósmico, implica igualmente una repetición o imitación de un espacio arquetípico que, según Eliade, siempre se encuentra en el centro y cuyas representaciones simbólicas tendrán como manifestación recurrente las nociones de la Montaña Sagrada (punto donde se unen el cielo y la tierra), del centro del cosmos o del *Axis Mundi*, sitio donde coinciden las tres regiones cósmicas: “cielo, tierra e infierno” (23).

El centro es “la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta” (25) a la que los seres humanos acceden sólo a través de un camino tortuoso, largo y lleno de dificultades, puesto que al igual que la condición caótica del espacio previa a su sacralización, el ser humano debe pasar de lo profano (caos) a lo sagrado (orden).

El camino es arduo –afirma Eliade–, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad. El acceso al <<centro>> equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva existencia real, duradera y eficaz (25-26).

Esta lógica que organiza tiempo y espacio, y define la naturaleza del rito en tanto que restablecimiento del orden cósmico, es la misma que rige la cosmovisión de las sociedades mesoamericanas. En *Madre terrible...*, Solares propone una serie de paralelismos entre los planteamientos de Eliade y aquellas características en común que en un principio tuvieron las sociedades que ocuparon el espacio denominado como Mesoamérica³⁷. Desde esta perspectiva, la cosmovisión del hombre religioso del

³⁷ Siguiendo a López Austin y López Luján, Solares conviene en que, a pesar de las marcadas diferencias culturales que distinguen a las sociedades mesoamericanas, también existen una serie de rasgos que en términos generales hacen de Mesoamérica un grupo homogéneo, al menos en sus orígenes. Esta afirmación toma como punto de partida el hecho de que “las sociedades mesoamericanas vivieron una

México antiguo³⁸ (como la de todo hombre religioso de la antigüedad) se encontraba definida a partir de una concepción sagrada del espacio, y confería a sus rituales la cualidad de repetir simbólicamente los actos de los dioses, así como de regresar al tiempo del origen. La calendarización y los ciclos temporales, la distribución del universo en estratos superiores e inferiores, la referencia a los cuatro puntos cardinales y las respectivas relaciones duales inherentes a esta forma de concebir tiempo, espacio y rito, dan cuenta del carácter eminentemente religioso de las sociedades precolombinas.

Como el espacio, el tiempo tampoco era para el mesoamericano progresivo y continuo [...] A través del ritual, el hombre religioso hacía posible que el tiempo sagrado tuviera una estructura *circular, reversible y recuperable*, era una especie de <<eterno presente mítico>> que se reintegraba periódicamente mediante el artificio, si se quiere así de la fiesta (Solares 94-95).

La concepción del tiempo en estos términos se ve, sin embargo, modificada a partir de la era del Quinto del Sol (Postclásico tardío, 1200-1520³⁹), puesto que la vocación bélica de los aztecas habría de implicar una asimilación, pero también una adecuación del mito cosmogónico perfilándolo hacia una era regida por la fuerza cósmica del Sol que ponía fin al tiempo circular en tanto ciclo de creación y destrucción y para cuya permanencia eran necesarios el sacrificio y la guerra. En el capítulo siguiente profundizaré en la importancia de la cosmovisión azteca; por lo pronto, la insistencia en estas nociones espacio temporales propias de las sociedades mesoamericanas y, sobre todo, en la idea de la posibilidad de una vuelta a lo sagrado, atiende al sentido implícito en el orden particular en que se encuentra dispuesta la obra poética de Aurora Reyes en *Espiral en retorno*.

historia compartida durante milenios y estuvieron ligadas por un conjunto complejo y heterogéneo de relaciones” (López Austin y López Luján en Solares 91).

³⁸ En el estudio de Blanca Solares, la noción de hombre religioso (*homo symbolicus* o *religiosus*) se refiere al ser humano cuya cultura se encuentra regida por su enlazamiento con la divinidad y a partir de la cual se organizan todos los ámbitos de su vida en sociedad. Siguiendo a M. Lavaniegos, Solares reconoce que esta figura del *homo symbolicus* implica también la naturaleza lúdica, erótica y estética o artística inherente al ser humano (26-27).

³⁹ Según la periodización de López Austin y López Luján (Solares 88-89).

Teniendo como base los planteamientos de Eliade y Solares es posible concebir cada uno de los apartados que organizan este libro como un paso del caos al orden, como una especie de ritual o viaje poético de lo profano a la comunión con la divinidad. Cada apartado será un momento del viaje, de ese tránsito lleno de dificultades descrito por Eliade, pero también se irá articulando como el espacio idóneo para que las cualidades de lo divino le sean reveladas a la enunciante y vaya estrechando su relación con él paulatinamente. Esta relación se hará explícita en el siguiente capítulo en que describiré las distintas advocaciones de la Diosa entre los aztecas y cómo se van concretando a partir de las figuras poéticas recurrentes; antes me detendré en la descripción de los aspectos formales y líneas temáticas de los poemas, puesto que también jugarán un papel importante en la definición de esos momentos que trazan la ruta hacia lo Sagrado.

Espiral en retorno consta de seis apartados bien definidos por un subtítulo y una imagen visual creada por la autora que, más allá de atender a un mero artificio decorativo, anticipan las cualidades que habrán de caracterizar los poemas incluidos en cada apartado. Por ejemplo, el segundo, titulado “Viajes al sueño”, está precedido por la imagen de una silueta que, con mínimos trazos, representa el perfil de un hombre y una mujer unidos en un beso, y en poemas como “La hora del silencio” o “La palabra inmóvil”, el tema central es el del amor. La imagen que antecede al tercer apartado⁴⁰, “Acuarelas de cuna”, guarda una relación mucho más estrecha con la línea temática de los poemas, puesto que en ella encontramos incluso la representación visual de algunos versos, como los del poema “Acuarela”:

El mar abraza la arena
soñándose caracol,
el viento le canta y canta
con un espiral rumor (73).

⁴⁰ Tomada de *Espiral en retorno*, página 57.

O el tercer verso de la siguiente estrofa de “Danza en la playa”:

Yo seré la sirena de barro:
una cinta de niebla en las piernas,
una estrella de mar en la mano (65).



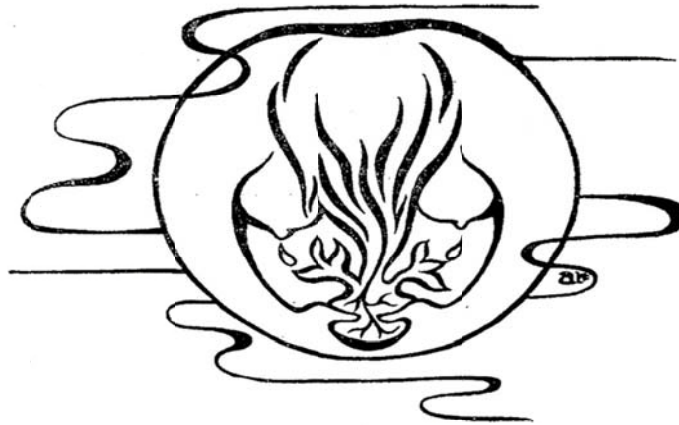
En esta imagen, el paralelismo entre la figura de la flor⁴¹, la mano y la estrella, se encuentra no sólo en el juego de contenerse la una dentro de la otra (la flor-estrella dentro de la mano, la mano dentro de las ondas del mar) como una espiral que se va envolviendo hacia su interior, sino también entre la semejanza de las puntas que caracterizan a cada elemento.

Otro ejemplo está presente en la imagen que antecede al cuarto apartado⁴², titulado “Frutos en órbita”, y es quizás la relación más representativa entre imagen visual y poema, en la medida en que sintetiza muchos de los atributos de la divinidad prehispánica característicos de esta poética. La imagen representa la silueta de una

⁴¹ Esta imagen de la flor remite directamente a la figura de la magnolia, cuyos pétalos crecen en espiral, y a la exaltación que le hace la autora en el poema citado en la página 40 del presente texto.

⁴² Tomada de *Espiral en retorno*, página 77.

mujer cuyos brazos forman un círculo que se cierra en la parte inferior justo donde las manos se encuentran. Dentro del círculo, que es también como un abrazo, observamos el cabello de la mujer que cae hacia sus manos y de las cuales surgen raíces y hojas que, en un punto, se convierten en su mismo cabello. Hacia ambos lados del cabello de la mujer, sus senos liberan un par de gotas que se dirigen a las hojas que nacen de sus manos. Alrededor del círculo, una serie de líneas curvas, como estelas, le dan a la figura cierta semejanza con una luna llena con nubes ligeras.



En esta imagen, no sólo están presentes varios de los elementos que habrán de ser recurrentes en la poesía de Aurora Reyes, como lo son la figura circular o espiral, la mujer (como protectora, madre, proveedora), la tierra, la naturaleza, y a través de todos ellos, la figura de la Diosa Madre, sino también el poema dedicado a la Coatlicue “Madre nuestra la tierra” y otro no menos significativo: “Llanto a la tierra”.

Más allá del vínculo entre imagen visual y textual, la organización de los poemas en *Espiral en retorno*, sus aspectos de corte temático y formal son los que le

dan unidad a cada apartado y a su vez se articulan como un momento particular en ese tránsito de lo profano a lo sagrado.

El primer apartado, titulado “Recogiendo mis pasos”, abre *Espiral en retorno* e incluye los siguientes poemas: “Oración a la palabra”, “Recóndita espiral”, “A ti, marimba” y “Estancias en el desierto”, éste último conformado a su vez por nueve estancias. Cabe destacar que el primer poema, publicado en 1974 en *Tres poetas mexicanos*, llevaba como título original “Prólogo y oración a la palabra” y también era el primero de la serie de poemas contenidos en ese libro. Esto resulta significativo en tanto que la autora lo consideró en ambas publicaciones como un poema inaugural que, como apuntaré más adelante, implicará el primer paso para penetrar en el misterio de la tierra.

En cuanto a la forma, los cuatro poemas incluidos en “Recogiendo mis pasos”, dan cuenta de algunas de las constantes que habrán de caracterizar la poesía de Aurora Reyes: la regularidad en el ritmo, el empleo recurrente de ciertos metros, en particular el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino, y la rima asonante. En “Oración a la palabra”, por ejemplo, encontramos once estrofas de entre tres y ocho versos de rima asonante, de los cuales más de la mitad son endecasílabos con acento en sílaba par. Una construcción similar tiene “Recóndita espiral”, que igualmente consta de once estrofas de entre tres y nueve versos, en este caso de rima consonante, y con un predominio de endecasílabos (26 de 54). En ambos poemas el endecasílabo se encuentra intercalado con versos heptasílabos y alejandrinos (dos hemistiquios heptasilábicos), los cuales mantienen una regularidad rítmica a lo largo de los dos poemas y que, en el caso de “Recóndita espiral”, sólo se ve interrumpida en la cuarta estrofa donde intervienen un pentasílabo y un endecasílabo dividido en un verso de nueve y uno de dos, enfocando la

atención en el destinatario al que apela la enunciante y que en los siguientes versos se encuentra representado por la metáfora de la flor en espiral:

Espiral, espiral,
flor infinita...
¡Cuántas estrellas desprendidas,
cuántas! (21).

Dada la recurrencia de heptasílabos y endecasílabos intercalados libremente con versos de distintas medidas, es posible identificar estos poemas con la noción de “silva moderna” de Tomas Navarro Tomas que mencioné en el primer capítulo.

La versificación es semejante en el siguiente apartado titulado “Viajes al sueño”, conformado por los siguientes poemas: “La hora del silencio”, “Pulso del sueño”, “La palabra inmóvil”, “Forma de mi ausencia” y “A veces hago un viaje”. La presencia del endecasílabo alternando con el heptasílabo y el alejandrino también es muy evidente, aunque en poemas como “La palabra inmóvil” y “A veces hago un viaje”, el número de alejandrinos supere o iguale al de endecasílabos respectivamente. Si tomamos como ejemplo “Forma de mi ausencia”, advertiremos una disposición métrica y rítmica muy semejante a la de los poemas del primer apartado, aunque éste sea mucho más extenso que los anteriores. Dicho poema consta de 20 estrofas de entre dos y seis versos de rima asonante, de los cuales treinta y cinco son endecasílabos, veinte alejandrinos y catorce heptasílabos. Cabe destacar que en este poema también se da una inclusión de otros metros en momentos clave, como por ejemplo, en las dos últimas estrofas, donde encontramos un pareado de nueve sílabas:

Conciencia tenue de penumbra
canción de cuna sin palabras (52)

que funge como engarce hacia la estrofa final, la cual se conforma por un pentasílabo, alternado con endecasílabos y heptasílabos, y donde tiene lugar el cierre o conclusión del poema:

Flotar, flotar en largos movimientos.
Soñar, soñar el puerto de la nada.
Y en el fondo del tiempo
Mirar, mirar...
Mirar con tu mirada (52).

Este apartado representa un segundo estadio en el curso del viaje de la enunciante, puesto que se empieza a definir con mayor precisión ese espacio al que aspira acceder y que tendrá las cualidades del orden cósmico en sus orígenes. El título del apartado y de los poemas incluidos en él, implican ya una movilidad hacia un ámbito de lo onírico que, en este caso, remitirá directamente a la muerte. Por ejemplo, tanto en “Pulso del sueño” como en “Forma de mi ausencia” y “A veces hago un viaje”, predomina un juego de tiempos verbales que se mueven desde el presente y el pasado hacia un futuro hipotético en el que la comunión con el orden divino (naturaleza) será pleno.

Si “Viajes al sueño” representa un segundo estadio en el viaje del enunciante donde impera lo onírico, “Acuarelas de cuna” vendrá a complementar este espacio con una noción de juego vinculada a la infancia y que se pondrá de manifiesto mediante una ruptura formal. En este tercer apartado se dejan de lado el endecasílabo y el heptasílabo para dar lugar a versos de arte menor de entre cinco y ocho sílabas en su mayoría, éstos últimos, como es sabido, constituyen el metro por excelencia de la poesía y la canción popular (Quillis 65). Así también es posible identificar una modificación en el tono de los poemas, en la medida en que se corresponden con la temática de la infancia y las estrategias lúdicas similares a las empleadas por Ortiz de Montellano, como las canciones de cuna o las rondas infantiles.

“Canción del agua niña” es un poema conformado por 17 estrofas irregulares de entre 4 y 7 versos de cinco, seis, siete y once sílabas, y es quizás uno de los mejores ejemplos para dar cuenta del tono lúdico relacionado con la infancia, ya que cada

estrofa se construye con base en la canción popular “La víbora de la mar”, citado en el primer capítulo. En otro poema, “Danza en la playa”, que consta de diez tercetos decasílabos de rima asonante, el enunciante establece un diálogo en tiempo futuro con una segunda persona indefinida y que lo asemeja a las situaciones hipotéticas planteadas en algunos poemas de “Viajes al sueño”.

Al igual que en el apartado anterior, en éste los títulos de los poemas resultan por demás sugerentes, ya que no sólo dan cuenta del predominio de ciertos elementos, como el agua, la música y la danza, sino que se insertan en un campo semántico desde el cual habrán de configurarse las imágenes lúdicas más representativas: “Canción del agua niña”, “Lotería a colores”, “Danza en la playa”, “Es una ola”, “Eclipse de siete lunas”, “Canción de la primera lluvia” y “Acuarela”.

El cuarto apartado se erige como uno de los más importantes, puesto que en él por primera vez es nombrada la Diosa que, hasta entonces, únicamente había sido evocada a través de expresiones metafóricas relacionadas con los elementos de la naturaleza (agua, barro, aire, vegetación, etc.). Dos de los cuatro poemas incluidos en “Frutos en órbita” consistirán entonces en dos grandes cantos a la Madre, a la Coatlicue, a la Tierra, sintetizando en estas figuras todas las referencias al carácter numinoso del arquetipo.

En cuanto a sus aspectos formales, los poemas de “Frutos en órbita” retoman el verso endecasílabo intercalado con heptasílabos, a excepción del poema titulado “Estudios en otoño” que conserva el tono, la métrica y la línea temática del apartado precedente: estrofas de tres versos breves (de entre 2 y siete sílabas) con rima consonante y el tema de la infancia como eje rector.

Como señalé líneas arriba, los poemas más representativos de *Espiral en retorno* se encuentran en este apartado: “Llanto a la Tierra” y “Madre nuestra la Tierra”. El

primero inaugura este cuarto estadio y se caracteriza por un predominio del heptasílabo intercalado con eneasílabos, endecasílabos y otros versos de doce y catorce sílabas, definiendo con este aspecto formal un regreso al tono predominante en “Viajes al sueño” y “Recogiendo mis pasos”. En este poema, si bien no hay una mención explícita de la Diosa, sí se encuentra una representación de la Tierra que va mucho más allá del solo elemento de la naturaleza y que prefigura la presencia de la Coatlicue que en “Madre nuestra la Tierra” será contundente. Este poema consta de 23 estrofas de entre uno y catorce versos, en su mayoría endecasílabos alternados con alejandrinos y versos de siete y nueve sílabas. Al igual que en los poemas de los dos primeros apartados, en éste se incluyen versos de arte menor en momentos clave del poema, específicamente en un punto medular en el poema en el que después de dar cuenta del universo nacido de la Gran Madre y sus atributos tanto positivos como negativos, la enunciante los sintetiza para dar pie a las estrofas que habrán de cerrar el poema:

Inmensurable Madre,
sembradora,
pasión desesperada,
hacedora implacable,
grano a grano preñada,
gigante paridora [...] (95-96).

Una vez que la enunciante ha tomado la palabra para exaltar a la divinidad, se detendrá en un quinto estadio que habrá de matizar los atributos de la Diosa antes de pasar al sexto y último momento de su viaje. El quinto apartado lleva por título “Tierra amarga” e incluye cuatro poemas en los que el tema central es el del México posrevolucionario, sus héroes y una noción de patria que se va construyendo a partir de la imagen de la tierra en sus distintas acepciones (territorio, nación, elemento ideal para el cultivo, etc.) y desde luego, en relación con la figura de la Coatlicue.

Los poemas contenidos en este apartado son “Astro en camino”, “Epístola a Fuensanta”, “Teogonía campesina”, “Hombre de México” y también se constituyen en su mayoría por versos endecasílabos y alejandrinos, alternados con heptasílabos y otros versos de arte menor. Cabe señalar que estos cuatro poemas también se caracterizan por ser mucho más extensos que los que conforman los apartados anteriores. “Epístola a Fuensanta” consta de 223 versos, “Astro en camino” está dividido en siete cantos con un total de 223 versos, “Teogonía campesina” se conforma de tres cantos titulados “Trayecto”, “Testamento” e “Invocación”, respectivamente y un total de 122 versos; y “Hombre de México” que se divide en cinco cantos y tiene un total de 112.

Para describir los aspectos formales de este quinto apartado, tomaré como ejemplo este último poema, ya que fue el primero publicado por la autora (1947) y establece una línea temática y formal que regirá poemas posteriores. A lo largo de sus cinco cantos, la enunciante hace un llamado dirigiéndose al “Hombre de México”, que a veces representa una colectividad, otras al país y otras más a la noción de patria como abstracción. La mayoría de los versos son heptasílabos y alejandrinos, alternados con endecasílabos y versos de arte menor. El número de heptasílabos y alejandrinos es casi igual (34 y 35 respectivamente), lo cual le imprime una regularidad rítmica en donde las breves incursiones de los versos de arte menor de igual manera intervienen para dar pie a un momento clave del poema:

Por el incomprendido desorden de tus sueños
allí, de donde parten los caminos de sal,
por la lluvia vendida,
por el pan traicionado,
por los ojos nocturnos del jacal.
Por el sol,
por la nube,
por la flor.
Por la palabra “Tierra”,
por la voz “Libertad”,
por los dioses de elote del cañaveral (132-133).

Como se advierte, en estos últimos versos el énfasis está puesto en una serie de elementos de la naturaleza que preparan el camino de vuelta al espacio creado a lo largo de todo *Espiral en retorno* y que se vinculan con la noción de “Tierra” en su más amplia acepción y de “Libertad” en una clara referencia a Emiliano Zapata.

Luego de este paso por una noción de tierra vinculada con una problemática muy localizada en el México del siglo XX, la enunciante llega al punto final de su viaje en los tres poemas que conforman “Retorno al olvido”: “Hay en el sueño un pozo”, “Códice del olvido” y “La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos”. Al igual que en los poemas ya comentados, en los dos primeros hay un predominio del endecasílabo y el heptasílabo, intercalados con alejandrinos y versos de arte menor en los que el sueño se presenta como una faceta o anticipación de la muerte y se termina de consolidar el espacio natural que ha recorrido la enunciante para llegar al sitio idóneo donde habrá de reencontrarse con lo divino.

El estadio final culmina con un gran canto a la muerte: “La máscara desnuda...”, poema dividido en “cinco tiempos”, un “Brindis intermedio”, ubicado entre el tercer y cuarto tiempos, y un “Sin tiempo”. En cuanto a sus aspectos formales, en los “tiempos” hay un empleo constante del verso alejandrino y el endecasílabo, siendo muy pocos los versos de arte menor que rompen con esta regularidad. El “Tiempo primero” se articula como una introducción a la figura de la muerte que habrá de regir todo el poema. A lo largo de siete estrofas de entre tres y siete versos en su mayoría alejandrinos, la enunciante se dirige a una segunda persona (la muerte) para describir varios de los aspectos (símbolos, elementos sagrados, vínculos con lo ancestral, etc.) que se le manifiestan. Si en poemas anteriores los versos de arte menor intervenían para definir momentos clave, en este caso la regularidad que se mantiene por el predominio de los

versos alejandrinos se ve interrumpida por una estrofa de versos endecasílabos, precedida por un heptasílabo, donde se exaltan las cualidades de la muerte:

Apareces dentro de mí, dorada
por un oro manchado de musgo verdinegro.
Ola petrificada del agua de la vida
creciendo y apretando la sal del esqueleto.

En lo más entrañable de mi ser ejecutas
las invisibles líneas del rostro verdadero,
entregando al proyecto sin límite del polvo
las columnas del vuelo.

¡Qué perfecta y antigua simetría,
qué congelada actividad te anuncia,
qué inerte dimensión te identifica! [...]

Veo tu dentadura, tu mordedura fácil:
la máscara desnuda de un risa de huesos (143-144).

El “Tiempo segundo” consta de cuatro estrofas de seis, cinco y cuatro versos, manteniendo una semejanza formal con el anterior, mientras que en el “Tiempo tercero” hay una variación en el sujeto al que apela la enunciante, ya que aunque sigue remitiendo a una segunda persona, ha dejado de referirse a la muerte para apelar a sí misma. El poema consta de cinco estrofas compuestas, las tres primeras, especialmente de alejandrinos y que acude al endecasílabo para cerrar el poema:

¡Testimonio sin voz, labio implacable!
Un silencio de piedra nos declara
que la muerte es la espalda del misterio
y el amor, su sonrisa irreparable (146).

A partir del “Brindis intermedio” hay una ruptura formal, ya que éste consta de diez tercetos decasílabos de rima asonante y un verso final suelto. En este poema, como su nombre lo indica, la enunciante brinda y dialoga con la muerte y termina entregándose a ella:

Toma muerte esta copa vacía

de tormenta, de sed y distancia.
Hallarás el sabor de una lágrima. [...]

Dame Muerte tu máscara blanca.
Quiero ver por tus ojos de abismo
que hay un niño detrás de tu cara.

Toma Muerte mi copa quebrada... (146-147).

El “Tiempo cuarto” consta de una sola estrofa de 16 versos, en su mayoría endecasílabos, que remiten a una situación hipotética donde la enunciante describe un momento en que habrá de reunirse con una entidad superior (véanse las mayúsculas empleadas para nombrarla) y que ya encontramos en poemas como “Forma de mi ausencia”. Este penúltimo tiempo explicita la relación de la enunciante con la muerte:

[...] encontraré la luz frente por frente,
contemplaré los ojos del principio,
daré vuelta completa al imposible
y en el Todo... seré Uno contigo (148).

Antes del “Tiempo quinto” encontramos una estrofa de cuatro versos, un alejandrino y tres endecasílabos que reiteran el planteamiento anterior de la enunciante bajo el título de “Sin tiempo”:

En la mirada ciega del amor me miraste
descubriendo los ojos de la vida.
Y supe que nací por conocerte
y unificarme en ti, Desconocida (148).

Finalmente, en el último “Tiempo”, volvemos a encontrar una regularidad métrica en las tres estrofas de cuatro versos que componen el poema, ya que todos son endecasílabos, algunos con rima consonante. Para cerrar “La máscara desnuda...” y todo *Espiral en retorno*, la muerte, que se había venido configurando como interrogante o abstracción, se presentará en el “Tiempo quinto” como una muerte física que apela más al rito mortuario:

Yo vestiré mi muerte de amarillo
con camisa de sal y ojos de uva,
adornaré su pie de cascabeles
y la coronaré de nomeolvides. [...]

Quiero el sudario del papel de China,
el cadáver del sol hecho pedazos,
un adiós con los pétalos de fuego
y un ídolo de piedra entre los brazos (148).

Como se anticipa en este recorrido, los aspectos formales y líneas temáticas que definen *Espiral en retorno*, apelan a un sentido mucho más profundo que se pone de manifiesto desde su particular estructura. Por eso, la oración inicial, la naturaleza, el rito, la infancia, la patria, la Tierra y la muerte, más que simples temas, serán facetas determinantes del yo lírico que adquirirán otras dimensiones al vincularlas con el mito prehispánico y las expresiones metafóricas y simbólicas de la Gran Madre.

3.2. Las advocaciones de la Gran Madre y sus constelaciones simbólicas en *Espiral en retorno*

La llamada era del Quinto Sol se caracteriza por una asimilación de los mitos cosmogónicos extendidos a lo largo del territorio mesoamericano y su respectiva adecuación con el espíritu guerrero y expansionista del pueblo azteca. La creencia en cuatro eras regidas por un sol o energía cósmica que habían sido ya destruidas y que se correspondían con los cuatro elementos (tierra, fuego, aire y agua), viene a complementarse con la de los aztecas como pueblo elegido por el Sol para protagonizar una quinta era.

El Quinto Sol de los mexicas –dice Solares– se funda en la afirmación de los valores de la luz, el sacrificio, el terror y la conquista. El nuevo dios, no era la negación tajante de la cosmovisión anterior, pero sí su reelaboración aterradora. Representa el fin del tiempo cíclico de creación y destrucción ritual de Teotihuacan y su sustitución por el predominio del Quinto Sol que al tener que mantenerse eternamente en movimiento impone en Tenochtitlan un tributo sacrificial cada vez más riguroso a los hombres (295).

Estas modificaciones en la forma de concebir la temporalidad implican una ruptura con el retorno al tiempo mítico como parte de un orden en que el hombre religioso y el cosmos participaban armónicamente de las transformaciones inherentes a éste. Con la inauguración del Quinto Sol se establece la creencia de que al igual que las cuatro eras previas, ésta también habría de llegar a su fin, por lo cual se hacía necesaria la sangre de los hombres para mantener la energía solar en movimiento. De ahí que el sacrificio humano, las guerras floridas y todo el rito sacrificial se erigiera como centro del pueblo azteca.

La noción del tiempo cíclico propuesto por Eliade y común a las sociedades mesoamericanas previas al predominio azteca, y esta creencia en una posible extinción del Quinto Sol resultan contradictorias. Sin embargo, hasta el momento de la Conquista, prevalecieron numerosas manifestaciones de los antiguos cultos y deidades, cuya

esencia arquetípica (del tiempo cíclico) aún está presente en las advocaciones de las divinidades aztecas. Según afirma Félix Báez-Jorge en *Los oficios de las diosas*, la religión azteca se fue conformando con base en dos dinámicas socioculturales: por una parte, en “el arraigo y reinterpretación de las formas antiguas creadas y desarrolladas por las sociedades que les antecedieron, y [por otra, en] la incorporación de elementos religiosos propios de los pueblos sojuzgados como resultado de los movimientos guerreros de expansión política y económica” (154). Más adelante agrega que precisamente es la figura de la Diosa Tierra o Madre Telúrica la que persiste como eje de todas las esferas numinosas de este pueblo y de las que deriva la multiplicidad de nombres, cualidades y facetas que habrían de caracterizarla (155).

Cabe agregar en este punto que la permanencia de la Diosa entre los aztecas se da en parte de manera latente, es decir, revestida o matizada por elementos masculinos, guerreros o patriarcales, puesto que eran estos los valores que definían su cosmovisión. Solares lo explica en los siguientes términos:

La Diosa como condición de la existencia, en este contexto, se conserva presente en el imaginario del hombre, pero a la vez, su sentido primordial se oculta y cambia de signo. Arrojada a un remoto ámbito originario, oscuro y caótico que hoy llamaríamos <<inconsciente>>, la Diosa como monstruo primordial [...] es tensada y desmembrada por los dioses héroes masculinos, [...] por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en la versión azteca lo que, sin embargo, no da lugar a su aniquilamiento sino al estallamiento múltiple y violento de toda su potencia polimorfa, esencialmente perversa (303).

Esto explica la importancia de la Coatlicue, así como sus características identificadas con lo que Neumann llama el carácter elemental negativo y con la forma de representarla como la hambrienta, devoradora, ansiosa de corazones y en estrecho vínculo con el sacrificio humano, la sed de sangre, etc. Sin embargo, esta imagen terrible de la Diosa encontrará su contraparte en otras deidades femeninas que, en tanto facetas de un mismo arquetipo, incluirán cualidades positivas y negativas. De la misma

forma, la persistencia del mito antiguo en sincretismo con el pensamiento azteca es el que está presente en *Espiral en retorno* y admite su lectura como la de un viaje al encuentro con lo Sagrado en un tiempo mítico, aunque atravesada por las advocaciones de la Gran Madre según el panteón del pueblo del Sol y que no son más que adecuaciones de la cosmovisión precedente⁴³. Así como en la primera parte de este capítulo, identifiqué cada uno de los apartados de *Espiral en retorno* con un estadio o etapa en el viaje que la enunciante realiza hacia la muerte (que en este caso apela a una unión de sí con lo Sagrado), igualmente es posible advertir ciertos puntos de contacto entre cada una de esas etapas y las varias advocaciones de la Gran Madre entre los aztecas.

Por principio, el mito centrado en la figura de Cipactli como origen del mundo, sienta la base de la naturaleza dual antes descrita como característica del arquetipo. Entre los aztecas, mayas y nahuas, según apunta Florescano, este ser era una especie de monstruo marino o reptil que se encontraba flotando en las aguas primordiales y del cual, a partir de la división de su cuerpo en dos partes (Cipactli, aspecto masculino de la tierra, y Tlaltecuhltli, aspecto femenino) por Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, se formaron los cielos y la tierra (38). Más adelante agrega que los mismos dioses, para compensar la separación, dispusieron que del cuerpo de Tlaltecuhltli naciera todo lo necesario para la supervivencia de los hombres:

hicieron de sus cabellos árboles y flores y yerbas; de su piel la yerba muy menuda y florecillas; de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas. De este modo, todo lo que existe sobre la superficie terrestre no son sino partes del cuerpo de Tlaltecuhltli (Garibay en Florescano 38).

⁴³ Blanca Solares explica que, en efecto, la noción del tiempo mítico está presente en la cosmogonía azteca, pero que sin embargo se encuentra “interferida, al menos, por una tensión de incertidumbre creciente respecto de una experiencia intensa de irreversibilidad del tiempo y de la vida hipnotizada por la fatalidad cataclísmica de la era del Quinto Sol” (315), lo cual también explica el espíritu bélico y sacrificial del pueblo.

Esta separación entre lo masculino y lo femenino como punto de partida creacional (tal y como acontece en el tiempo mítico), así como la división del mundo en una esfera superior y una inferior, en un ámbito de lo celeste y en uno de lo terrenal, llevan la impronta del principio dual que rige los ciclos vitales y la naturaleza, misma que estará impresa en las advocaciones de la Diosa dentro del panteón azteca y que incluso tendrá una deidad específica: el Ometéotl o Dios Dual, “señor y señora de nuestra carne o de nuestro sustento” (Caso 19), conformado por Ometecuhtli y Omecíhuatl, lo masculino y lo femenino respectivamente, y vinculados con la fertilidad, el maíz, el origen de la vida y los alimentos.

La conjunción de elementos duales como característica que subyace el origen del mundo desde la cosmovisión azteca, así como el símbolo de la vasija o recipiente como el *locus symbolicus* por excelencia de la Gran Madre, serán en la obra de Aurora Reyes elementos recurrentes que rijan la trayectoria que la enunciante realiza hacia la muerte. Desde este espacio simbólico de la vasija se proyectan diversas representaciones del cuerpo femenino (como las de la boca, los senos, el corazón y la matriz), lo mismo que de todo aquello vinculado con el mundo subterráneo, el misterio, la noche u oscuridad, la montaña, la gruta, los recipientes mortuorios, etc., así como con los elementos tierra y agua.

El primer poema de *Espiral en retorno*, “Oración a la palabra”, resulta revelador a la luz de estas consideraciones, pues desde los primeros versos se hace explícita la presencia de la Diosa/Vasija: “Vengo desde tus labios a mi presencia pura” (19), donde en una relación de la parte por el todo (“labios” por boca/cuerpo) se da cuenta del origen mismo de la enunciante; así como de la naturaleza del recorrido que habrá de emprender:

Inescrutable viaje subterráneo
al abismo del rostro sin edades.

Recóndito universo palpitante y cerrado,
perdido en el secreto de la tierra desnuda,
constelado de símbolos nocturnos,
de tactos germinales (19).

En muchos sentidos, “Oración a la palabra” dispone el espacio y los medios justos para que la enunciante realice ese “inescrutable viaje subterráneo” por distintas facetas de la naturaleza, hasta llegar a reencontrarse plenamente con la Diosa en el gran canto a la muerte que es “La máscara desnuda...”. Por su parte, la idea de acceder al interior de la tierra remite de inmediato a lo que Enrique Florescano identifica como *patria* en las sociedades mesoamericanas y que también apela al *centro del mundo* desde el punto de vista de Eliade. Dice Florescano:

En la antigüedad mesoamericana el Estado territorial estaba representado por el glifo del cerro en cuyo interior había una cueva donde reposaban las aguas fertilizadoras y las semillas de maíz: era una representación de la montaña que emergió de las aguas primordiales el día de la creación del cosmos, un símbolo de tierra fértil y la expresión más honda del vínculo de los seres humanos con la tierra. Todos los Estados mesoamericanos reprodujeron esa montaña primordial en el corazón de sus ciudades y en su interior depositaron las reliquias del fundador del reino y la dinastía. El bulto donde guardaron esas reliquias se convirtió en el símbolo sagrado del origen del reino [...] (45).

Esta imagen de la montaña o gruta con agua en su interior, será una de las constantes a lo largo de *Espiral en retorno* y guardará un fuerte vínculo con la figura de Chalchiutlicue, diosa del agua terrestre, compañera de Tláloc (agua de los cielos) y considerada la diosa del nacimiento, el bautismo y las aguas en todas sus manifestaciones (Báez-Jorge 155-156). En el poema en cuestión, la presencia del agua se deja entrever con las metáforas del ahogamiento y su respectivo nacer hacia la superficie con que es descrito el retorno de la enunciante hacia sí misma:

Retorno a mi figura
como al contorno hueco de un ahogado en sí mismo
que avanza lentamente hacia la superficie

renaciendo en la muerte de otra vida,
emergiendo en el llanto del nuevo nacimiento.
Recobrando su espacio solitario (19).

Además de las representaciones del agua, las metáforas en este poema darán cuenta de las cualidades de la Madre en su carácter elemental positivo, al relacionarla con la luz, la música, la claridad y la aspiración de la enunciante de llegar a compartir dichas cualidades:

Aro de luz, desértica pupila:
circúndame en tu música de piedra,
desata la inicial, diáfana espada.
tener tu dimensión, crecer en ella,
amar contigo la verdad terrena,
combatir con el rayo de tus armas (20).

A partir de estos versos podemos ver que “Oración a la palabra” no sólo se perfila como punto de partida, exaltación y búsqueda de comunión con el carácter numinoso de la Diosa, sino que además culmina con una solicitud formulada con base en la metáfora de la magnolia, estableciendo una semejanza entre los atributos de la flor y la palabra/lenguaje, al mismo tiempo que éste es revestido del carácter mágico sagrado de la flor:

Asísteme ¡magnolia de armonía!
dame tu exactitud y tu tersura,
enséñame tu idioma y su eficacia.

La soledad, los mágicos dominios.
Anunciación y flor amanecida,
de silencio a silencio:... ¡La Palabra!⁴⁴ (20).

Una vez realizada esta alianza con la Palabra a través de un orden superior, tendrá inicio la configuración de un espacio poético caracterizado por la exaltación de la

⁴⁴ Conviene aclarar aquí que la importancia de la Palabra no reside únicamente en que ésta sea la materia prima para la creación poética sino, y sobre todo, en el hecho de que se erija como el medio a través del cual el enunciante intentará –por medio de la metáfora, la metonimia y el símbolo– nombrar, describir y acceder a lo divino.

naturaleza como parte de la actitud reverencial de la enunciante. En “Recóndita espiral” (segundo poema de “Recogiendo mis pasos”) se sigue apelando a la “flor infinita” en un tono muy similar al que predomina en “Oración a la palabra”, sólo que aquí los elementos de la naturaleza estarán presentes en su aspecto más entrañable, como un sitio (el mundo, el universo) inefable y cubierto de misterio:

Aérea faz de roca construida,
suspendida en la noche de la infancia.
Recuerdas idolátricos perfiles
de inarmónica danza.

¿Eres diáfana sombra o luz caída,
anticipada muerte o rescatada,
perímetro de ausencia o invadida
forma de realidad acumulada? (21).

El primer verso, metáfora de un códice prehispánico, apunta al carácter nocturno, antiguo y numinoso propio del símbolo de la vasija, así como a su naturaleza sagrada, ancestral, en los siguientes. Más adelante en el poema, el énfasis estará puesto en el elemento de la tierra y en una serie de interrogantes similares a las de los versos ya citados. Por extensión, aquí la tierra estará presente en imágenes derivadas del mundo vegetal:

¿Has oído cantar la tierra húmeda
bajo tu corazón?
¿Has visto la tormenta crecer y hacerse múltiple
en las alas del árbol? [...]

Mira subir la lluvia por los tallos
y retornar al cielo.
Elévate en los pétalos azules,
en las trémulas manos de las hojas,
en la cifra total de los sentidos.
La ascensión te reclama las raíces,
la sombra, la garganta, los cabellos [...] (22).

Esta presencia tan reiterada de la naturaleza tampoco resulta arbitraria si recordamos el mito de Tlaltecuhltli, de cuyo cuerpo está constituido el mundo vegetal que nace de la tierra; así, esta enumeración remite también al cuerpo de esta advocación de la Gran Madre, en donde pétalos, tallos, hojas y raíces son partes que refieren su totalidad. Lo anterior se articula como una reiteración del pacto establecido con el carácter divino de la Diosa en el primer poema, puesto que la enunciante apela directamente a ella como a una entidad en la que está implícito el principio y final de la vida:

Una sola palabra de tus ojos
despertará la muerte que perdió tu mirada,
la muerte que circunda tu contorno de niebla,
la que habita detrás de cada párpado
en las cuencas de todas las preguntas
que anidaron las fieras subterráneas (22).

El siguiente momento importante en relación con la presencia de estas cualidades derivadas de las advocaciones de la Diosa estará en el IX y último poema de “Estancias en el desierto”: “Retorno al desierto humano”. Este poema, que cierra el primer apartado de *Espiral en retorno*, igualmente expresa la idea del regreso al origen y del surgimiento de la palabra, evocando tanto expresiones metafóricas de la tierra (biznaga, árbol, raíz) como de la vasija (vientre):

Danzando hasta el retorno del principio
–cuerpo en vaivén y brazos enlazados–
aflora la biznaga del hechizo.

[...] Señal, cábala, signo,
un círculo de asombro:
¡surge el verbo!

Allí donde los árboles ausentes,
donde el margen columpia la distancia,
en la raíz sombría del origen...

[...] Desde la frente abierta del milagro
hasta el vientre cerrado del misterio (36).

A lo largo del segundo apartado de *Espiral en retorno*, “Viajes al sueño”, las imágenes de la vasija, el agua, la tierra y la vegetación se acentuarán especialmente en dos poemas: “Pulso del sueño” y “Forma de mi ausencia”, en donde la presencia reiterada del elemento acuático remitirá una vez más a Chalchiutlicue. En el primero, la enunciante da cuenta de un conocimiento previo de la Diosa, el cual ha tenido lugar gracias a ese acceso inicial a lo divino plasmado en los primeros poemas. El cuerpo de la enunciante se hace uno con el de la Gran Madre a partir de una serie de metáforas que hablan de su numinosidad:

Me creciste nocturno árbol de niebla.
yo te tuve en la palma de la mano
–presentida semilla–
y llegaste conmigo hasta la ausencia (43).

En este poema, “Pulso del sueño”, aunque son varias las figuras relacionadas con el agua, hay un predominio de la tierra, sobre todo en unos versos un tanto similares a las líneas con que arriba está descrito el mito de la Tlaltecuhli:

En mi mano dormida fuiste tacto.
Cinco raíces nuevas.
Rama hiciste mis brazos,
fruto hiciste mi cuerpo.
Fue tu voz en mi sangre, perfecta. (43).

Otra de las deidades vinculadas con la vegetación, la fertilidad y la tierra es Chicomecóatl: identificada con el numeral siete (“siete serpiente”), el maíz, el corazón (yólotl), así como con la muerte creadora, “propiciadora de la renovación vegetal” y, por lo mismo, también llamada “Diosa de los mantenimientos” (Báez-Jorge 139-141). En ella, como advocación de la Gran Madre, se conjugan la fertilidad, la abundancia y la resurrección (143).

Si leemos “Pulso del sueño” a la luz de los atributos del agua y la tierra desde Chalchiutlicue y Chicomecóatl, esa conjunción inicial del cuerpo de la enunciante con

el de la Diosa se vuelve, en estrofas posteriores, un canto a la regeneración de la vida, donde cada expresión metafórica reitera el vínculo con la divinidad:

Tallo de dulzura me sostiene,
ávido polen llueve tu labio.

[...] ¡Cómo caíste sombra sobre sombra
y poblaste de selva mi desierto!

Te conocí en la música del agua,
en la verde sonrisa de la tierra,
en el sabor metálico del aire [...]

Me formaste ciudades de arquitectura mágica;
columnas vaporosas de lluvia detenida,
oceánicos paisajes.
Y los dedos azules de tus venas
dieron ríos de peces y de pájaros.

Fuiste sobre mi cara
como cielo sobre agua [...] (43-44).

Esta especie de comunión entre la enunciante y las advocaciones acuáticas y terrestres de la Diosa tendrá lugar, en “Forma de mi ausencia”, ya no como una relación acontecida en un tiempo pasado mítico, sino como una situación hipotética proyectada hacia el futuro y que en muchos sentidos anticipa la connotación que tendrá la muerte en el último poema de *Espiral en retorno*:

Cuando alcance tu abismo definitivamente
libertando los pueblos de mi sueño,
descubriendo las albas ignoradas;
tu solo amor desde mi amor naciendo.

[...] Habré encontrado el sitio de mi nombre,
recobrado la forma de mi ausencia,
la memoria anterior de mi esqueleto.
Podré tocar mis dedos por fuera de mi tacto,
beberme por los poros la música del agua,
ahogar la sed antigua, el torturado labio
y anegar con tu líquida lengua mi garganta (49-50).

Este es uno de los poemas donde mejor se advierten las constelaciones simbólicas de las que hablaba Ricoeur, articuladas por una serie de expresiones metafóricas que estarán apelando a ese carácter inefable y misterioso de la Gran Madre al que sólo es posible acceder mediante sus manifestaciones concretizadas en el adentro/afuera de la tierra y el agua, como queda expresado en los siguientes versos:

Cuando descienda lenta, resbalando
cada vez más abajo, más adentro;
hundiéndome en hondura de llorados cristales
de blando vidrio verde como paisaje ciego.

¡Qué fluir de mi pulso hacia tu cauce!
Al manantial principio de mis lágrimas.
¡Qué retorno de cielos en mi sangre!
Mis pasos ondulantes ¡camino de la danza! (49).

O igualmente en la idea del renacimiento, la regeneración, la materia originaria y, sobre todo, la fascinación ante todo ello, actitud que Neumann había identificado con lo numinoso (21). En los siguientes versos, la enunciante describe ampliamente esa situación hipotética de comunión plena, celebrando la evidencia de lo Sagrado en el mundo tangible. Aunque es un poco extensa la cita a continuación, es también un muy claro ejemplo de las variaciones metafóricas con que es nombrada la Gran Madre, siempre en vínculo con el agua, el adentro y afuera de su cuerpo/vasija/montaña, así como con el aire y el renacimiento como liberación:

Vagando en tus mareas
despertaré la jungla de corales,
habitaré las grutas del misterio,
rodaré las arenas de la luna,
meceré los veleros del hielo.
dispersa y oscilante por tus bosques magnéticos.

Poseída del mar. ¡Poseída!
En mi desierto mar tu mar abierto.

Sonriendo devorada en tu sonrisa;

líquida en tu sustancia,
pálida en tu materia,
seré tu propio amor estremecido.
Amante alucinada,
me iré desenvolviendo como cinta de niebla.

¡La libertad será tan cristalina!
¡Aguiluz, aguaviento, aguamarina!

Reflejar el abismo del espejo celeste:
ser blancura en la espuma,
fragancia de tu aliento,
arena primavera,
clara sombra del viento.

Y ser tu continente.
¡Invasor, invasor, inocente!

Cabargar el naufragio de tu montaña elástica,
arrebatado vértigo, espiral desgarrada.
Y en la escalera viva del relámpago,
¡oceánico grito de prisión derrumbada! [...] (51).

De forma un poco más velada, los versos anteriores dan cuenta de ciertos rasgos del carácter negativo del arquetipo, puesto que hay una violencia implícita propia de la cualidad opresora de la Diosa en ese estar “sonriendo devorada en tu sonrisa”, así como en el “arrebatado vértigo” y la “espiral desgarrada”.

Este punto climático de *Espiral en retorno* se verá suspendido por el tercer apartado, “Acuarelas de cuna” donde el tema de la infancia y la ruptura formal antes comentada, le confieren a estos poemas un tono completamente distinto, aunque el eje rector estará dado, una vez más, por el signo del agua y los atributos de Chalchiutlicue. Como mencioné antes, esta es la diosa de las aguas, la que tiene poder sobre los mares, los ríos y la lluvia, en el crecimiento del maíz y es identificada como “nuestra madre” en el bautismo de los niños, pues era tenida como la diosa del nacimiento (Báez-Jorge 127). A ella le corresponde el numeral “siete lluvia” (número que al igual que el de

Chicomecóatl es de buen augurio) y entre los accesorios correspondientes a su aspecto se encuentran los caracoles marinos y las naguas de color azul, entre otros.

Los puntos de contacto entre los atributos de esta Diosa y los poemas de “Acuarelas de cuna”, son varios. Por una parte, está el elemento líquido, presente en cada uno de los siete poemas, tal y como se advierte desde la mayor parte de los títulos: “Canción del agua niña”, “Danza en la playa”, “Es una ola”, “Canción de la primera lluvia” y “Acuarela”. El agua estará puesta de manifiesto como espacio en el que tiene lugar un regreso a la infancia implícito en la ronda infantil, la danza y lo lúdico, así como en sus múltiples variaciones: gota, mar, rocío, lágrima, lluvia, nube, río, ola, espuma; y toda una gama de figuras vinculadas con ella: corales, caracoles, arena, playa, peces, estrellas de mar, caballitos marinos, etc. Las expresiones metafóricas construidas con este elemento contribuirán en gran medida a la creación de ese ámbito infantil (“ojitos de agua”, “ángel de agua”, “sirena de barro”, “medusas de sueño”, etc.), aunque también participarán de un sentido de duelo o lamentación que, indirectamente, remiten a la muerte (“ríos de silencio”, “lenta lágrima nocturna”, “niña de llorar”). Según apunta Báez-Jorge siguiendo a Sahagún, uno de los ritos dedicados a la diosa Chalchiutlicue y en general a los dioses del agua, consistía en ofrecer niños en sacrificio (129), aspecto que aunque no está presente en estos términos, sí marca un punto de contacto en el tratamiento del tema infancia-muerte. Algunos de los versos que ejemplifican lo anterior están en “Lotería a colores”, en la estrofa citada en el primer capítulo⁴⁵ y en “Es una ola”, entre otros:

Ola que viene y viene,
ola que va.
La muerte, abismo
mismo
de la verdad.

⁴⁵ “Si te toca la muerte/ –vestido verde–/ no quiero verte” (64).

Silenciosa ola:
sola eternidad.
Blanca ola de paz, de paz, de paz.

Ola que viene y viene,
ola que va.
El sueño –neblina
fina–
nos lo dirá.

Hay un niño dormido en el fondo del mar...
ola que viene. Ola que va. (68).

Además del agua, la muerte y la infancia, la presencia recurrente de metáforas donde predomina la figura en espiral, vendrá a evocar todo ese mundo acuático representado por los caracoles marinos que decoran la falda de Chalchiutlicue. Tanto la espiral del caracol como el movimiento giratorio, implicarán un vínculo muy estrecho entre la enunciante y la Diosa, apelando a un reencuentro hipotético con ella, así como a su infinitud, tal y como se puede apreciar en los siguientes versos:

De tu amor he de ser caracol.
en mi casa girando la rosa,
el retorno girando en tu voz.

[...] Yo seré la canción olvidada
levantando espirales blancuras
en revuelo de líquidas alas.

[...] Tú serás un lucero diamante:
en el agua tus labios azules,
una flor de infinito en el aire (65-66).

Esta noción de movimiento en espiral como ruta que dirige hacia el reencuentro con la Gran Madre es, al igual que el símbolo de la vasija, una imagen que atraviesa todo *Espiral en retorno* y que igualmente encuentra un eco en otra de las creencias en torno a la concepción del mundo citada por Florescano:

Así lo hicieron y se pusieron a buscar. Entonces, ellos agarraron algo de sí mismos que era tierra y de esto formaron una bolita. Cuando terminaron de hacer eso, llamaron a su madre [...] Entonces, ella se acordó del niño, de Nuestro Hermano Mayor, y le dijo: <<Ahí pon tus flechas, ponlas cruzadas, una encima de la otra>> [...] Ella arrancó un mechón y lo tejió (lo tejió como para hacer una <<estrella>> (u <<ojo de Dios>>), lo tejió alrededor del punto en medio, (a manera de un espiral) [...] Allá, ella dejó a los dioses. Nuestra Madre lo bendijo y lo llamó <<mundo>> (47).

El origen del mundo como una espiral, ojo de Dios o estrella, encuentra aún sus representaciones más arcaicas en la figura elemental del círculo que, desde luego, también es la del ouroboros o <<Gran Círculo>>, principio de todo y caos elemental (Neumann 34). El círculo y la espiral, estarán también configuradas en expresiones metafóricas donde predomina el mundo vegetal, como en estos versos de “Canción del agua niña”:

Brota la mañana
vestida de flor.
Sus dedos de nácar
levantan el sol. (59).

O en estos otros de “Canción de la primera lluvia”:

En mi corazón
se ha abierto una flor:
corona sonrisa
del árbol coral. (71).

Y sobre todo en el último poema, titulado “Acuarela”, donde la presencia de flores e imágenes que evocan la regeneración de la vida a través del crecimiento mismo de las plantas da pie a los dos siguientes apartados donde la protagonista será la Tierra:

El aire se está poniendo
color de verde color.
El paisaje está diciendo
resinas de árbol en flor.

Abre la luz su corola
donde la estrella murió,

la montaña se levanta
vestida de girasol.

[...] Hace la tierra caminos
el tallo de la ilusión;
espiga de dulce espiga
el hombre grana su amor (73).

Como apunté en la primera parte de este capítulo, “Frutos en órbita” es uno de los momentos más importantes de *Espiral en retorno*, puesto que en él se explicita el nombre de la Diosa que ha venido esbozándose en todo el libro a partir de sus atributos positivos, el símbolo de la vasija como representación de su cuerpo y los elementos agua y tierra. Tal y como el título anticipa, los cuatro poemas aquí incluidos tendrán como eje rector la vida terrestre en sus respectivos ciclos de regeneración, sus frutos y, sobre todo, en la advocación de la Gran Madre llamada Coatlicue.

El primer poema, “Llanto a la tierra”, más que lamentación es llanto de nacimiento, vuelta a la vida e identificación del origen de la misma. Todo este poema se articula como una larga descripción de la vida humana creada por la Gran Madre y representada con la metáfora de un “llovido barro palpitante” gestado en una zona oscura. Las dos primeras estrofas dicen:

Este llovido barro palpitante
prolongado en amor,
ardido en voces de luz y de tiniebla,
cruzado de corrientes y de alas,
de arterias y de brazos
y de trémulas nubes subterráneas.

Callado barro nacido de tu vientre
en jubiloso brote de esperanza (79).

La gestación y nacimiento de este barro húmedo (conjunción de los atributos de Chalchiutlicue y Chicomecóatl) en el interior de la vasija, serán el punto de partida para desplegar un haz de metáforas que en conjunto darán lugar a una de esas redes

metafóricas de las que hablaba Ricoeur y con la que se caracteriza la complejidad e inefabilidad del arquetipo de la Gran Madre. A lo largo de las sucesivas transformaciones experimentadas por el barro primigenio, encontramos que se cumple una vez más esa relación de la parte por el todo, sólo que aquí se trasciende la evocación del cuerpo de la Diosa hacia el mundo marino y vegetal:

Este barro de mar alucinante:
habitación de oleajes,
de tormentas de espuma,
de vuelos encerrados,
de semillas de sueño.

Vino de ti con su sabor de entraña,
con el acre perfume del misterio maduro,
con su pulpa caliente de amorosa manzana.

Hondas ramazones abarcando la presencia interior,
y poblando de líquenes y musgos
los paisajes abiertos de mi forma.

[...] Pálidas espinas reventando en los dedos
como conchas de nácar.
Dientes exactos deteniendo la voz.
Y los cardos absortos de los ojos
abiertos en la flor de la mirada.

Este llovido barro
que revive tu imagen
de infierno y paraíso (79-80).

Una vez pasadas las transformaciones, viene la admiración: la enunciante se asume como parte de esos ciclos y portadora ella misma de ese hálito de vida proveniente de la Gran Madre; se repite el llanto pero es uno de celebración, comunión con la numinosidad que habita en el misterio de la Tierra:

Así como los gérmenes mueven en ti sus vidas,
agítase en mi entraña un sutil aleteo.
Atávicas presencias edifican los rostros de mi rostro.

[...] Y sólo puedo amarte, ¡Madre antigua!
Y volver hacia ti en ceñido abrazo
el barro palpitante que me diste
y apagarlo en tu sombra.

Este barro inocente.
Este barro de lágrima encendida (81).

Este carácter de la Tierra como *magna mater* será todavía más poderoso en “Madre nuestra la Tierra”, dedicado explícitamente a la Coatlicue (“principio y fin de todo ser terrenal”) y que consiste en un gran canto que describe la génesis del cosmos protagonizado por la Diosa, de cuyo cuerpo y misterio brotan todas las manifestaciones de la vida. Aunque la Coatlicue suele ser identificada con su aspecto más terrible o monstruoso (Madre Devoradora), si atendemos a la dinámica del arquetipo propuesta por Neumann y al carácter dual originario, la misma figura admite una serie de cualidades que la identifican como Madre Creadora. Báez-Jorge, siguiendo a León-Portilla, la vincula por ejemplo con el principio dual encarnado en Ometéotl, “símbolo maravilloso de la tensión creadora” (149); Solares conjuga vida y muerte en ella en los siguientes términos:

No es ya falaz atracción, ni anhelo de sangre, ni monstruo terrestre, ni devoradora de inmundicias, sino por encima de todo, verdad terrible y sublime, requerida por el dador de vida, sin la cual no habría diálogo, ni acción que fecunda y concibe, amor y muerte.

Vida y muerte son correlativas. Nacer es salir del vientre de la Madre; morir es retornar a la tierra (387).

Desde esta perspectiva se vuelve perfectamente congruente que todo *Espiral en retorno* se articule como un gran canto a la vida que culmina con la muerte, puesto que tiene como figura central a la Gran Madre, participa del carácter numinoso del arquetipo, de su dinámica, de sus ciclos, y no puede más que cumplir con reunir en sí el principio dual generador del cosmos. Si “Madre nuestra la Tierra” es el punto climático en cuanto al

reconocimiento que la enunciante hace de la Diosa, es porque sintetiza toda su complejidad al intentar describir tanto sus creaciones como sus misterios.

Lo anterior también se complementa con la serie de advocaciones que esta figura adquiere bajo otros aspectos. Cihuacóatl, Tonantzin-Quilaztli o “Nuestra Madre”, Diosa de la Tierra, Madre Telúrica, son algunos de los nombres y atributos de la deidad que origina tanto cosas adversas como la regeneración de la vida, así como la “relación mística entre la guerra y la agricultura, y <<el enlace entre la diosa de la vida y de la muerte con su fruto el nutrimento del hombre” (Báez-Jorge 144). Como Cihuacóatl, “mujer serpiente”, es la “madre de los dioses”, pero también la “mujer del dios del infierno” (145); como Cihuacóatl-Quilaztli se le asocia con Quetzalcóatl en “el papel de demiurga en la creación de los hombres, ella porta la olla de barro (vientre) y las artes de la cocina (molido y cocimiento, similar al preparado del maíz), mientras el héroe-dios provee los huesos (granos) y su simiente (sangre-semen)” (350).

Bajo las advocaciones de esta figura se configura entonces “Madre nuestra la Tierra” como todo un mito cosmogónico: en el origen, la Madre dormía rodeada de neblina en “elásticas hamacas mecidas por el tiempo”, hasta que “un diamante de labio transparente/ cristalizó la sombra de [su] cuerpo”. A partir de este contacto sucede la transformación de la materia y la creación amorosa del cosmos, siempre gestado en distintas expresiones del interior de un cuerpo/vientre/vasija, con la tierra, el agua y la espiral como metáforas por excelencia de ese misterio:

Tu corazón fue líquida mirada,
juventud sideral enamorada.
En tu vientre, la rosa giratoria congregando vertientes,
igniscentes anillos, vorágines en danza;
caos elementales de esférica alegría...

Y tu piel invisible se fue haciendo manzana.

Primavera terrestre en los cielos nupciales:

manto de aérea nube, satélite de plata,
lenta falda de víboras sedientas,
germinal atributo de oscuras dinastías
entrelazando génesis mortales.

Aprendiste en silencio el secreto profundo;
los varones del sol te lo dijeron
luz a luz, rayo a rayo en las entrañas.

Amaneceres, muertes, nacimientos.
Borbotaron fecundos manantiales
al áspero pezón de la montaña
y juntaste en el cuenco de la mano
los mares verticales de tus lágrimas (93-94).

Cabe resaltar en estos versos, la breve llamada al pueblo azteca al designar a los “varones del sol” como aquellos portadores de un “secreto profundo”.

A semejanza de la creación del mundo en la mitología judeocristiana, “Madre nuestra la tierra” pasa del origen del mundo a la creación del Hombre, los animales y las plantas, revistiendo esta génesis de misterio:

Un día primordial edificaste
la arquitectura grácil del poema
-¡almendra del anhelo!-
Y el Hombre fulguró en la superficie [...]

Le llamaste con todos los nombres de los seres:
pétalo rojo, sorprendido insecto,
fosforescente fiera del corazón del monte
y pájaros y peces de dorada centella.

Horas de soledad y fantasía
ensayando contornos, volúmenes, colores,
en el fruto esperado de la siembra:
¿cómo será el delirio como espuma?
¿y la mano del viento como ola?
¿y la noche en el ojo de la estrella? (94-95).

Una vez consumada la creación del mundo, viene la exaltación a la Gran Madre, el reconocimiento que la enunciante hace de ella y de sí misma como parte de la creación

toda (“Ahora estás mirándote en mí misma/ como al eco insondable del espejo” 95). Cabe destacar en este punto (climático en el poema) cuáles son los atributos tanto positivos como negativos implícitos en la siguiente enumeración de los nombres de la Diosa, así como en los elementos con que están construidas las metáforas para designarla:

Inmensurable Madre,
sembradora,
pasión desesperada,
hacedora implacable,
grano a grano preñada,
gigante paridora.
Cosechera,
mandíbula feroz,
ávida espiga,
grávida golosa,
volcánica, tenaz,
Diosa legítima,
Coatlicue sin quietud,
¡Devoradora! (95-96).

Creación y destrucción, vida y muerte, engrandecen el carácter numinoso de la Diosa que luego de ser nombrada, encuentra una reiteración de su poder en la admiración de la enunciante y en la forma como ésta la identifica en todas las cosas: “fluyes en el poro de todo lo viviente”, “respiras en el hueco sonoro de la noche”, “sonríes en el astro de fuegos tutelares”, “mueren las extensiones en tus brazos,/ de ti nacen honduras y pilares”, “eres punto y esfera, muslos de agua” (96). Finalmente, el origen del cosmos apunta hacia el misterio de la muerte asumida por la enunciante y que habrá de consumarse en “La máscara desnuda...”:

Turba mis continentes tu frescura entrañable
transitada del río callado del misterio,
húmeda de esqueletos y yerba derretida,
devastados veranos y pétreos yacimientos.
¡Tierra de sumergido paraíso
en donde no hay lugar para el destierro!

Ante los horizontes del abismo
donde vierte universos lo perpetuo,
interrogo a la luna de mi muerte:
¿Cómo será la luz como semilla?
¿Y la raíz profunda como vuelo?
¿Y el pacto del silencio y el silencio? (97).

Este último poema de “Frutos en órbita” deja en vilo la muerte de la enunciante para presentar otra faceta de la Diosa en el quinto apartado, “Tierra amarga”. Aquí se presenta una imagen de la Gran Madre, también simbolizada con la Tierra, sólo que en este caso apelando a una noción de patria que encuentra su base en algunos episodios históricos del México de las primeras décadas del siglo XX. Como quedó referido en el primer capítulo del presente trabajo, el período posrevolucionario en el país se caracterizó por la implementación de una serie de medidas a nivel político, educativo y artístico fundamentado en una nueva noción de patria que intentó incorporar el sustrato prehispánico en sus representaciones. Si, como dice Florescano, la patria o *corazón del pueblo* entre las sociedades mesoamericanas estaba sintetizada en la imagen de una montaña en cuyo interior prolifera el agua fértil, las semillas y, en general, la vida (43-44), durante los años de estabilización del país posteriores a la lucha armada hay una vuelta a la idea de la tierra como madre, mujer, creadora y, desde luego, también como patria. Los mejores ejemplos de la incorporación de los atributos de la tierra en tanto centro del universo, espacio sagrado, símbolo de fertilidad, nacimiento y por extensión, del cuerpo femenino, se encuentran en el muralismo y en más de un sentido explican la estrecha relación entre pintura y poesía en Aurora Reyes. Así como en Diego Rivera la representación del cuerpo femenino fungía como alegoría de la patria o síntesis de ella⁴⁶, en Reyes los poemas de “Tierra amarga” con su temática eminentemente

⁴⁶ En especial los paneles narrativos de la Capilla de Chapingo que representan varios momentos de la Revolución Mexicana y sobre todo los que sintetizan “la evolución de la naturaleza y celebra los poderes fecundadores de la tierra, desde la siembra hasta que florecen los frutos [...] están iluminados por figuras

histórica, darán cuenta de diversos modos de representar a la patria a raíz de la lucha y a través de la tierra (a veces con características antropomórficas), el país y sus tradiciones, la naturaleza o la mujer.

Desde el primer poema, “Astro en camino” encontramos un epígrafe que tiene como autor a Morelos y que define el sentido que tendrá en los poemas de este apartado la tierra: “Patria es la Tierra”. Aquí, las metáforas para hablar de México, de la Revolución y la Patria, así como de sus respectivos conflictos, estarán construidas en torno a un universo vegetal: “germinal en angustia”, “espiga naciente”, “tierra adentro, la cosecha de lágrimas”, “la raíz de la entraña”, “pensamiento florecido”, etc. De modo más evidente se construye la Patria en el canto V de este poema con claras evocaciones a la Coatlicue:

Madre de piedra, sólida y erguida,
tu guarecido corazón
fue manzana madura
y sepultura de la traición.
[...] Nos sustenta tu vientre
que también nos devora
como la tierra en su impiedad.
Hambre gigante impulsas la mano fratricida:
vas tragándote todos, uno a uno a tus hijos.
¡Madre bárbara y ciega, profética y vidente
preñando las entrañas de la futura Paz! (108-109).

En otro poema también significativo en estos aspectos, “Hombre de México”, la divinidad estará revestida de aquella noción de *corazón del pueblo* o centro sagrado de la tierra en la que se guarda lo más valioso de una comunidad, su herencia y tradiciones, sólo que en este caso se trata de una tierra “herida” por la lucha armada, donde “las mujeres con alma de montaña/ amasan en su rostro silencios vegetales” (131). La caracterización de lo femenino y por extensión de la patria misma, será nuevamente

femeninas identificadas con las fuerzas germinales, la floración y *Los frutos de la tierra*, que en conjunto forman un himno o *Canción a la tierra*, como lo llamó Rivera” (Florescano 331).

espejo del arquetipo; basta reiterar la presencia de la montaña/cuerpo/recipiente como rasgo distintivo de estos personajes. A lo largo de los tres primeros cantos que conforman este poema de largo aliento, se presenta una visión desesperanzada de la patria mexicana, sin embargo en el IV y el V surgirá una exhortación al pueblo para encontrar su salvación retornando a sus raíces más antiguas:

Por este barro en marcha que somos,
por el amor del agua,
por la muerte del árbol inocente
y su cosecha trágica.

[...] México, abre los brazos, ¡crécelos!
—mar que has purificado los ríos de otras aguas—
acoge nuestra voz.
¡Recíbela! ¡Levántala!
Y coloca tu cifra de justicia
en el cielo más alto del amor.

Abre tu antiguo rostro golpeado de infinito,
el volcán de tu entraña,
tu potencia de abismo azul.

Alcanza los contornos morenos de la raza,
desnuda las tinieblas,
multiplica las flechas de la luz [...] (132-133).

Después vendrán los tres últimos poemas que conforman el apartado final (“Retorno al olvido”) de *Espiral en retorno* y que estará marcado precisamente por ese regreso de la enunciante a la Gran Madre a partir de su propia muerte, ésa que había quedado suspendida en “Frutos en órbita”. Aunque el poema más importante en este apartado y como final de todo el libro es “La máscara desnuda...”, el poema precedente (“Códice del olvido”) retomará el tono de misterio y continuará con las interrogantes que empezaban a esbozarse en torno a la muerte. La presencia de la Gran Madre es aquí asumida en toda su plenitud y como revelación del gran poder con que se ha venido manifestando. Le dice la enunciante a la Diosa en las primeras estrofas:

Acá, desde la tierra –piel amada–
descubrí los espejos de opuestas diagonales
en la geométrica dualidad del principio.

Verte fue comprenderlo todo;
los iniciales reinos del asombro,
la noche giratoria
danzar medusa y liquen
y caracol y grito,
el áspero latido de la roca
y el vértigo, el polvo... y el olvido (141).

Es clara en estos versos la evocación a Ometéotl, así como a todos los elementos que han participado en la configuración del universo numinoso de la Diosa mesoamericana y que, en este punto, ya han sido asumidos plenamente por la enunciante como parte de un orden sagrado. Este poema continúa hacia el final con una serie de interrogantes que la enunciante dirige a esa entidad superior que insufla de vida todas las cosas y en cuyo ciclo (vida/muerte) está a punto de entrar:

Dime en la dimensión de este sueño
quién eres en mi sombra,
en la clara pupila de mi sangre,
en la luz que conduce los hilos del misterio:
¿El sentido indivisible?
¿Lo que sostiene y rompe el equilibrio?
¿La caótica ola del destino?
¿La inasible potencia
que enlaza muerte y nacimiento? (142).

Los últimos versos de este poema dan cuenta de una entrega absoluta a la Gran Madre, así como de la permanencia de su poder y del conocimiento que la enunciante ha llegado a adquirir sobre ella a lo largo de su viaje.

En “La máscara desnuda...” los atributos y constelaciones simbólicas que hasta ahora se han advertido a lo largo de *Espiral en retorno* y que caracterizan ese dinamismo y complejidad del arquetipo de la Gran Madre y sus advocaciones (Coatlicue/Ometéotl/Chalchiutlicue/Cihuacóatl), estarán regidos por la idea de la

muerte, una muerte que será también faceta de la Diosa, lo mismo que misterio y, sobre todo, vía de acceso para una comunión plena con ella.

A lo largo de los cinco cantos que componen este poema, la figura de la muerte/Diosa aparecerá bajo los más diversos aspectos: “ola petrificada del agua de la vida”, “máscara desnuda de una risa de huesos”, “bandera sin viento”, “pasión que abandonó la forma”, “alimento de todo lo que vive y devora”, “espalda del misterio”, etc. La enunciante estará frente a ella, igualmente asombrada que como lo estuvo ante el milagro de la vida, puesto que la muerte no es fin, fatal y determinante, sino paso previo a la transformación:

¡Qué perfecta y antigua simetría,
qué congelada actividad te anuncia,
qué inerte dimensión te identifica! (“Tiempo primero” 143).

Porque en tu larga mano que mide las raíces
habita una semilla de tactos estelares,
un útero infinito que repite la vida
en las arquitecturas del sueño y la armonía. (“Tiempo segundo” 145).

En el “Tiempo tercero”, la caracterización de la muerte evoca una vez más esos ámbitos terrestres y acuáticos que han venido configurándose en los poemas anteriores, así como hace explícita la cualidad regenerativa de la vida que concluye su ciclo. La segunda persona a la que se dirige la enunciante parece alternar entre la muerte y las advocaciones de la Diosa:

Antes era el paisaje rodando en tu pupila.
hoy tu ser es camino rodando en el planeta.
Ahí, donde es lo mismo decir flor que lucero,
océano que principio, sexo que primavera.
Ahí estás, donde vive lo que muere,
donde el espejo del “¿Para qué?” se quiebra (145).

El “Brindis intermedio”, situado entre los “Tiempo(s)” tercero y cuarto, establece ya la comunión entre la muerte y la enunciante. El brindis representa el pacto a través de la

figura de la copa que según Neumann “deriva de los senos de la mujer-recipiente, [y] consta de los siguientes símbolos: recipiente, taza, copa, cáliz y Grial” (59). En este caso la copa estará definida a lo largo del poema por diversos adjetivos: primero será una “copa vacía”, luego una “copa de sueño”, una “copa de amargo corazón, destilado en veneno, para el paso final del encuentro”, una “copa de luto” y, finalmente, una “copa quebrada”. Esta idea de contener o acceder al interior de algo, relacionada con el adentro/afuera propio del *locus symbolicus* de la vasija/copa, estará desde luego vinculada con el “viaje subterráneo” descrito desde “Oración a la palabra”, pero también se matizará con la metáfora de una relación casi amorosa entre la enunciante y la figura de la muerte:

Descender a tu beso inviolado,
embriagarme en tu cuerpo nocturno
y soñar que viví entre tus labios.

Toma muerte mi mano en tu mano,
formaremos el último signo
que encadena el amor al olvido.

Danzaremos tu esférica danza
entre el viento y el pie de la tierra,
la cintura del fuego y el agua.

[...] En tu aliento mortal mi simiente,
la raíz del color en la frente
y la cruz de maíz en el pecho (146-147).

Una vez realizado el brindis que también es alianza, ahora con la muerte, el “Tiempo cuarto”, viene a proyectar una situación hipotética muy similar a la descrita en “Forma de mi ausencia”. El condicionamiento está dado desde los primeros versos, describiendo una instancia espacio temporal (expresada una vez más a través de metáforas que remiten al universo de la tierra y el agua) que luego perfilará hacia una

comuni3n plena con el universo, expresada en una perfecci3n donde incluso quedan anulados el tiempo y el espacio, as3 como cualquier evocaci3n al mundo terrenal:

Cuando la sed congregue racimos de colores
en el fondo del tacto sumergidos,
ecos de amanecer y madreSelva
en diminutas bocas del roc3o [...]

Todo lo abarcar3, lo ser3 todo
en espacio sin tiempo y sin delirio:
encontrar3 la luz frente por frente,
contemplar3 los ojos del principio,
dar3 vuelta completa al imposible
y en el Todo... ser3 Uno contigo (147-148).

Los siguientes cuatro versos que conforman un “Sin tiempo” previo a la muerte representa la consumaci3n de la relaci3n ya indisoluble con la Gran Madre, as3 como la certeza del sitio al que se ha arribado y de la culminaci3n del ciclo de la vida regido por la Diosa:

En la mirada ciega del amor me miraste
descubriendo los ojos de la vida.
Y supe que nac3 por conocerte
y unificarme en ti, Desconocida (148).

Finalmente, el “Tiempo quinto” se articula como la disposici3n del espacio final en que la enunciante yacer3 y que, como apunt3 en relaci3n con la simbolog3a del car3cter elemental negativo del arquetipo, tambi3n remite al espacio de la vasija. Cabe destacar que en este poema la muerte adquiere cualidades antropomorfas desde la perspectiva de la enunciante, las cuales las posicionan como dos entidades completamente distintas:

Yo vestir3 mi muerte de amarillo
con camisa de sal y ojos de uva,
adornar3 su pie de cascabeles
y la coronar3 de nomeolvides (148).

Esta distancia marcada desde la enunciante, al considerar a la muerte como si fuera ajena a ella, encontrar3 su paralelo (en cuanto a la disposici3n de la morada final) en los

cuatro últimos versos, donde la enunciante expresa su “última voluntad” para concluir el viaje iniciado como un pacto divino con la Palabra:

Quiero el sudario de papel de China,
el cadáver del sol hecho pedazos,
un adiós con los pétalos de fuego
y un ídolo de piedra entre los brazos (148).

Como se advierte aquí, la enunciante asume su muerte y se prepara para ese retorno pleno, inefable, con la Gran Madre, a través de la metáfora del “cadáver del sol” como final de un ciclo y, por lo tanto, como penetración en el misterio de la oscuridad (regreso al vientre/vasija); así también está la despedida relacionada con un elemento vegetal (la flor) y la clara evocación a la sacralidad prehispánica: el ídolo de piedra.

El viaje concluye con la muerte, una muerte que más que un final es una transformación, una vuelta al origen (ouroboros), reconocimiento de la voz ancestral que más allá de México encuentra sus ecos en la universalidad del arquetipo de la Gran Madre.

Conclusiones

En la obra de Aurora Reyes se conjuga el espíritu de una época en México que buscaba renovar sus principios identitarios a partir de su propia historia y a través del arte y la educación. La reforma vasconcelista, el muralismo mexicano, la institución de los principios revolucionarios, perfilaron una etapa de estabilidad que acudió a sus raíces prehispánicas para incorporarlas a un presente en pleno proceso de reconstrucción posterior a la lucha armada. Tanto la obra pictórica como poética de Reyes participan activamente de esta etapa de cambios y este anhelo por un país y una patria más cercanos al pueblo, más genuinos y habitables. Lejos de los éxitos o fracasos acumulados a raíz de estas luchas, la poesía de Reyes logra trascender su propio contexto y encontrar un sentido mucho más complejo, universal y humano.

Además de la riqueza cultural implícita en este contexto y de la participación comprometida de la autora en los grandes cambios que a nivel social, artístico y político tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX, su obra poética es también el resultado de un diálogo con la producción literaria en México y, en especial, con los poetas que en su momento fueron perfilando un modo de hacer poesía en contacto pleno con el país, con su historia y asumiendo un lenguaje propio. El espectro de autores y fuentes con los que Reyes dialoga es amplio, pues comprende desde algunos miembros del grupo de los Estridentistas hasta poetas imprescindibles como lo son López Velarde, Pellicer o Paz; así como algunos de los principales textos de divulgación que en torno a la identidad mexicana y la historia y la religiosidad prehispánicas empezaron a circular hacia esta época. A partir de este bagaje, la obra de Aurora Reyes se encuentra perfectamente ubicada en una tradición de poesía mexicana que emplea recursos estilísticos, formales y líneas temáticas propias de los grandes poetas y poemas que han definido dicha tradición.

Como apunté en las primeras páginas de esta investigación, las razones que han mantenido a la autora fuera del canon, son de naturaleza diversa y apelan más a una circunstancia social, política y familiar que considero ha perdido vigencia como motivo para soslayar su obra; entre estas razones ubico su labor como sindicalista, su adhesión al Partido Comunista, sus vínculos con la moda y costumbres del grupo de artistas reunidos en torno a Frida Kahlo y Diego Rivera, y el haber sido conocida, en parte, como la “sobrina incómoda de Don Alfonso”.

Más importante que el paso del tiempo sobre estas circunstancias, creo que la propuesta estética de la autora se sustenta en una complejidad que, como hemos visto, no se limita a la mera incorporación de los elementos prehispánicos que fueron adquiriendo auge en las décadas posteriores a la Revolución, sino que está fundamentada en una lectura profunda de la religiosidad del hombre arcaico, que se ve reflejada en el proyecto de creación poética que rige su obra bajo un mismo sentido.

Si el desarrollo común en la obra de la mayoría de los escritores se advierte a partir de las etapas marcadas por un cambio de estilo, temas o preocupaciones estéticas, en Aurora Reyes está presente una sola vía de creación que se sostiene desde la primera hasta la última de sus publicaciones. Es por esto que *Espiral en retorno*, como compilación de toda la poesía de la autora publicada en vida, se permite pasar por alto la cronología de las publicaciones que la conforman y al mismo tiempo evidenciar una consistencia estilística, temática y formal, así como proponer una organización acorde con la línea de sentido que la sustenta, es decir, con el carácter numinoso inherente al arquetipo de la Gran Madre y las advocaciones que ésta tiene según el panteón azteca: Coatlicue, Ometéotl, Chalchiutlicue, Cihuacóatl.

Aunque en una primera lectura la poesía de Reyes pudiera remitir a la sencillez de un universo donde predomina la naturaleza, una lectura desde las distintas

advocaciones y atributos que dan cuenta de la complejidad del arquetipo de la Gran Madre, revelan cómo en *Espiral en retorno* se cumplen los principios de una cosmovisión compatible con el pensamiento del *homo religiosus*, a través de un lenguaje poético en el que subyace un contexto cultural específico y sobre todo una religiosidad que bien puede sintetizarse en los siguientes términos:

Todo lo que existe en el mundo tiene un origen divino, todo en el universo está animado por el sacrificio divino que como fundamento del mundo, encarna y anima o dota de *alma* a toda la creación. Pues al morir, los dioses se convirtieron en <<esencias>> de los seres, en <<almas>> de las piedras, los árboles, las aguas y los seres humanos. Los dioses están en cada ser y los seres están compuestos de la materia de los dioses, se hallan configurados por partículas de animación divina. Todo en el pensamiento antiguo estaba así maravillosamente constituido de la fuerza divina de los dioses (Solares 310).

El origen divino que en muchos sentidos articula la poesía de Aurora Reyes, no es sólo evocación de una historia antigua, sino resurgimiento de una espiritualidad y una relación estrechísima entre los hombres y la naturaleza. Más allá de la identidad del mexicano de las primeras décadas del siglo XX, la preocupación en estos poemas apunta a una invocación al género humano a mirarse a sí mismo frente al mundo y frente a los caminos por demás adversos trazados desde de la lucha armada. A partir de lo anterior se entiende con mayor claridad esa recurrencia de imágenes propias de la naturaleza, así como la incursión de episodios de la historia nacional y la caracterización de la Gran Madre como deidad compleja, dinámica, dual, en la que la vida y la muerte confluyen como parte de un mismo ciclo, de un mismo orden cósmico.

Aunque estas nociones de divinidad se han explicado teóricamente desde el campo de la antropología y el psicoanálisis, en la poesía de Reyes se encuentran articuladas a partir del empleo de la metáfora y la metonimia como estrategias para construir las constelaciones simbólicas que revelan la presencia de la Diosa a lo largo de *Espiral en retorno* y de cada uno de sus apartados como un estadio en el tránsito que la enunciante experimenta desde lo profano hasta lo sagrado. El carácter simbólico en

estos poemas se presenta revestido por los atributos, poderes y cualidades de las deidades aztecas antes citadas y que, sin ser nombradas explícitamente (a excepción de la Coatlicue), acompañan a la enunciante durante dicho trayecto. *Espiral en retorno* puede leerse a la luz de estas consideraciones como un proyecto poético de vida, congruente de principio a fin y unificado bajo el mismo signo numinoso.

Por su estrecho contacto con la tradición de la poesía mexicana del siglo pasado y, en especial, por la invitación a volver los ojos sobre los aspectos más genuinamente humanos, considero que *Espiral en retorno* es una obra sobre la que vale pena volver los pasos y aventurar lecturas a la luz de las múltiples perspectivas abiertas en las últimas décadas por la crítica literaria. Por otra parte, si como bien afirmaba Edmond Jabés, inútil es el libro cuando la palabra no alberga esperanza, creo que a un siglo de distancia del nacimiento de la autora y tomando en cuenta el desolado estado de cosas en que se encuentra el país, este es un buen momento para volver sobre los pasos, para trazar una espiral en retorno hacia nuestros orígenes, nuestra historia y nuestra poesía.

Enero 2011.

Bibliografía directa

- Reyes, Aurora. *Astro en camino*. México: SEP, 1950.
- _____. *Espiral en retorno*. México: Delegación del Departamento del Distrito Federal en Coyoacán, 1981.
- _____. *Hombre de México*. México: SEP, 1947.
- _____. *Hombre de México*. 2ª ed. Mexicali: Luz, 1948.
- _____. *Humanos paisajes*. México: Amigos del Café París, 1956.
- _____. *Humanos paisajes*. 2ª ed. México: Editorial del Magisterio, 1960.
- _____. *La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos*. México: SNTE, 1969.
- _____. *La máscara desnuda. Danza mexicana en cinco tiempos*. 2ª ed. *Material de lectura*, No. 179, poesía moderna. México: UNAM, 1994.
- _____. *Nueve estancias en el desierto*. México: Editorial del Magisterio, 1952.
- _____. *Tres poetas mexicanos*. México: Federación Editorial Mexicana, 1974.

Bibliografía de referencia

- Abelleyra, Angélica. “Aurora Reyes: cachorra brava y diáfana”. *Jornada semanal* el domingo 14 de septiembre de 2003.
- Aguilar, Margarita. “Aurora Reyes: primera muralista mexicana”. *Almargen. Periodismo de investigación, medios y literatura*. 2 de julio de 2005. Versión digital. 17 de mayo 2009.
- _____. “Los murales de Aurora Reyes: una revisión general”. En *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*. Núm. 13 Dic. 2008. México: UNAM. 31-44.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder*. México: El Colegio de Michoacán; FCE, 2005.
- Báez-Jorge, Félix. *Los oficios de las diosas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000.
- Best-Maugard, Adolfo. *Manuales y tratados: método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: SEP, 1923.
- Bonifaz Nuño, Rubén. Estudio preliminar a Manuel Maples Arce *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México: FCE, 1981.

- Cáceres Careño, Raúl. “Aurora Reyes: noticia para la libertad y la belleza” en Aurora Reyes. *Espiral en retorno*. México: Delegación del Departamento del D.F. en Coyoacán, 1981. 7-8.
- Cantón, Wilberto. Nota preliminar a Bernardo Ortiz de Montellano *Sueño y poesía*. México: Imprenta Universitaria, 1952.
- Cardona, Patricia. “Aurora Reyes, feminista y pionera del PCM, pasó su infancia entre tarántulas y animales del desierto”. Parte I. *Unomásuno*. 29 de diciembre de 1985 en Roberto López Moreno y Leticia Ocharán *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Programa Cultural de las Fronteras, 1990. 113.
- _____. “Aurora Reyes ingresó a la Academia de San Carlos por una golpiza que dio a una prefecta de la prepa”. Parte II. *Unomásuno*. 30 de diciembre de 1985 en Roberto López Moreno y Leticia Ocharán *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Programa Cultural de las Fronteras, 1990. 114.
- Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. México: FCE, 1983.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1951.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la patria*. México: Taurus, 2006.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México; FCE, 1993.
- Hernández Palacios Mirón, María Esther del Carmen. *La condición femenina como configuración místico-erótica en la poesía de Enriqueta Ochoa*. Tesis de doctorado. México: UIA, 2005.
- Jakobson, Roman. “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia”. En Roman Jakobson y Juan A. Magariños de Morentin. *Semiología, afasia y discurso psicótico*. Argentina: Instituto y laboratorios de análisis estructurales, 1973. 17-70.
- _____. “Lingüística y poética”. En José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman. *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: AKAL: 2005. 140-152.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Paidós, 2009.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Catédra, 1976.

- León, Margarita. “Concha Urquiza: poemas de la adolescencia (inéditos y no recopilados)” en *Literatura Mexicana*. Vol. XVIII. Núm 2. México: UNAM, 2007. Versión digital. 8 de marzo 2011.
- López Moreno, Roberto. “Aurora Reyes, poetisa: <<corazón florido>>”. En Roberto López Moreno y Leticia Ocharán. *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua; CONACULTA; Programa Cultural de las Fronteras, 1990 a. 5-14.
- _____. “Breve apunte de Aurora Reyes”. *El Universal*. Viernes 27 de abril de 1990, Sábado 28 de abril de 1990 b.
- _____. “Aurora Reyes: grito telúrico”. *Periódico de poesía*. No. 8. México: UNAM, 1994 a. 92.
- _____. “Nota introductoria” en *Material de lectura*, No. 179, poesía moderna. México: UNAM, 1994 b.
- Mansour, Mónica. Selec. e introd. Carlos Pellicer. *Poemas*. México: Promexa, 1979.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México: FCE, 1981.
- Meyer, Lorenzo. “La institucionalización del nuevo régimen”, en *Historia general de México*. México: El Colegio de México; Centro de Estudios Históricos, 2000. 823-879.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*. México: El Colegio de México; Centro de Estudios Históricos, 2000. Pp. 957-1076.
- Mullen, Edward J. “Motivos precolombinos en la obra de Pellicer” en *La poesía de Carlos Pellicer. Interpretaciones críticas*. México: UNAM, 1979.
- Navarro Tomas, Tomas. *Arte del verso*. México: Málaga, 1968.
- Neumann, Erich. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta, 2009.
- Ocharán, Leticia. “Aurora, sacerdotisa de sí misma”. *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Programa Cultural de las Fronteras, 1990. 61-67.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Sueño y poesía*. México: Imprenta Universitaria, 1952.
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- Pérez-Espino, José. “Aurora Reyes: mística de la creación”. *Escritores de Chihuahua*. 5 de diciembre de 2004. Versión digital. 17 de mayo 2009.

- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. España: Cátedra, 1992.
- Quillis, Antonio. *Manual de métrica española*. Barcelona: Ariel, 2009.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad, 2001.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI; Universidad Iberoamericana, 2006.
- Roura, Alma Lilia. *Dr. Atl, paisaje de hielo y fuego*. México: CONACULTA, 1999.
- Solares, Blanca. *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. España: Anthropos, 2007.
- Solís Arenazas, Jorge. “La ontología de la muerte en la poética de Aurora Reyes”. *Escáner Cultural. Revista virtual*. Año 3 No. 25 (12 de enero- 12 de febrero de 2001) Santiago de Chile. Versión digital. 15 de mayo 2009.
- Ulloa, Bertha. “La lucha armada (1911-1920)”. *Historia general de México*. México: El Colegio de México; Centro de Estudios Históricos, 2000. 757-821.
- Vela, Arqueles. “Aurora Reyes, identificación con el infinito”. En Roberto López Moreno y Leticia Ocharán. *La sangre dividida*. México: Gobierno del Estado de Chihuahua; CONACULTA; Programa Cultural de las Fronteras. 9.
- Vera, Luis Roberto. *Roca del absoluto. Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. México: BUAP, 2006.
- Vergara, Gloria. “Miradas que se cruzan. Construcción de la identidad en las poetisas mexicanas del siglo XX”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, dic., año/vol. XI, núm. 022. México: Universidad de Colima, 2005. 291-304.
- Zúñiga, Araceli. “Libérrima y salvaje, Aurora Reyes, primera muralista mexicana”. *Jornada UNAM* (4 de abril de 2005). Versión digital. 17 de mayo de 2009.