

00261

7
27

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

*Las mujeres con las manos curativas:
Un análisis visual de las similitudes iconográficas entre la diosa
azteca-mexica Coatlicue y la hindú Kali*

TESIS

Para obtener el grado de
Maestría en Artes Visuales
Orientación en Pintura

Que presenta

Dianne Cynthia Pearce Hicknell

México, D. F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice

Introducción.....	6
1 Iconografía.....	13
1.1 Filosofía, religión, imagen, signo, símbolo, mito, literatura, arte, historia y ritual.....	13
1.2 Iconografía y el análisis iconográfico.....	25
2 Coatlicue.....	30
2.1 Religión náhuatl.....	30
2.1.1 Antecedentes.....	30
2.1.2 Creencias.....	32
2.2 Coatlicue y sus manifestaciones en el contexto de la literatura náhuatl como fundamento de un análisis iconográfico.....	45
2.2.1 Coatlicue.....	47
2.2.2 Cihuacóatl.....	58
2.2.3 Tlazolteotl.....	72
2.3 Análisis iconográfico de Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazolteotl.....	79
3 Kali.....	121
3.1 Hinduismo.....	121
3.2 Kali en el contexto de la literatura hindú como fundamento de un análisis iconográfico.....	139
3.3 Análisis iconográfico de Kali.....	164
4 Análisis de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali.....	195
4.1 Análisis visual.....	195
4.2 Análisis psicológico.....	214
Conclusión.....	223
Apéndice.....	229
Glosario.....	233

Bibliografia.....	243
Lista de figuras.....	251
Figuras.....	255

Introducción

Coatlicue y Kali: dos Diosas de la tierra, dos culturas distintas, dos mil millas de distancia, una cultura prácticamente eliminada, la otra todavía floreciente. Sin embargo, las semejanzas son profundas.

El análisis se centra en la iconografía de estas Diosas de la tierra dentro de sus culturas respectivas, la azteca-mexica y la hindú. El primer objetivo del estudio es conducir un análisis *visual* de las similitudes iconográficas entre las dos. Esto muestra una continuidad asombrosa entre las dos culturas, a pesar de su separación continental y temporal, una continuidad que se considera en un breve análisis *psicológico*.

Ya existen estudios *independientes* conducidos sobre aspectos tales como la filosofía, la religión, la historia, el arte, la literatura y la cultura de los Azteca-Mexicas y los Hindúes. Existen también trabajos *independientes* sobre ambas diosas, Coatlicue y Kali. Otros trabajos abordan los aspectos psicológicos del Arquetipo Femenino, la teoría occidental que explica el papel de las diosas como Coatlicue y Kali dentro de sus propias civilizaciones. Y por último hay estudios psicológicos que comparan las dos diosas desde este punto de vista. Pero, no existe un estudio iconográfico que compare las dos desde una perspectiva visual. Entonces, este análisis intenta cubrir ese vacío.

¿Por qué? Durante mi crecimiento, participaba en un ritual semanal: cada domingo salíamos del hogar hacia un edificio especial que guardaba la espiritualidad para nosotros, y una vez allí, confiábamos en un líder

masculino que proyectaba la espiritualidad aún más allá de nosotros, hacia el cielo. Ibamos a la iglesia. Allí comenzaba a sentirme controlada, a sentir una inconsistencia entre aquellos ritos espirituales semanales y mi feminidad; tuve el ligero sentimiento que deberíamos buscar hacia el interior, hacia el centro, en vez de hacia el exterior, hacia el cielo.

Esto, a su vez, me condujo al estudio de la espiritualidad en culturas extranjeras y al descubrimiento subsecuente de la continuidad indiscutible en la simbología femenina de una cultura a otra.

Este interés me llevó a México donde empecé a leer acerca de los Aztecas. Aprendí de su Madre Tierra, Coatlicue, quien posee una calidad ausente en la diosa cristiana de mi educación: es la unificación de la dualidad, de lo malo y lo bueno, lo negativo y lo positivo, lo femenino y lo masculino, la muerte y la vida, la tierra y el cielo. Ella crea con sólo destruir para luego crear nuevamente.

Esto se parecía mucho al rol desempeñado por la diosa Kali del Hinduismo. Entonces, fui en búsqueda de esta religión oriental mística y su diosa precaria. Lo que encontré fue una similitud increíble entre las dos diosas, lo cual inspiró el tema de esta tesis.

Al aumentar esta mezcla de culturas, en septiembre de 1993 visité a Kali donde es más venerada: Calcuta. Curiosamente, o quizás no tanto, dado lo que había encontrado a lo largo de la búsqueda anterior, descubrí similitudes numerosas entre la cultura hindú y la mexicana. Después de México, estaba yo algo preparada para el choque que

siempre producen países extranjeros, pero estaba efectivamente sobresaltada por la magnificación de las peores situaciones que se encuentran en México. La diferencia más significativa era la gente: en vez de agresión y violencia, encontraba a una gente extremadamente pasiva y de carácter fuerte a pesar de sus condiciones a menudo mugrientas, rancias y nauseabundas. Esto es, sin duda, a causa de su moldeamiento por el Hinduismo, como se verá en el Capítulo 3.

Este análisis consta de cuatro capítulos: el primero aborda la terminología pertinente; el segundo se dedica a Coatlicue; el tercero se dedica a Kali; y el cuarto analiza las similitudes iconográficas entre las dos diosas.

El Capítulo 1 distingue entre términos tales como filosofía y religión, mito e historia y símbolo e iconografía. La necesidad de distinguir entre la filosofía y la religión se volvía evidente cuando, durante la investigación, encontraba muchas opiniones contradictorias con respecto a: (1) la distinción entre la filosofía y la religión; y (2) la categoría a que corresponden las culturas azteca-mexica e hindú. Luego me enfrentaba con las incongruencias entre el mito y la historia. Las numerosas contradicciones en la literatura sagrada y secular azteca-mexica como en la hindú han llevado a su aceptación como mitos en vez de eventos históricos. Acerca de esto Fernández dice que "de veras, de veras, saber lo que en el caso -el arte indígena antiguo- opinaron sus creadores es imposible... Intentamos comprender [las obras], más a sabiendas de que lo que decimos que dijeron es algo que *decimos... que dijeron*."¹

Pero la importancia de la literatura es indispensable para un análisis iconográfico. Es precisamente a través de los mitos que se encuentra una fuente rica de símbolos para hacer tal análisis. Se basa este análisis en la creación de los símbolos de los mitos —o sea la creación de arte visual a partir de la literatura. Debido a que el uso de tales mitos permite la localización de la fuente literaria que inspiró al artista, este análisis se fia tanto en la literatura sagrada como en la secular.

El Capítulo 2 está constituido por el análisis independiente que se enfoca sobre Coatlicue ('La de la falda de serpientes', Diosa de la tierra), y sus dos transmutaciones, la maligna Cihuacóatl ('Mujer serpiente', Diosa de la tierra, la guerra y el parto), y Tlazoltéotl ('Devoradora de la inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y la confesión). Está dividido en tres secciones. La primera es un análisis de la religión náhuatl. La segunda analiza a Coatlicue y sus manifestaciones dentro del contexto de la literatura náhuatl usando: (1) su aparición en ambas la literatura sagrada y secular; (2) su dominio de un mes sagrado específico; y (3) su papel dentro de la religión azteca-mexica. La tercera sección analiza la iconografía de cada una de las tres transmutaciones, comenzando con una fuente literaria que describe la diosa y que provee un punto de partida para analizar sus símbolos y su iconografía.

El Capítulo 3 está dedicado al análisis de Kali ('La oscura', Destructora) y su estructura se relaciona con la del Capítulo 2. La

primera sección analiza el Hinduismo. La segunda sección estudia a Kali dentro del contexto de la literatura hindú usando el formato resumido arriba: (1) su aparición en la literatura hindú; (2) una examinación del mes en donde se le venera; y (3) su papel como una diosa dual que encarna ambos caracteres maligno y benigno. La tercera sección aborda la iconografía de Kali y está dividida en tres secciones que corresponden a sus diferentes roles: su carácter maligno como Guerrera, su etapa intermedia como bailarina de la danza cósmica y su carácter benigno como Otorgadora de Recompensas.

El Capítulo 4 presenta un análisis de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali desde dos perspectivas: un análisis *visual* seguido por un análisis *psicológico*. Dado que ya se ha tratado el análisis iconográfico independiente de cada diosa en su capítulo respectivo, el análisis *visual* presenta una comparación de la iconografía correspondiente a Coatlicue y Kali. El análisis *visual* está estructurado según su encarnación de los caracteres maligno y benigno: en su carácter maligno como Guerreras, en su etapa intermedia mientras bailan danzas cósmicas y en su carácter benigno como Condonadora de Pecados y Otorgadora de Recompensas respectivamente.

El análisis *psicológico* discute las teorías occidentales a partir de tales apariencias, como uno las referiría inicialmente, a pesar de la distancia y las culturas distintas. Aquí, se analiza la relación entre los símbolos y los arquetipos del inconsciente colectivo al dirigir una

atención especial a la teoría del Arquetipo Femenino dual, de donde provienen Coatlicue y Kali según los psicólogos.

El Apéndice provee una ocasión para volver a contar el mito azteca-mexica "El nacimiento de Huitzilopochtli" en su totalidad, cuyo tamaño impide que esté incluido en el texto principal. Además, aparte de las traducciones de los mitos azteca-mexicas, "Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) y de la señora de la gente terrena (de la madre)" y "Canto de la Diosa de la tierra" incluidos en el texto principal, el Apéndice cita otras dos traducciones de ellos.

Se proporciona un Glosario de términos pertinentes usados a lo largo del análisis debido a la aparición frecuente de palabras indígenas cuya traducción es a menudo inadecuada. Este consta de un vocabulario en Náhuatl de los Azteca-Mexicas y en Sánscrito hindú.

Finalmente, apoyan al análisis ochenta y un Figuras. Las representaciones visuales de Coatlicue son de dos códices Borgia, los *Fejervary-Mayer* y *Laud*, y cuatro Mexicas, los *Borbonicus*, *Florentino*, *Magliabechiano* y *Matritense*. Dado que ya se han hecho varios análisis iconográficos de las representaciones esculturales de Coatlicue (v.gr. *Coatlicue: Estética del arte indígena* por Justino Fernández), este análisis iconográfico se basa en las representaciones visuales de los códices. En cuanto a Kali, sus representaciones visuales son abundantes pero son predominantemente de escultura. Al tratar incluir tantas pinturas de ella como sea posible, el predominio de la

escultura en el arte hindú está reflejado en las representaciones de Kali que apoyan el análisis iconográfico.

Comencemos el análisis visual de las similitudes iconográficas entre la diosa azteca-mexica Coatlicue y la hindú Kali.

-
1. Justino FERNANDEZ. *Coatlicue; Estética del arte indígena*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, p. 202.

1 Iconografía

Antes de comenzar el análisis de Coatlicue y Kali, es conveniente aclarar unos términos fundamentales empleados a lo largo del estudio con la esperanza de aliviar posibles equivocaciones. Los términos están divididos en dos secciones, los definidos en la primera sección son necesarios para el entendimiento de los definidos en la segunda.

1.1 Filosofía, religión, imagen, signo, símbolo, mito, literatura, arte, historia y ritual

La palabra filosofía "está formada por las palabras griegas 'philo' y 'sophia', que significan 'amor a la sabiduría'".¹ La filosofía consiste en la búsqueda de las causas y los principios subyacentes de la realidad, la persecución de la sabiduría, o la búsqueda de la verdad por medio de la racionalidad lógica en vez de la observación real.²

Experimentan los humanos la convención como una prisión y entonces su búsqueda de la verdad deriva del sentimiento de la libertad que se alcanza al escapar y descubrir lo nuevo, lo distinto y lo original. "La búsqueda de la verdad es el intento de dar forma a algo que no está limitado por el sentido de la vista o del oído, ni siquiera por el lenguaje".³ Propone Kaufmann cuatro razones para la búsqueda de la verdad: "alcanzar la excelencia, vencer el poder de la convención, exigir la admiración de otros... [y] triunfar sobre la falsedad y el engaño".⁴ La búsqueda de la verdad lanza el más fundamental problema de la filosofía: que es la realidad constituida por la materia o el espíritu.

Contesta la religión que el espíritu (siendo la razón, la inteligencia, la consciencia) es el sentido central de la realidad,⁵ y que la materia es nada más que la 'apariciencia' o la reflexión de la 'realidad'.

Con la religión, desarrollaba Hegel su teoría de lo Absoluto (el Ser Supremo) manifestado en el mundo natural de los humanos. Más allá de la naturaleza está el Ser Supremo. Todo, abajo, forma una parte del Esquema Divino en donde lo bueno siempre triunfa desde que todo es creado por una deidad perfecta y todopoderosa.

Afirma Jung que los humanos "desde tiempo inmemorial... han tenido ideas acerca de un Ser Supremo... y la Tierra del Más Allá"⁶ debido a su necesidad de una estructura moral. El Ser Supremo (1) proporciona una explicación de los acontecimientos en el mundo; (2) provee de una explicación para esas cosas que no se pueden explicar de otra manera; y (3) da un sentido, una razón, una finalidad a la vida humana. El Ser Supremo es mediador entre 'lo que es' (la realidad del fenómeno) y 'lo que debe ser' (el idealismo de la conciencia moral). Esto es lo que Kant llama Dios, o sea la entidad en donde lo real y lo ideal están perfectamente unificados, sintetizados y verificados.

El desarrollo del Ser Supremo dio a luz a la teología, o el conocimiento del Ser Supremo. Pero la 'verdad revelada' de la teología tomaba la prioridad de toda investigación racional y científica tal que ahora "casi toda la filosofía sigue siendo el de mantener una actitud esencialmente religiosa con respecto al mundo".⁷ Esto significa que la

meta de la filosofía se ha vuelto la justificación de la actitud religiosa que existe con respecto del mundo.

La religión ofrece una explicación tentativa de la realidad: es la convicción de la existencia del Ser Supremo que controla el destino, la conciencia personal de la que despierta la reverencia, la gratitud, la humildad, la obediencia y el servilismo. El compromiso personal a un Ser Supremo en la religión está logrado a través de (1) la devoción; (2) la relación con un cuerpo organizado de creyentes; y (3) la conducta de acuerdo con los mandatos divinos de las escrituras sagradas o los maestros autoritarios.⁸

Kaufmann habla con todo detalle de que la esencia de la religión es la aspiración del individuo a trascender su propio ser. Debido al desencanto en este mundo, la creencia en otro provee la oportunidad de encontrar lo que carece en este: la libertad, la inmortalidad, la virtuosidad, la felicidad y Dios. Los humanos "son los monos que quieren ser Dios... Se sienten infelices en su piel y no pueden deshacerse de ella. Quieren abandonarse y alcanzar un estado más elevado del ser... Buscan abandono en el amor, trascender su existencia cotidiana, otro estado del ser... Lo mismo sucede con el arte y la moral, la filosofía y la religión"⁷ Por esta razón mantiene Kaufmann que la idea de una obra de arte amenaza la religión más que cualquier concepto científico.

La religión aparece en símbolos antes de todo porque "las imágenes se toman de relaciones más estrechas y más intuitivas y se usan como

expresiones de relaciones más universales e ideales que, a causa de su omnipenetrabilidad e idealidad, no pueden expresarse directamente¹⁰ en palabras.

En consecuencia, los símbolos "son ideas espirituales"¹¹ que significan el Ser Supremo, y por lo tanto trascienden el objeto perceptible simbolizado y aluden a un mundo espiritual cuya intuición está dado únicamente por medio de los sentidos. Revelan los símbolos la relación entre el mundo material y el espiritual.

Antes de discutir los símbolos, es necesario primero definir el término imagen, trazar sus transformación en un signo, y luego relacionar el signo al símbolo.

Una imagen es una representación tangible y visible -un dibujo o un retrato- que sugiere o se parece a otra cosa¹² de la manera más natural posible que la eleva hacia una belleza perfecta. Las imágenes de dioses "representan la fuerza subhumana de... [la] divinidad o el salvador divino"¹³ en donde "cada detalle,... todo instrumento... [es] una fuente de vida intelectual y espiritual"¹⁴ que posee un simbolismo oculto.

Contradictorio a esta elevación de la imagen a una belleza perfecta es su tendencia concurrente hacia una simplificación "donde por reducción extrema de la forma lo figurativo acaba en meramente signico."¹⁵ Un signo es una representación, una mancha o un emblema literal usado en

lugar de imágenes o palabras para representar a un *objeto* conocido. Siempre es menos signifiante que el *concepto* que representa.

Esta reducción de una imagen a un signo se deriva de la necesidad humana de llevar consigo una reproducción de la imagen original y auténtica. Esto sugiere que tal reducción no depende de la imagen tal sino de la tendencia del observador a atribuir convicciones a un objeto de meditación: un símbolo. La imagen está entonces reducida a un signo que, en rebeldía, lo relaciona con lo simbólico: la expresividad simbólica de la 'imagen vuelta en signo' queda idéntica porque la imagen es de una importancia fundamental a la interpretación de la representación simbólica.

Un símbolo difiere de una imagen y de un signo en que es una cosa visible que significa o sugiere el *concepto* de algo moral o espiritual, invisible o intangible, a través de una semejanza fortuita más bien que intencional, o a través de una asociación inconsciente más bien que de una substitución consciente.¹⁶ Guiraud lo describe como un "estímulo... cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese... [símbolo] tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación."¹⁷

Los *conceptos* pierden su irrealdad cuando están visualizados, y por consiguiente "la función [de un símbolo]... es dar forma concreta a [los *conceptos*] que de otra manera pueden haber sido indefinidos en resumen".¹⁸ El símbolo actúa como un transformador cuya función es convertir la libido de forma invisible y 'más abajo' (el mundo material)

hacia forma visible y 'más arriba' (el mundo espiritual) que, al suministrar una interpretación espiritual de un *concepto*, revela verdades trascendentes. Ésto recuerda el comentario mencionado arriba por Kaufmann en cuanto al poder inherente en una obra de arte que amenaza la religión debido a que ambos tienen en común funciones trascendentes.

Guiraud ilumina la diferencia entre el signo y el símbolo en su estudio detallado de la semiología. Distingue dos niveles de sentido: un sentido técnico basado en signos y un sentido estético basado en símbolos, entendido por el receptor a través de un sistema de interpretación socializada y convencionalizada.¹⁹

Los signos técnicos incluyen las insignias, los señales y las ciencias que significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables. El sentido es entonces contenido dentro del signo en si mismo, que significa la forma, no la substancia. Su función es significar la experiencia lógica, una percepción objetiva y racional del mundo exterior.

Por otro lado, los símbolos estéticos incluyen los modos, los usos y el comportamiento, los ritos, las fiestas y los juegos, el arte y la literatura que crean representaciones imaginarias que adquieren el valor del símbolo en si mismo. El sentido está abierto a una interpretación libre dado que el símbolo es icónico y analógico. Su función es crear un universo imaginario a través de que está

significando una experiencia estética, un sentimiento irracional, íntimo y subjetivo emitido por el espíritu en frente de la realidad.

De interés particular a este análisis son los símbolos estéticos porque son el modo de expresión de la literatura y el arte. Guiraud mantiene que los símbolos estéticos asumen una función doble: por un lado simbolizan lo desconocido, lo invisible, lo inefable, lo irracional y la experiencia psíquica de lo abstracto a través de la experiencia concreta de los sentidos; por otro, significan el deseo de recrear un mundo y una sociedad imaginarios que compensan las frustraciones del mundo y la sociedad existentes.²⁰

Guiraud dice que la literatura y el arte son maneras de figurar la realidad en donde los símbolos estéticos se vuelvan objetos significativos. Por esto, el mensaje estético no tiene solamente la función sencilla de iluminar un sentido, sino tiene un valor en sí mismo: es un mensaje-objeto cuyo carácter fundamental es su función estética. Por lo tanto, la experiencia estética que es frecuentemente inconsciente está manifestada a través de un sistema de símbolos estructurados y utilizados en los mitos, la literatura y el arte.

Además de los signos técnicos de la ciencia y los símbolos estéticos del arte, presenta Guiraud los códigos sociales que revelan la organización de la sociedad. Su función es significar la relación entre gente, entre el emisor y el receptor.

Los códigos sociales son más delineados en los signos o los códigos. Los signos le permiten a uno identificar otros individuos y grupos. Son esquematizados en los signos de identidad y los signos de cortesía. Los signos de identidad incluyen las armas, las banderas y los totems, los uniformes, las insignias y las condecoraciones, los tatuajes y la pintura facial, los nombres y los subnombres y los carteles. Los signos de cortesía incluyen el tono de la voz, los saludos, las injurias, la kinésica, la proxémica y la alimentación.

Los códigos también son divididos en tipos principales: el protocolo y la etiqueta que instigan la comunicación entre los individuos, los rituales en donde el emisor es el grupo, la moda o las formas estilizadas e individualizadas de los códigos y los juegos que representan a una situación social.

Ya que "Dios habla a través de los sueños y las visiones, las fantasías y los mitos",²¹ al platicar de la religión uno debe usar el lenguaje especial del mito.

Un mito es una historia sobrenatural de origen desconocido que usa dioses, semidioses y héroes legendarios para relatar los eventos históricos como una explicación de la verdad.²² Lo define Cirlot en una manera semejante al decir: "(a) los mitos son cuentos modificados de hechos históricos, de gente ascendida hacia el rango de dioses...; (b) los mitos expresan los conflictos inherentes en el mundo natural...; (c) los mitos son la expresión fabulada de ideas filosóficas o morales".²³ De aquí, un mito es un vehículo de la preocupación del

grupo cuya funciones son tanto explicativas como prácticas: "expresa, realiza y codifica las creencias, salvaguarda principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias, rituales y ofrece reglas prácticas..."²⁴

Se reconoce un mito por sus contenidos inevitables o incomprensibles determinados por las decisiones divinas. Todos los mitos hablan de los tiempos en cuando el mundo fue creado y narran los hechos de los seres -ya sean diosas, dioses, mujeres, hombres, animales o cosas- vueltos sobrenaturales al realizar actos más allá de las posibilidades físicas o mentales.

Cuando están aplicados a un contexto religioso, los mitos explican la génesis de algo primordial dentro del tiempo sagrado, o el 'Gran Tiempo', que revela la conexión entre el pasado y el presente. El conocimiento de la génesis de una cosa lo proyecta a uno a una esfera sobrehumana o sobrehistórica, y a su vez implica la dominación, la reproducción y la manipulación a voluntad de esa cosa. Por esta razón los mitos eran relatados únicamente en tiempos sagrados, en lugares especiales, y a horas especificadas.

La relación entre el mito y la literatura está postulada por Palazón, quien subraya que un mito es una obra de arte verbal a pesar de sus cualidades narrativas. Afirma Kirk que "el mito no es una cuestión propia del saber y la razón, sino más bien de lo poético, lo simbólico, lo hermoso..."²⁵ Revela el mito la preocupación de sus narradores por una expresión plástica imaginativa y talentosa, una preocupación

infundida por una vocación exigente que era enseñada por los maestros experimentados.

Los mitos inventan los seres sobrenaturales quienes dominan la naturaleza a voluntad y, al postular que el curso de la naturaleza depende de la voluntad subjetiva de tales sobrehumanos, permiten la invención de las acciones, los seres y los escenarios ficticios. De esta manera los mitos son anteriores a la literatura: "La literatura no ha olvidado los mitos porque son una justificación retrospectiva: refuerzan la tradición, comunican los ideales de los grupos humanos y permiten la continuidad de estos. La literatura repite los mitos y así realiza y codifica las creencias sociales."²⁶

La relación en el mito y el arte es propuesta por Fernández, quien sostiene que una obra de arte representa a una diosa o un dios y por lo tanto es un objeto de creencia y adoración a través de una relación directa con él. Por lo tanto, una obra de arte es un mito en forma concreta y consecuentemente no posee la lógica objetiva de una mente racional.

Breton, también, menciona la relación entre el mito, la literatura y el arte al hablar del contenido doble de un mito, uno manifestado y el otro latente. El contenido manifestado concierne a los historiadores y los políticos, mientras que el contenido latente a los psicólogos, los poetas y los artistas. Concluye que el contenido latente de un mito está manifestado a través de los símbolos arquetípicos que sale a la superficie espontáneamente en la literatura y el arte²⁷ debido a su

naturaleza inextinguible: "se ha visto como los mitos se degradan y como los simbolismos se secularizan, pero jamás desaparecen... Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlo en cualquier situación existencial...²⁸

Por lo tanto los poetas y los artistas, a pesar de sus intentos conscientes de ignorar la referencia mítica, están inevitablemente inclinados a este pensamiento prelógico, esta verdad natural de un origen personal e histórico. Esto significa que, como fue sostenido arriba por Fernández, la literatura y el arte implican la mitología y, al hacerlo, mantienen y reactivan los mitos.

Tales productos culturales como la literatura y el arte son clasificados como el entendimiento o la imaginación. Las manifestaciones del pensamiento mítico son referidos como imaginación (y entonces devaloradas) porque no se las puede demostrar y entonces no explican la naturaleza de tal manera que permita la dominación humana.

Pero la improbabilidad del sentido literal de un mito es insignificante. Su importancia se basa en su reducción a un símbolo comprensible, una reducción hecha posible porque, según Urban, ambos el mito y el símbolo son progenituras del vientre del inconsciente: "lo que representa un mito para un pueblo, para cualquiera cultura o para cualquier momento de la historia, es representado para el individuo por medio de... [los símbolos]"²⁹ Escribe Eliade que "la función

principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todas las acciones humanas significativas".³⁰

Entonces los mitos, la literatura y el arte son dotados de un carácter simbólico: "son representaciones del mundo en las que los números, las formas elementales..., los animales y las plantas... son... [símbolos]".³¹

Enfatiza Broda la importancia de diferenciar entre la historia y el mito. La historia es un relato sistemático escrito que consta de un registro cronológico de los eventos.³² Pero en muchas ocasiones los eventos y el pueblo históricos están convertidos en estructuras mitológicas: por ejemplo, un individuo destacado puede estar deificado y transformado en un paradigma, un dios o un héroe. La historia se vuelve mito cuando los eventos son vinculados con objetos o gente reales o imaginarios que exponen el desdoblamiento natural y la interdependencia de los eventos.³³

Este proceso de transformación de la historia en mito resulta en la creación de los lugares sagrados en donde se repromulga el mito usando rituales. Propone Broda que el "proceso de la formación ritual [es] el siguiente: (1) el evento histórico está contado a través del (2) mito, que es (3) repromulgado mediante el ritual".³⁴ Un ritual es una práctica hecha o repetida regularmente de una manera precisa para satisfacer el propio sentido de conveniencia del individuo y para inducir una significación simbólica. Como un código o sistema de ritos,

es una forma de dirigir el servicio devocional establecido por la tradición o la prescripción sacerdotal.³⁵

1.2 Iconografía y el análisis iconográfico

Estos términos ya definidos se vinculan con la iconografía y el análisis iconográfico.

En cada obra de arte se ocultan una serie de símbolos y signos que son conocidos por los espectadores a quienes están dirigidos ya que se tomaron de mitos, estableciéndose una directa comunicación entre imagen y espectador. La iconografía es, entonces, un conjunto de convenciones o principios que dirige estos símbolos, que transmite los *conceptos* de la obra de arte, y al mismo tiempo que sirve para identificar correctamente las figuras y los escenarios para distinguirlos de otros.³⁶ Según Morales y Marín, es el "método para acercarse al entrañamiento de la obra de arte... para la comprensión de la proyección de los mundos de imágenes".³⁷

Un análisis es la separación de un conjunto (en este caso, de la obra de arte) en sus partes componentes (aquí, símbolos, signos y mitos) que permiten una investigación de sus elementos y sus relaciones. De esta manera, se resuelven las expresiones complejas en otras más sencillas.

Así, un análisis iconográfico es una disección de una entidad en símbolos para examinar y determinar sus relaciones. Tal análisis iconográfico resuelve las expresiones complejas en otras básicas. El

método iconográfico queda en la examinación de las conexiones e implicaciones entre la obra de arte y la filosofía, religión, historia, estética, literatura y cultura de cada época. Esto significa que se supera un mero análisis formal por un estudio integral de las representaciones pictóricas.

Ofrece Panofsky un estudio iluminado y a fondo de la iconografía y el análisis iconográfico al comenzar con la definición: "la iconografía es la rama de la Historia de Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma".³⁸ Divide el contenido temático o significado en tres grupos: primario o natural; secundario o convencional; e intrínseco o contenido.

El primer grupo tiene un significado *sensible* que consta de dos ramas: fáctica y expresiva. El significado fáctico es "aprehendido... al *identificar* ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica", mientras el significado expresivo es "aprehendido, no por la simple identificación, sino por '*empatía*' [en donde se necesita... una cierta sensibilidad [la cual]... es todavía parte de mi experiencia práctica".³⁹ Este es el mundo de las formas, también referido al mundo de motivos artísticos y composiciones. La interpretación de las formas es una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte usando la experiencia práctica.

El segundo grupo, el significado secundario o convencional, difiere del primero en que el sentido es "*inteligible* en lugar de ser *sensible*, y

que ha sido aplicado conscientemente a la acción práctica que lo transmite".⁴⁰ Aquí, uno debe estar familiarizado no sólo con el mundo práctico de los objetos, sino también con el mundo de *costumbres y tradiciones* culturales. Éste es el mundo de *temas o conceptos*, también llamado el mundo de imágenes, historias y alegorías. La interpretación de las imágenes, historias y alegorías es un análisis *iconográfico* de la obra de arte requiriendo familiaridad con fuentes literarias.

Finalmente, el significado intrínseco es el sentido *esencial* que sostiene y explica los dos primeros sentidos. Se lo distingue por una manera personal de ver las cosas y de reaccionar ante el mundo que Panofsky dice "tendría que ser llamada *filosofía*".⁴¹ Éste es el mundo de *valores simbólicos*, el descubrimiento y la interpretación de lo que se llama iconografía en un sentido más profundo. La interpretación de los valores simbólicos es una interpretación *iconográfica* que requiere intuición sintética.

Este breve resumen de la terminología usada proporciona una fundamentación sobre la cual se construirá el análisis visual de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali en los capítulos siguientes.

-
1. Manuel GARCIA MORENTE. *Lecciones preliminares de filosofía*. Editorial Lozada, Buenos Aires, 1958, p. 5.
 2. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Editor: Philip Babcock Gove. Merriam-Webster Inc., Springfield, 1986 (copyright principal de 1961).
 3. Walter Arnold KAUFMANN. *Crítica de la religión y la filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 75.

4. *Ibid.*, p. 75.
5. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
6. Carl Gustav JUNG. *The Collected Works of C. G. Jung: The Symbolic Life*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1976 (10ª reimpresión de la 1ª edición de 1950), Volumen XXVIII, p. 246.
7. Howard SELSAM. *¿Que es la filosofía?* Traductor: R. M. Viladot. Grijalbo, México, 1968, p. 17.
8. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
9. KAUFMANN. *op. cit.*, pp. 314-315.
10. Wilbur Marshall URBAN. *Lenguaje y realidad; la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. Traductor: Carlos Villegas y Jorge Portilla. Fondo de Cultura Económico, México, 1952, p. 481.
11. *Ibid.*, p. 486.
12. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
13. Heinrich Robert ZIMMER. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1974 (reimpresión de la 1ª edición de 1946), p. 112.
14. Juan-Eduardo CIRLOT. *Dictionary of Symbols*. Traductor: Jack Sage. Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. xviii.
15. Adrian FRUTIGER. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Traductor: Carlos Sánchez Rodrigo. Editorial Gustavo Gili, México, 1981 (edición española de la edición alemana de 1978), p. 177.
16. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
17. Pierre GUIRAUD. *La semiología*. Traductor: María Teresa Poyrazian. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984 (1ª edición española de la 1ª edición francesa de 1971), p. 33.
18. Louis RENOUE. *Religions of Ancient India*. Athlone Press, University of London, London, 1953, p. 63.
19. GUIRAUD. *op. cit.*, p. 57.
20. *Ibid.*, p. 90.
21. Carl Gustav JUNG. *The Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes of the Collective Unconscious*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1990 (10ª reimpresión de la 2ª edición de 1968), p. 262.
22. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
23. CIRLOT. *op. cit.*, p. xiv.
24. María Rosa, PALAZON. *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1986, p. 400.
25. Kirk en *Ibid.*, p. 401.
26. PALAZON. *op. cit.*, p. 472.
27. Breton in *Ibid.*, p. 404.
28. *Ibid.*, p. 410.
29. CIRLOT. *op. cit.*, p. xxiv.
30. Mircea ELIADE en Jean CHEVALIER. *Diccionario de los símbolos*. Traductores: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Editorial Herder,

- Barcelona, 1986 (1ª edición española de la 1ª edición francés de 1969), p. 20.
31. GUIRAUD. op. cit., p. 92.
 32. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
 33. Ibid.
 34. Johanna BRODA. *The Great Temple of Tenochtitlán.* University of California Press, Berkeley, 1987, p. 48.
 35. *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged.*
 36. Ibid.
 37. José Luis MORALES Y MARIN. *Diccionario de iconología y simbología.* Taurus Ediciones, Madrid, 1986 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1984), p. 5.
 38. Erwin PANOFKY. *Estudios sobre iconología.* Alianza, Madrid, 1972 (1ª edición española de la 1ª edición inglés de 1962), p. 5.
 39. Ibid., pp. 13-14.
 40. Ibid., p. 14.
 41. Ibid., p. 15.

2 Coatlicue

2.1 Religión náhuatl

Al distinguir la filosofía de la religión y luego definir unos términos relacionados, será provechoso explicar porque esta autora refiere a la cultura azteca-mexica como una religión más bien que una filosofía.

Ya se estableció arriba que la filosofía es la búsqueda por la realidad y la verdad, y que el Ser Supremo es una respuesta a esta pregunta filosófica. Con el Ser Supremo todo-poderoso sigue el concepto de la teología, de donde surge la religión que usa los mitos para comunicar su dogma a los pueblos. Estos mitos son impregnados con símbolos que, en su vez, forman una iconografía.

Al aplicar estas definiciones, se concluye que los Azteca-Mexicas seguían una religión en vez de una filosofía. Su búsqueda filosófica por la realidad y la verdad es innegable, pero esta búsqueda llevó a su culminación el desarrollamiento de un Ser Supremo Dual, Ometéotl, que era simultáneamente femenino y masculino, quien contestaba a estas cuestiones teológicamente. Las teorías teológicas desarrollaban una religión que, al ser comunicada a la gente, se revelaba a través de una mitología extensa de diosas y dioses adornados simbólicamente. Es precisamente de este embellecimiento de las heroínas y los héroes mitológicos que permite un análisis iconográfico.

2.1.1 Antecedentes

En sus orígenes, los Aztecas fueron uno de los veinte pueblos que conformaron a la civilización Tolteca (significando 'maestros' o 'artesanos'). Adquirieron independencia aproximadamente el siglo I D.C. y por el siglo V D.C. se habían desarrollado culturalmente. Según la interpretación por Parrinder de la mitología azteca, hacia el siglo XI D.C. los Aztecas se unieron con los Chichimecas, pueblo Mexica, conformando una "organización religiosa, social y administrativa" en el territorio mítico azteca-mexica de Aztlán.¹

Según el mito azteca-mexica, el imperio Tolteca cayó hacia el año 1150 D.C. debido a las invasiones de los bárbaros, y los Azteca-Mexicas entonces "se consideraban destinados a cumplir con la tarea... expresada en la misión... [que su] dios... [le había] asignado a... Huitzilopochtli"²: abandonar Aztlán y, con la guerra como deber, conquistar tierras y gobernar sobre México. Así el 'pueblo elegido' salió para encontrar la 'tierra prometida' lentamente hacia el sureste con la ayuda de su dios Huitzilopochtli, quien les anticipó los acontecimientos del viaje por medio de sueños a los cuatro sacerdotes que le servían.

La leyenda cuenta que este pueblo se asentó en Coatepec, el 'Cerro de la Serpiente', lugar en donde ocurrió el segundo de tres desacuerdos: un levantamiento en contra de los sacerdotes establecidos, en la que se involucró la hermana de Huitzilopochtli. Más tarde se discutirá el tema en la *teocuitatl* o 'canción divina' "Del nacimiento de Huitzilopochtli".

Se dice que en el año 1168 D.C. los Azteca-Mexicas abandonaron Coatepec rumbo a Tula y, después de un periodo breve ahí, reiniciaron su peregrinación en búsqueda de lo que sería su destino final: Tenochtitlán, en nuestros días la Ciudad de México.

2.1.2 Creencias

"Toda la filosofía Azteca se basaba en la creencia de que todo lo concreto era efímero, transitorio y destinado al olvido".³ Convencidos de que el mundo físico era en realidad un sueño, los Azteca-Mexicas tornaron hacia la metafísica, o para decirlo mejor, hacia "el mundo de arriba y mas allá de nosotros"⁴ en la búsqueda de una nueva forma de conocimiento -uno que les permitiera entender al principio eterno.

La religión náhuatl tiene tres características importantes: animismo, dualismo y la creación de los dioses a imagen de los seres humanos.⁵ Las fuerzas de la naturaleza actúan para bien o para mal, mucho más que los seres humanos "y opera en una serie de regularidades que dan el efecto de ritmo".⁶ Así, la sobrevivencia de la comunidad dependía del hallazgo de lo que esos ritmos fueran y de cómo seguir sus sonidos. De aquí entonces, que sus creencias eran un "resultado del reconocimiento del temor a las fuerzas naturales y un intento de dominarlas".⁷ El devoto individual no procuraba la perfección espiritual ni la salvación personal, sino que trataba de influir de tal forma en las fuerzas naturales para que trabajaran a su favor, o en beneficio de toda la comunidad.

La segunda característica de la religión náhuatl es el dualismo, la unión de los opuestos. El pueblo llegó a la creencia de que todo lo existente obedece a la acción de dos principios antagónicos que se encuentran en constante lucha. Lo femenino y lo masculino son la base sobre la que estaban todos los elementos que dieron origen a los dioses, al mundo y a la humanidad; la parte femenina se identificaba con la tierra y el agua, mientras que la masculina con el cielo y el fuego. El sacrificio y la penitencia personificaban la liberación del fuego, el principio, y la guerra florida personificaba el final.

La variación, los cambios y el movimiento se explican por la lucha entre los dioses. "Los fenómenos celestes y naturales se atribuían a la lucha constante entre deidades antagónicas⁶ y esto vale lo mismo para la noche y el día, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, la decadencia y el crecimiento, el mal y el bien, la salud y la enfermedad. Esta lucha entre el dios malo y el dios bueno no es sino la lucha entre la materia y el espíritu, una lucha que apela al 'movimiento' en la unidad de los contrarios.

Finalmente, los dioses eran concebidos a imagen de los seres humanos con sus perfecciones e imperfecciones. Aunque este pueblo personificó en sus dioses sus sentimientos religiosos concibiéndolos con características humanas, también les otorgó poderes sobrehumanos, creando un dios distinto para cada fuerza. Una gran parte de la sociedad estaba dedicada a "desentrañar los deseos de los dioses conciliando sus enemistades logrando así la realización de los deseos de la población".⁷

La sociedad azteca-mexica "de ningún modo puede ser estimada como bárbara".¹⁰ Su arte, artesanía y centros religiosos proliferaban por la ciudad, y documentos tales como poemas, textos ceremoniales y narraciones míticas revelan una sociedad en la que los principios religiosos trascendentales gobernaban su vida. La productividad estaba dirigida hacia lo religioso y lo ritual más que a la creación de riqueza personal.

El control ético y la perfección espiritual cayeron en la esfera de las costumbres sociales de tal forma que estaban ausentes en gran parte los fines morales: la religión náhuatl no tenía redentor de la humanidad, ni cielo ni infierno para recompensar o castigar las consecuencias del comportamiento humano.

Su gobierno era una teocracia -esto es, que "los dioses gobernaban, los sacerdotes interpretaban y la población obedecía; no a los sacerdotes, sino al ritmo de las acciones por medio de las cuales viven los dioses".¹¹ Según Séjourné, el mundo azteca-mexica era de tal forma que "toda libertad de pensamiento o de acción era inconcebible... [La] determinación personal estaba ausente,... dependencia e inestabilidad eran absolutas,... [el] miedo reinaba".¹²

2.1.2.1 Cosmología

Respecto de la tierra los Azteca-Mexicas creían que estaba sostenida en el mar universal y primigenio. "La superficie de la tierra parecida a un disco era el centro del universo, rodeada por un círculo de

agua,... entonces se pensaba en la tierra como una masa de tierra... rodeada por agua en todos sus bordes. El océano... se alzaba verticalmente hasta topar con los cielos, formando las paredes del cielo más bajo".¹³ El centro de la tierra era el punto de convergencia de los cuatro cuadrantes del mundo. Esta noción de centro y de cuatro porciones era de vital importancia organizativa, revelando que el universo se "concebía en sentido religioso más bien que geográfico"¹⁴ y estaba dividido en zonas horizontales y verticales con significado religioso.

2.1.2.2 Universo horizontal

La legalidad del centro gobernaba al universo horizontal de los cuatro puntos cardinales, bien representado por el símbolo náhuatl de los cuatro puntos unificados por el quinto, el centro, que era considerado como el punto de contacto entre el cielo y la tierra y posteriormente simbolizado por el corazón. Esa disposición quincucial del universo equivalía al modo perfecto de la síntesis.

"En su búsqueda por un símbolo, que les permitiera la comprensión del origen de todas las cosas y la naturaleza misteriosa de un creador [omnipotente y aún] invisible e intangible, [los Azteca-mexicas crearon dos dioses más antiguos] Ometecuhltli y Omecihuati, el Señor y la Señora de la dualidad",¹⁵ descendientes de Ometēōtl, el Ser Supremo Dual que era a la vez femenino y masculino. Estos dioses primigenios eran las "deidades supremas",¹⁶ creadores de los dioses y de la tierra sobre la espalda de Tlaltecuhltli, Dios de la tierra personificado por

un cocodrilo monstruoso y fantástico, que es la contraparte de la Coatlicue.

Esta pareja divina tuvo cuatro hijos responsables de la creación del universo. Al este en la rica Tlaxcala de color rojo, reinó Xipe Totec (Dios de la semilla y la siembra) a quien ayudaron Tláloc (dios del agua) y Mixcóatl (Dios de las estrellas y los números). El sur perverso, era gobernado por el azul Huitzilopochtli de Tenochca (Dios del sol y la guerra), junto con deidades asistentes identificadas con la primavera y las flores: Xochipilli (Dios de las flores) y Macuilxóchitl (Dios de la música). El oeste de favorable significado era la casa del planeta Venus, estrella del atardecer, localizada en Cholula a la que se le identificaba con el niveo Quetzalcóatl (Dios del conocimiento y el sacerdocio). Finalmente Texcoco, en el norte, era el lugar de la penumbra y de lo negro gobernado por Tezcatlipoca (Dios Solar y soberano del panteón) y por Mictlantecuhltli (Señor de la muerte).

2.1.2.3 Tres mundos verticales

Los Azteca-Mexicas creían en tres mundos: los cielos de arriba en donde habita el sol representado por el tigre, los mundos de abajo habitados por la serpiente emplumada y la tierra en donde, de forma aislada, se mueven los contrarios.

El mundo vertical estaba dividido en lo que podríamos llamar los 'mundos de arriba' y los 'mundos de abajo' (los dos para los muertos) en vez de 'cielos' e 'infiernos' porque, para el mundo azteca-mexica, no tenían un significado moral. Los mundos de arriba estaban formados de

por lo menos trece capas de distintos colores y representaban el lugar donde habitaban los dioses, de acuerdo a su posición en la jerarquía: "el creador vive en el cielo más alto y así sucesivamente, hacia abajo en la escala..."¹⁷

El mundo azteca-mexica no sentía temor por la muerte sino creían que se llegaba al mundo del más allá de una forma según la manera en que se moría, no como una recompensa ni un castigo por la manera en que se había vivido. La existencia en este mundo era solamente una preparación para la muerte que era considerada como una liberación de mi 'yo' mortal y limitado.¹⁸

Existían varias residencias de la muerte: hacia el paraíso del sol del este, Tonatiunchan, iban todas las víctimas sacrificadas en los altares de los templos y los guerreros muertos en combate. La abertura del oeste por donde desciende el sol es el arquetipo del vientre que destruye lo que ha nacido. Cicalco, el paraíso del oeste, era para el mundo azteca-mexica el lugar a donde iban las mujeres que habían muerto en el parto, transformándose así en diosas a las que llamaban Cihuateteo. Se creía que todo se contenía en el oeste, en el reino de la muerte, antes de que la conciencia humana o la tierra existieran. La gente que moría de una enfermedad causada por los dioses del agua, por un rayo, ahogados o por suicidio, iban al Tlalocan o cielo del sur. Aquéllos que no podían ir a ninguno de los otros cielos, iban al Mictlán, el cielo del norte en el inframundo. Hay que recordar que esto no era en ningún sentido una forma de castigo por los pecados.

El alma muerta tenía que pasar por ocho mundos de abajo antes de alcanzar su destino final, el descanso eterno, en el noveno inframundo. "El viaje era peligroso y cruel y el muerto era provisto con comida, cobijas, banderas de papel, agua y perros. Se colocaba un trozo de jade en la boca del muerto, como sustituto del corazón, y llevaba regalos para el Señor y la Señora del inframundo, Mictlantecuhltli y Mictlancíhuatl, de tal forma que fuera bien recibido".¹⁹

2.1.2.4 Creación

De estos cuatro dioses, los dos más importantes son: Quetzalcóatl ('Serpiente emplumada'), deidad benévola y amigo de la humanidad, y Tezcatlipoca ('Espejo humeante'). Estas dos divinidades eran rivales y en su lucha por la supremacía, el universo fue creado y destruido por cuatro ocasiones, extinguiéndose el sol y desapareciendo los habitantes de la tierra. Así es como a Quetzalcóatl y Tezcatlipoca se les encomendó la tarea de dispersar los vientos y restaurar la calidez del mundo.

La tarea de recrear a la humanidad se le encomendó a Quetzalcóatl quien se internó al inframundo para traer los huesos de las generaciones pasadas, y así recrear a la humanidad, arrebatándolos del Dios del inframundo Mictlantecuhlti. Quetzalcóatl escapó con los huesos y los quebró, de ellos "surge las diferencias entre la gente",²⁰ entregándoselos a los dioses que le esperaban, y ellos los molieron para luego colocarlos en vasijas. En seguida los dioses se autosacrificaron y su sangre se escurrió en las vasijas sagradas,

fertilizando los huesos pulverizados. A los ocho días, emergieron una niña y un niño que, más tarde, poblaron la tierra con humanos.

Faltaba crear el sol. Para ello, Huitzilopochtli convocó a los dioses en Teotihuacan donde "se decidió que uno de [ellos] debería sacrificarse para dar origen al nuevo sol... [después de lo cual] un dios humilde... se arrojó en el [fuego] renaciendo como un sol"²¹ en el firmamento. No obstante, era incapaz el sol de moverse y así fue que en la desesperación, el resto de los dioses se sacrificaron, para que finalmente el sol comenzara con su movimiento a través de los cielos.

Sin embargo este sacrificio supremo, no fue suficiente. El sol y la tierra tenían una ansia insatisfecha de sangre humana, por lo que la guerra se estableció como un medio para satisfacer esas ansias.

2.1.2.5 Sacrificio

El sacrificio humano "se vio generalmente como un paso que mucha gente tenía que tomar, alrededor del mundo, en la vía que va del "salvajismo" a la civilización. [Ello]... presupone una organización de relaciones complejas, en las que el ritual del sacrificio juega el papel tan importante de mantener unidas las ideas económicas, políticas y religiosas así como las instituciones".²² Prescott sostiene que "en cada país, las pasiones más perversas del corazón humano son aquellas estimuladas en nombre de la religión".²³

La actitud de los Azteca-Mexicas respecto del sacrificio tiene sus raíces en el mito de Quetzalcóatl y Huitzilopochtli (véase infra "Del

nacimiento de Huitzilopochtli"): "el sol y el universo... deben su existencia a la autoinmolación de los dioses)... [los seres humanos no fueron] creados hasta que Quetzalcóatl mezcló su sangre con los huesos que obtuvo en el lugar de los muertos".²⁴

La estabilidad del mundo dependía de la sangre como ofrenda, tanto como un reconocimiento del acto de creación en el principio, como para alimentar al sol y a los otros dioses. Así, el sacrificio era la ceremonia más simple de agradecimiento y "cada ciudadano de la misión cósmica se dejaba arrancar alegremente el corazón".²⁵

El sacrificio no implicaba degradación alguna de la víctima, sino como una muerte gloriosa que aseguraba una vía segura al 'mundo de arriba', era algo que ennoblecía a la víctima al darla como ofrenda a los dioses. "Esta creencia era igualmente compartida por el captor como por la víctima, lo que hacía que surgieran una especie de parentesco religioso en el que el vínculo de la sangre se daba por medio del sacrificio más que por los descendientes familiares".²⁶

Los sacrificados eran prisioneros de guerra, víctimas especiales seleccionadas por los sacerdotes, esclavos comprados para la ocasión o criminales sentenciados a ese destino. Estos eran vistos como personificaciones de las deidades a las que eran prometidos, y entonces entre más valiosa fuera la ofrenda, más nutritiva para los dioses. La totalidad del sacrificio era simbólico: "el prisionero que subía, era el sol del amanecer en dirección al cenit; el cuerpo que caía era el sol del atardecer que regresaba a la tierra".²⁷

El autosacrificio, una penitencia de heridas autoinflingidas, era otra práctica común. Utilizaban huesos punzantes para horadar sus oídos o su lengua, para luego hacer pasar cuerdas trenzadas por los orificios. Entre más alta era la posición social del individuo y entre más conocimientos tuviera de la observación de los ritos, más arduo y constante era el cumplimiento de las penitencias y autosacrificios exigidos por la religión.

2.1.2.6 Guerra sagrada

La persecución y la muerte representan un encuentro creativo entre la materia y el espíritu -son la imagen arquetípica del encuentro dinámico de los opuestos. Huitzilopochtli utiliza el signo del movimiento para significar "la operación que restituye a la materia de la inercia"²⁸ liberando de la dualidad a la creación. O para decirlo mejor, el movimiento le permite a uno "liberar la simiente espiritual que contiene"²⁹ permitiendo que uno se dé cuenta de su propia dualidad y encontrar los medios para liberarse de ella.

La guerra y los sacrificios humanos están cargados de un simbolismo muy fuerte para la existencia del pueblo azteca-mexica. Las guerras nunca fueron un enfrentamiento entre el bien y el mal, sino una lucha para un orden eterno como el medio que permitía la continuidad de un mundo sentenciado a su continua existencia: "la guerra... [fue] un instrumento para ganar y ejercer el poder, como la unificación de todos los habitantes del mundo en una sola organización social,

religiosa y administrativa, para garantizar la armonía entre la raza humana".³⁰

La guerra tenía el fin de obtener víctimas para el sacrificio en honor del sol, los Azteca-Mexicas se empeñaban en batallas ceremoniales con los pueblos vecinos, llamadas 'Guerras floridas' que no eran otra cosa que batallas en las que participaban un cierto número de guerreros, luchando en combates rituales en tiempos y campos de batalla predeterminados.

2.1.2.7 Calendarios

En el centro de la religión náhuatl se encuentra el calendario, dividido en dos momentos distintos, lo sagrado y lo secular, que se entrecruzan.

Los Azteca-Mexicas usaban el calendario secular de 365 días, conocido como *Xihuitl* que significa 'Retoño de Pasto' o 'Tiempo del Pasto Nuevo', basado en las observaciones astronómicas y dividido en 18 meses de 20 días, lo cual hacía un año de 360 días mas 5 $\frac{1}{4}$ días que se creía eran de mala suerte. Este calendario servía para planificar las cosechas así como otras actividades cotidianas, y para regular los días de mercado regulares.

El calendario sagrado, el *Tonalpohualí* que significa 'Cuenta de los días simbólicos', contenía un ciclo de 260 días basado en la combinación de los números 1 a 13 con los nombres de los 20 días del calendario secular. Los días de este calendario estaban divididos en 20 grupos

de 13. Quienes crearon el calendario comenzaron con el número 20, seguido de otro número sagrado, el 13, que probablemente representan a los 13 cielos. El almanaque sagrado era bastante independiente del calendario solar y sólo era utilizado para la astrología y la adivinación. La información se codificaba en los pictogramas del *Tonalamatl*, el 'Libro de los días', un libro de referencias único para los sacerdotes.

El siglo de 52 años era la unidad más importante de tiempo, que fue resultado de la combinación del calendario secular con el sagrado: ambos calendarios coinciden cada 52 años.

A ese periodo se le llamó *Xiuhmōpilli* o 'Manejo de Años', y al día final del ciclo se suponía el tiempo expiraba, para ser reemplazado o bien perderse para siempre, porque el mito de la creación predijo un tiempo en el que el mundo llegaría a su final. "La fatalidad que pende sobre todas las cosas vivientes es una característica de la visión Azteca del mundo. La catástrofe final no es algo particular de las cuatro edades del mundo, sino sucede igual al finalizar cada siglo de 52 años..."³¹ cuando "se apagaban todos los fuegos, la gente limpiaba su casa, tiraban su ropa vieja, rompían todas sus vasijas",³² "y se mantenían despiertos en vigilia hasta que el sacerdote reencendía la llama"³³ en la cima de la montaña comenzando un nuevo ciclo de 52 años.

2.1.2.8 Panteón

Los Azteca-Mexicas reconocían la existencia de un creador supremo del universo, aunque buscaban relieve espiritual en una pluralidad de deidades que presidían sobre cada elemento, los cambios de las estaciones y las diferentes ocupaciones humanas. Es por ello que su religión era politeísta basada en el culto de un gran número de diosas y dioses. Cada pueblo tenía un patrono, y había patronos para pueblos, ciudades, e incluso para grupos artesanales, y dioses especiales por año, mes, día o, más aún, por ciertas horas del día. Parece que los dioses tenían un entrecruzamiento de funciones, cada deidad teniendo varios aspectos malos o buenos.

Resulta evidente que había dos grupos de dioses. Un primer grupo del que dependía el universo tenía manifestaciones más sistemáticas y elaboradas así como aspectos y funciones que satisfacían toda ocasión. Eran 'dioses oficiales' para los sacerdotes, tales como Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Ometecuhli, Tonacatecuhli, Tonacacihuatl, Tonatiuh, Metztli, Mixcóatl, Itzpapálotl, Coyolxauhqui, Centzonhuitznáuac, Mictlantecuhli, Mictecacihuati y Tlaltecuhli.

El otro grupo que controlaba las estaciones y las siembras era importante para la población agrícola. Eran los dioses de la agricultura y la fertilidad, tierra, lluvia, sol y el maíz: Coatlicue, Cihuacóatl, Tlazoltéotl, Teteoinan, Ixcuina, Toci, Chicomecóatl, Centéotl, Xochiquetzal, Xochipilli, Macuikóchitl, Xipe Totec, Xilonen, Ilamatecuhli, Tláloc, Chalchiuhtlicue, Huixtocihuatl, Ehécatl, Xiuhtecuhli y Chantico.

La Coatlicue, en su papel creador y destructor y en tanto que Diosa de la tierra, pertenece al segundo grupo.

2.2 Coatlicue y sus manifestaciones en el contexto de la literatura náhuatl como fundamento de un análisis iconográfico

Los Azteca-Mexicas tuvieron una tendencia prevaleciente a ver a la Gran madre como la obscuridad y el subsuelo, de aquí la conceptualización que se hizo de ella como la noche, asociándose así creatividad materna y demonismo con el cielo. Señora de la tierra era su aspecto más material, "la roca y el suelo tangible sobre el que... [los seres humanos] se movían y en el cual eran sepultados al morir".³⁴ Esta deidad femenina era "epítome tanto de la gracia y el terror y sus devotos la sentían como un ser total".³⁵ Para decirlo en pocas palabras, el impacto que tenía sobre los Azteca-Mexicas era de un terrible sujetamiento religioso.

Dado que ella incluía una multiplicidad de aspectos de la divinidad, encarnaba una multiplicidad de variaciones y transfiguraciones. Así pues no es una deidad singular, sino una 'multiplicidad de manifestaciones interconectadas y relacionadas', poseyendo atributos muy precisos de acuerdo con sus nombres como en sus representaciones visuales.

No existe consenso respecto de estas asociaciones pertinentes ni del agrupamiento de títulos que posee la diosa, y cada autora o autor parece tener su particular forma de enfrentar el asunto. Caso, quien es uno de ellos, parece ofrecer un análisis muy esclarecedor y

sistemático. Su hipótesis plantea que tres diosas, todas ellas aspectos de una misma divinidad, representan a la tierra en su doble función como Destructora y Creadora. Coatlicue ('La de la falda de serpiente'), Cihuacóatl ('Mujer serpiente'), y Tlazoltéotl ('Devoradora de la inmundicia').³⁶ Me inclino por la propuesta de Caso, ya que la investigación sobre la literatura sagrada náhuatl, así como de los códices, me ha llevado a una conclusión similar, a saber: que estas tres diosas se encuentran íntimamente relacionadas y que la Coatlicue no se puede entender sin que a su vez, se investigue a Cihuacóatl y Tlazoltéotl.

Son tres los documentos de la literatura náhuatl que arrojan luz sobre la Coatlicue: "Del nacimiento de Huitzilopochtli" y "Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) y de la señora de la gente terrena (de la madre)", obras escritas en náhuatl por Sahagún; y las festividades en honor de la Coatlicue en Tzozotontli, el tercer mes del calendario sagrado.

A su vez, Cihuacóatl provee de mayores fuentes detalladas, tales como: "Que trata de las diosas principales que adoraban en esta Nueva España", "Canto de la Diosa de la tierra", y su festividad en Tititl, el décimo séptimo mes de los 18 que comprende el calendario sagrado, escritas en náhuatl por Sahagún; y dos trabajos anónimos que trata del mes Tititl que aparecen en el *Códice Magliabecchiano*.

En cuanto a Tlazoltéotl, es la que menos información ofrece. Se usarán dos referencias de Sahagún que nos permitan conjeturar su significado,

"Que trata de la Diosa de las cosas carnales la cual llamaban Tlazoltéotl, otra venus" y "De la confesión auricular que estos naturales usaban en tiempo de su infidelidad, una vez en la vida", y una de del Paso y Troncoso en su *Descripción, historia y exposición del Códice Pictórico de los antiguos náhuas*.

2.2.1 Coatlicue

2.2.1.1 "Del nacimiento de Huitzilopochtli"

Como ya se mencionó, la mitología azteca-mexica cuenta tres conflictos importantes que pusieron a prueba la unidad del pueblo azteca-mexica, uno de ellos fue el levantamiento, encabezado por Coyolxauhqui, hermana de Huitzilopochtli, en contra de los dirigentes. La rebelión significó un intento histórico de usurpación del poder y el control ejercidos por el grupo dominante dirigido por el Dios de la guerra y el sol Huitzilopochtli. Su leyenda se cuenta en una *teocuitatl* o 'canción divina' "Del nacimiento de Huitzilopochtli"³⁷, de la que aquí hacemos un resumen.

Cuenta la leyenda que durante un día de penitencia, Coatlicue se encontraba barriendo en el cerro de Coatepec cuando del cielo cayó una cuenta de plumas finas. Ella la levantó colocándola en su regazo. Al terminar su quehacer, buscó la esfera emplumada, pero no encontró nada. Es así como por acción divina quedó preñada con Huitzilopochtli.

Sus cuatrocientos hijos, los Centzonhuitznáhua, se enfurecieron por su deshonra y una de ellas, llamada Coyolxauhqui, incitó al resto de los

hermanos para matar a la madre. Coatlicue, temerosa y afligida, fue consolada desde sus entrañas por el hijo aún no nacido.

Uno de los Centzonhuitznáhua, Cuahuitlicac el traidor, fue hasta donde su madre para contarle de los planes de sus hermanos y nuevamente Huitzilopochtli habló, enviando a Cuahuitlicac a la cima de la montaña como vigía. Los Centzonhuitznáhua, armados y ataviados con papel ceremonial, se aproximaron con movimientos rápidos y amenazantes a Coatlicue pero, en el momento en que se disponían a lanzarse contra ella, Huitzilopochtli nació revestido con una armadura compuesta de un escudo azul de plumas de águila, una cerbatana azul, una *xihcoatl* ('serpiente de fuego'), un penacho ceñido a su cabeza, la cara pintada para ceremonia, y sus piernas y brazos también coloreadas de azul (Fig. 1). Entonces con su antorcha ofidea hirió a Coyolxauhqui, a la que posteriormente decapitó. Es así que el cuerpo de la Coyolxauhqui, al rodar pendiente abajo, se despedazó (Fig. 2).

Huitzilopochtli armose él mismo y se lanzó en contra de los Centzonhuitznáhua persiguiéndoles por cuatro veces alrededor de la montaña hasta finalmente expulsarlos (Fig. 3). Ellos imploraron el retiro de Huitzilopochtli pero éste continuó hasta que prácticamente les aniquiló. Los restantes huyeron de Huitzilopochtli, quien se apoderó de las armas que aquellos dejaron (Fig. 4). De aquí en adelante el culto que se le brindó a Huitzilopochtli fue grande (Figs. 5 y 6).

La interpretación más común de este mito, es que Coyolxauhqui representa la luna, los cuatrocientos Centzonhuitznáhua a las

estrellas, las plumas que crearon la inmaculada concepción son "el principio que libra a la materia de la destrucción",³⁸ Huitzilopochtli es el sol y la Coatlicue es la tierra. Así, Huitzilopochtli es el sol que nace de Coatlicue, la tierra.

Hay que hacer notar aquí el papel de la diosa. "Resulta... significativo, que el punto de encuentro entre el cielo [el plumaje] y la tierra [Coatlicue] es una colina [Coatepec]".³⁹ En el mito ella es la montaña, la madre tierra que concibe todas los seres celestiales fuera de sus entrañas. Por lo tanto, Coatlicue es un "lugar más que un poder, es el mundo de la obscuridad del que brotan todos los seres y en el que se sucede terrible conflicto".⁴⁰

Otra perspectiva es la de Johanna Broda a través de una lectura muy esclarecedora de la leyenda y su preñez milagrosa. "En el centro de esta escena, la madre de los Dioses, la Señora con falda de serpientes, está limpiando el templo"⁴¹ cuando inmaculadamente concibe. Esta "es una variación del tema de la concepción por intervención divina"⁴² y, en este caso, "el elemento divino viene de arriba, repitiéndose el proceso en el que la simiente divina desciende sobre la esfera terrestre..."⁴³

En palabras de Neumann la concepción en Coatlicue es una "variante del tema del 'nacimiento sobrenatural' o de la fecundación solar fálica a través del viento."⁴⁴

Aún más, la leyenda es una metáfora de la cosmología azteca-mexica del universo y simboliza a la materia después de su contacto con Quetzalcóatl, mensajero espiritual -esto es la materia tocada por el espíritu divino. Coyolxauhqui la de la cabeza cercenada (cuyo segundo nombre Quaxólotl significa 'Ella, la de las dos cabezas', 'Ella la de la cabeza partida') refleja una de las características más notables de Coatlicue, la Diosa madre "quien, al igual que la hija, fue decapitada y de cuyo cuello mutilado emergen las dos cabezas de serpiente"⁴⁵ como un símbolo de su sangre ascendiendo al cielo para nutrir al dios. Así, tanto la madre como la hija, Coatlicue y Coyolxauhqui, simbolizan a la materia que ha sido intervenida por el espíritu.

Es claro que la semiesfera que corona al cuerpo humano simboliza al cielo y, como en la cosmología azteca-mexica, el cielo de más arriba en donde mora el creador. Otras culturas también creían firmemente que el lugar en donde verdaderamente reside la personalidad humana o el 'espíritu', era la cabeza, y por lo tanto rinden culto a las cabezas desprendidas del cadáver cuando pertenece a héroes o ancestros deificados. Cirlot señala que "el decapitamiento... marcaba el descubrimiento de la independencia del espíritu, que reside en la cabeza, en oposición al principio vital representado por el cuerpo como una totalidad",⁴⁶ y detrás de ello, real o simbólicamente, "se volvía un ritual de deificación o iniciación sagrada... en que hacían de los héroes o los dioses de gente común... [y las] cabezas momificadas fueron tratadas con respeto como objetos mágicos de augurio".⁴⁷

"Dos, tres o cuatro cabezas en yuxtaposición muestran la intensificación de la correspondencia que se hace entre un cierto símbolo y la cabeza. Como en Géminis, símbolo de la dualidad de la naturaleza, o del elemento integrador entre los dos principios de la creación, es representado por un ser de dos cabezas o dos caras ...",⁴⁸ así Coatlicue con las dos serpientes que surgen de su cuello decapitado.

2.2.1.2 "Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) y de la señora de la gente terrena (de la madre)"

Sahagún transcribió un himno sagrado azteca-mexica que está relacionado directamente a "Del nacimiento de Huitzilopochtli", canción divina que acabamos de estudiar. Aunque es cierto que el canto está dedicado a Huitzilopochtli, y que se utilizó para su invocación, también es cierto que se menciona Coatlicue. El canto original está en náhuatl y ha sido traducido al castellano por Seler, a quien da ambos una traducción literal (aquí estudiada) y una interpretación libre (véase el Apéndice).

"Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) y de la señora de la gente terrena (de la madre)"

"En su escudo (armado con su escudo) fue dado a luz por la doncella el mago,
fue dado a luz el caudillo guerrero;
con su escudo fue dado a luz el mago por la virgen,
fue dado a luz el caudillo guerrero.

"El que ganó su título de héroe en la montaña de la culebra, entre las montañas
con su pintura facial (de guerrero) (y con el escudo) teueuelli.
Nadie ciertamente se levanta (contra él),
la tierra tembló
cuando se puso él su pintura facial (de guerrero) (y su escudo)

El canto reafirma la representación de la doncella como virgen, aludiendo así a la preñez milagrosa de Coatlicue que, tal y como se mencionó líneas arriba citando a Broda, corresponde al patrón popular del nacimiento de los dioses.

En la versión original náhuatl se menciona a 'Coatepetl', que aquí se traduce simplemente como 'la colina de la serpiente', y líneas arriba en "Del nacimiento de Huitzilopochtli" como Coatepec. Debe señalar que esta no es una simple colina, sino la 'colina de la serpiente'. Literalmente el nombre de Coatlicue significa 'Ella la de la falda de serpiente' y por lo tanto, dado el símbolo que poseen en común, la serpiente, se puede hacer una conexión estrecha entre dicha colina como una representación de la Diosa de la tierra. Más tarde retomaremos el asunto cuando hablemos de la iconografía de Coatlicue.

2.2.1.3 Tozoztontli, 'Vigilia'

Tozoztontli significa 'Vigilia' y es el tercer mes del calendario sagrado azteca-mexica de diez y ocho meses. Las festividades de Tozoztontli giran en torno a Coatlicue que son descritas en dos relatos, ambas versiones de Sahagún. La primera es como sigue:

"En este festival se ofrecen las flores recién floridas de ese año (en el templo), llamado Yopico, y antes de ser ofrecidas, nadie se atrevía a olerlas.

"Los responsables (sacerdotes o guardianes) de las flores llamados Xochimanque hacen el festival para la diosa Coatlicue, o con otro nombre Coatlantona".⁵⁰

Más tarde Sahagún transcribe en sus *Primeros Memoriales*, una narración más detallada de Tozoztontli que provee de mayor información respecto de la relación de este mes con la Coatlicue:

"La tercera se llama Tozoztontli, cuando eran ofrecidas las flores y las culebras cocidas. Por eso se decía Xochimanaloya [eran ofrecidas flores]: porque todas las diversas flores que recientemente se abrían eran ofrecidas. Y por esto se llama Couaixcalmanaloya [eran ofrecidas culebras cocidas]: porque las culebras en el fuego se cocían cuando eran ofrecidas, en el (fuego) se colocaba la ofrenda cuando allí era ofrecida en su casa del diablo... Esta fiesta salía (empezaba) en el 18 de marzo, y se decía Euatlatilo [son escondidos los pellejos], y se refiere a los que habían vestido los xixipeme]; por esto se decía 'Euatlatilo': cuando veinte días se vistieron sus pieles las personas, luego en seguida las escondían, en las cuevas las enterraban, allí las cubrían con tierra, allí se pudrían⁵¹.

La referencia de arriba hace mención del mes Tlacaxipenaltitli, conocido como la 'Desolladura de la gente', en el que pieles desolladas de víctimas sacrificadas, eran "usadas como vestidura por veinte días por los dueños de los cautivos que habían sido sacrificados, tiempo durante el cual... [se abstendrían de bañarse, y no se] lavaban a sí mismos mientras vestían la piel de los [prisioneros] muertos".⁵² Durante estos veinte días hasta el comienzo del Tozoztontli, permanecían sentados, ensayando cantos y cantando oraciones a los dioses. La piel de los muertos se las llevaban a depositar en una caverna del templo Topico en donde hacían penitencia por los cautivos muertos. Se limpiaban bañándose ceremoniosamente a sí mismos, luego invitaban a sus parientes y amigos a festejar y realizar ceremonias con los huesos de los cautivos muertos.

Cirlot afirma que la piel está relacionada con el nacimiento y el renacer, y el simbolismo de la piel se objetiva en el ritual, realizado por los sacerdotes, de el 'paso a través de la piel' con un propósito de rejuvenecimiento.

Huesos siempre han sido revestidos de ciertos poderes mágicos, y que "se consideró que huesos intactos fueron... esenciales para la reconstrucción de los cuerpos en la siguiente vida"⁵³ probablemente porque la osamenta es un símbolo de vida con carácter seminal. A través del mundo existió la creencia popular de que los animales matados para alimentación podrían resucitar de sus huesos, y el antiguo pueblo semita consideró que los huesos sagrados, al final de la espina dorsal, contenían "la semilla mística de la futura resurrección del cuerpo de cada persona... [como el nuevo cuerpo] construiría alrededor de la osamenta seminal".⁵⁴ Los huesos son entonces "simbólico de la creencia en la resurrección .."⁵⁵

En el caso de las narraciones hechas por Sahagún, solamente la segunda nos permite especular sobre el vínculo con Coatlicue, y una vez más la serpiente es el símbolo que da la clave para establecer el vínculo. Siendo Coatlicue 'Ella la de la falda de serpientes', la que ostenta la *xihcoatl* como su símbolo -similar al de Huitzilopochtli (Figs. 1 y 3), aunque más grande y recto (Fig. 12)- es invocada como numen de las festividades de ese mes, ofrendándole serpientes cocidas. La coexistencia en la ofrenda de serpientes y flores (Fig. 13) parece inconsistente, no obstante ambas cosas son símbolos de la muerte y el

renacer (destrucción y creación) -en última instancia el significado de Coatlicue.

La serpiente es símbolo de reencarnación porque al verter su piel, nace de nuevo. De manera similar el segundo mes, Tlacaxipenzlitzli, en el que se desollaban víctimas en honor del Dios de la fertilidad y la siembra de la primavera, Xipe Totec ('El desollado'), apoya la idea de la muerte, el renacer y la primavera porque el desollamiento de víctimas y el ofrecimiento de sus pieles simbolizarían "el nuevo manto de vegetación con que se cubriría la tierra cada primavera"⁵⁶ Así Coatlicue, al portar su falda de serpientes y la antorcha ofidea, reencarna el concepto de muerte y renacer que preside este mes.

Aún más, Sahagún dice que Tozoztontli comienza el 18 de marzo, fecha que coincide virtualmente con el equinoccio del 21 marzo cuando se igualan el día y la noche. Tozoztontli es en lo fundamental una festividad solar que tiene vínculos muy estrechos con el tema de los sacrificios matinales en donde la "autocastración, la muerte y la resurrección... estaba marcada por devotos que se autocastraban para convertirse en... sacerdotes"⁵⁸ de la Diosa de la primavera. La primavera fue la estación dados los sacrificios matinales que consistían en la identificación de la mujer "con la diosa y en la que el hombre se sumergía, a través de la mujer cediendo su masculinidad sin destruirla, para emerger de esa experiencia revitalizado espiritualmente".⁵⁷

2.2.1.4 Análisis del papel de Coatlicue

Resulta de utilidad hacer un recuento de los atributos de Coatlicue tal y como los describen otros autores.

Durán describe a Coatlicue como la madre de Huitzilopochtli y que habitaba en el cerro de Culhuacán y quien, al estar afligida hasta el retorno de su hijo, no se lavaba ni se aliñaba y ni cambiaba sus ropas. Los emisarios la veían como una mujer terrible de cabello enmarañado y quien recibía a los huéspedes de su hijo en la colina de Coatepec quejándose por su ausencia.⁵⁹

Por su parte Torquemada afirma que Coatlicue significa 'Falda de serpiente', ella que era madre de muchas gentes, de entre las cuales, las principales son los Centzonhuitznáhua y Coyolxauhqui. Más tarde hace un perfil de ella como devota y atenta quien sirvió a los dioses, preocupé por la limpieza de los lugares sagrados en el cerro de Coatepec, y dio a luz a Huitzilopochtli.⁶⁰

En la *Histoire de Mechiue*, se le menciona como Diosa de las tierras y como la segunda de los dioses del decimotercer cielo.⁶¹

También se menciona en la *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* que fue traída por Tezcatlipoca.⁶²

En el caso de Muñoz Camargo, éste registra una modificación en su nombre -Cohuatlicue. Cuenta otro mito en el cual Coatlicue era la jefa indígena de los Techitznahuac quien tenía vínculos políticos con

los Chichimecas. Más tarde ella se desposó con Mixcóatl. De cuya unión nace Quetzalcóatl.⁶³

A finales del siglo XVIII, León y Gama, escribió una narración similar "Del nacimiento de Huitzilopochtli":

"Coahuatlícue se interpreta, faldellín de culebra. La fábula del nacimiento de Huitzilopochtli cuenta; que fue esta una muger devota, que se ocupaba de barrer y limpiar los Templos, y estando un día en este ejercicio, vino a ella de lo alto una pelota de plumas, la que guardó en la cintura; y volviendo después a buscarla, no la encontró, pero se le fue elevando el vientre, y conocida por sus hijos la preñez pretendieron matarla; y al querer ejecutarlo, nació Huitzilopochtli armado, dio tras ellos, y los mató a todos. De este hecho se horrorizó la gente, y lo adoraron por dios, con el nombre de Tezauhteotl, que significa, dios espantoso".⁶⁴

Por su parte introduce su nombre como 'Ella la que posee la falda de serpiente' y la asegura como una de las personificaciones de la Diosa de la tierra. Por esto, se confunde a Coatlicue con Cihuacóatl, Quilaztli, así como con otras deidades que representan la tierra.⁶⁵

Barba de Pina Chan señala que la tarea de Coatlicue era la de recoger las almas de aquellos que habían muerto en las guerras floridas y del prisioneros que habían sido sacrificados.⁶⁶

Brundage en contraste con Robelo sostiene que Chimalma o 'Mano acorazada' es una transfiguración importante de Coatlicue, y que era la Diosa desnuda de la caverna y la guerra. El autor afirma que a Coatlicue se le identificó con Itzacihuatl, el volcán niveo que formó la plataforma este de la Gran Vasija, desde el que contemplaba la

tierra. En la ciudad de Tenochtitlán, era adorada como 'Nuestra madre de Coatlán' (ciudad con guarnición) y asociada con las flores de la primavera.⁶⁷

2.2.2 Cihuacóatl

Dada la íntima relación que existe entre las dos diosas, el estudio de Cihuacóatl puede ayudarnos a entender más a Coatlicue. No obstante Cihuacóatl no está libre de complicaciones, pues ella también posee varios nombres y atributos que de alguna forma ya hemos tocado líneas arriba, al explorar ciertos aspectos de Coatlicue, a través de la perspectiva de Sahagún. Especialmente en el "Canto de la Diosa de la tierra", Tititl (el séptimo mes del calendario sagrado en el que Cihuacóatl es quien inspira el canto) y las dos narraciones en el documento anónimo *Códice Magliabecchiano*, compilado por Nuttall.

2.2.2.1 "Que trata de las diosas principales que se adoraban en esta Nueva España"

Sahagún escribe:

"Que trata de las diosas principales que se adoraban en esta Nueva España"

"La primera de estas diosas se llamaba *Cihuacóatl*. Decían que esta diosa daba cosas adversas como pobreza, abatimiento, trabajos;... Decían que de noche voceaba y bramaba en el aire; esta diosa se llamaba *Cihuacóatl*, que quiere decir mujer de la culebra, y también la llamaban *Tonantzin*, que quiere decir nuestra madre.

"En estas dos cosas parece que esta diosa es nuestra madre Eva, la cual fue engañada de la culebra ...

"... dicen también que tenía una cuna a cuestras, como quien trae a su hijo en ella, y poníase en el *tianguiz* entre las otras mujeres, y desapareciendo dejaba allí la cuna. Cuando las otras mujeres advertían que aquella cuna estaba allí

olvidada, miraban lo que estaba en ella y hallaban un pedernal como hierro de lanzón, con que ellos mataban a los que sacrificaban..."⁶⁸

El autor describe a Cihuacóatl como una diosa principal, la más temida y prominente de las diosas adoradas por el pueblo azteca-mexica. Nicholson escribe también que la "principal de estas [diosas] era Cihuacóatl, la terrible que vestida de blanco ..., iba llorando y gimiendo en medio de la noche, anunciando guerras y miserias".⁶⁹

El lugar sagrado de Cihuacóatl, Tlillan, o 'Lugar de la obscuridad', contenía una imagen de ella la cual, tomando en consideración su santidad excepcional dado que ella "representa la tierra y sus misteriosos laberintos",⁷⁰ nunca se sacaba a la luz del día. Agrupadas en torno a la diosa se encontraban las imágenes de las deidades de las tierras o de las grandes montañas que rodean el área.

Tlillan representaba el interior de la tierra como una copia del hogar sagrado del Dios del fuego que permanecía inmediatamente enfrente del portal, donde echaban las víctimas destinadas a las diosas en su festividad anual, Tititl. Estaba en el inframundo y cerca de la tierra, lugar común para las Diosas de la tierra, en lugar de estar construido en lo alto como las pirámides dedicadas al sol. Brundage señala que: "la entrada estaba impedida no por las cortinas tradicionales sino por un portón pesado o una tapa, tal y como debe estarlo una caverna".⁷¹

Por su parte Sjöo escribe que "las cavernas eran un símbolo natural importante de las entrañas así como de culto para la madre tierra... [y] antes de que existieran templos todos los ritos sagrados se realizaban en cavernas".⁷² Afirma Neumann que no solo el infierno y la noche son del territorio oscuro del inframundo, sino también la caverna como un símbolo del vientre de la tierra.

2.2.2.2 "Canto de la Diosa de la tierra"

Sahagún escribió en náhuatl el siguiente himno, que ha sido tanto interpretado libremente (ver inmediatamente infra), como traducido literalmente (véase el Apéndice) por Selser.

"Canto de la Diosa de la tierra"

"La mujer del águila (la mujer del guerrero, la guerrera) está pintada con sangre de serpiente, y las plumas del águila forman su llamada corona del águila; en ella (con ella puesta) fue traída de Colhuacan acá.

"Si se siembra el maíz, acontece eso en el campo del dios. Con el báculo de sonaja cava ella la tierra, con él siembra ella.

"La espina de maguey está en mi mano, con mi tabla de sonaja siembro yo, con ella cavo la tierra.

"El haz de hierba (la escoba), el azadón, con el azadón barre ella el suelo, esa es su única ocupación en el campo del dios. Y con su tabla de sonaja, con eso cavo yo el suelo, con eso siembro yo.

"Trece águilas es mi signo, yo vuestra madre y la madre de mis hijos, de vosotros, chalmeca. Id por el dardo fabricado de la planta espinosa, entregádmelo.

"La guerra, vuestra madre, en Colhuacan es mi patria, y yo regalo las plumas del águila con que se convierte uno en águila (en guerrero).

"Ha despuntado el día, ha rayado la mañana,
ojalá que haya guerra, ojalá cojan prisioneros.
El país debe ser desolado,
yo regalo las plumas del águila.

"Cuando han sido cogidos prisioneros,
se pinta él con plumas de águila".⁷⁹

Seler hace un análisis del himno de Cihuacóatl al traducir su nombre por 'La serpiente que es una mujer', demostrando que es un ser que en ocasiones se presenta a sí misma como una serpiente y en otras como una mujer.

Otro nombre para su manifestación es Quilatzli, 'Por la que se dan las plantas'. Como mencionado en el primer verso, lo que posibilita crear que como tal ella sería una especie de madre tierra que presidiría sobre el nacimiento.

Ella es la Diosa de Colhuacan, una ciudad antigua situada al lado de un ancho canal que se utilizaba para comunicar Xochimilco, México y Tezcoco. "En Xochimilco... se le guardaba culto como ciervo de dos cabezas de Mixcóatl",⁸⁰ según un pasaje de la *Historia eclesiástica indiana* que se la hace referencia como el ciervo de las dos cabezas quien cayó del cielo y quien Mixcóatl, 'Dios de la guerra', se lo dio como un obsequio al pueblo Cuitlauac. Líneas adelante en el manuscrito, se dice como las gentes de Xochimilco llegaron al Tollan para encontrarse con Quilatzli, el ciervo de Mixcóatl.

En otra leyenda en *Historia eclesiástica indiana* se cuenta como Cihuacóatl dio a luz a dos criaturas, una masculina y otra femenina,

de quienes los Azteca-Mexicas suponían descendemos los seres humanos. Ellos denominaron a cada gemelo *cóatl* ('serpiente'), refiriéndose a Quetzalcóatl, el dios principal de los Azteca-Mexicas.

Hay que hacer notar que tanto el ciervo de las dos cabezas y los gemelos relacionan a Cihuacóatl con Coyolxauhqui (o Quaxólotl, 'Ella la de las Dos Cabezas', 'Ella la de la Cabeza Partida'), que en su momento traba con Coatlicue la degollada, de cuyo cuello salieron dos hilos de sangre en forma de serpientes. La cita de Cirlot arriba acerca de dos, tres o cuatro cabezas mostradas en yuxtaposición simbolizando la dualidad de la naturaleza, o la integración de los dos principios de la creación es apoyada por la leyenda del ciervo de las dos cabezas en la cosmología dual azteca-mexica.

Se hace en el himno citación a Cihuacóatl en forma de águila: en la versión original en náhuatl a ella se le llama Quauhcihuatl ('Mujer águila'), lo que corrobora primero su papel de Guerrera y segundo el de la representativa de las Cuateteo, los espíritus de las mujeres muertas durante el parto porque las mujeres durante el período de labor, previo al parto, igualaban los guerreros que entran en combate.

Líneas adelante en el himno, la referencia a Cihuacóatl es como 'Nuestra madre la Guerrera'. A esta manifestación de Cihuacóatl también se le llamaba Tzitzimicihuatl ('Fantasma femenino' o 'Demonio de la oscuridad') y Yaocihuatl ('Guerrera').

El quinto verso descubre un epíteto interesante para Cihuacóatl que corrobora la imagen del águila: 'trece águilas (así es llamada ella)' y, en la libre interpretación de Seler, éste escribe 'trece Águilas es mi signo'. Este autor sostiene que 'trece Águilas' es el nombre de uno de los trece días que se localiza en la parte oeste del calendario sagrado, que al mismo tiempo es el hogar de Itzpapálotl ('Mariposa del cuchillo obsidiana').

El concepto de Cihuacóatl como Guerrera también se encuentra implicado en el séptimo verso en la frase 'se ha publicado la orden para la guerra' de la que Seler infiere 'ha llegado la hora del sacrificio', "ideas que, sin embargo, son homogéneas hasta cierto punto, ya que el sacrificio no es posible sino merced a la guerra, y ésta, en el fondo, se hace con la mira del sacrificio".⁸¹

Se hace referencia a una multiplicidad de objetos que representan a Cihuacóatl. El himno establece que el maíz se rompe en sus dominios y que, tal como se establece en los versos segundo, tercero y cuarto, ella hace uso del báculo sonoro -instrumento musical manual- que portaban las diosas y dioses de la tierra, el maíz y el agua -para ayudar con la siembra. En una mano Cihuacóatl porta las espinas del maguey mientras que en la otra sostiene un manojo de hierbas o una escoba. En el siguiente verso, ella pide por 'dardo fabricado de la planta espinosa, la insignia sagrada', presumiblemente las espinas del maguey. Se explorará este simbolismo con más detalle en el análisis iconográfico de Cihuacóatl.

2.2.2.3 Tititl, 'Tiempo severo'

En este apartado se recurrirá a tres fuentes de la literatura que nos proporcionan información sobre el decimoséptimo mes del calendario sagrado azteca-mexica, Tititl o 'Tiempo severo' durante el cual se veneraba a Cihuacóatl: la *Historia de las cosas de la Nueva España*, de Sahagún; el estudio del *Códice Borbónico* en la *Descripción, historia y exposición del código pictórico de los antiguos náhuas* de del Paso y Troncoso; y la compilación de la obra anónima que se refiere al *Códice Magliabecchiano* de Nuttall.

En el libro segundo de Sahagún, se ofrece una descripción del ritual que se celebraba en honor de Cihuacóatl durante Tititl:

"El mes diez y siete era llamado Tititl, y durante ese mes sacrificaban a una mujer esclava... en honor de la diosa Illamatecúhtli ...

"Antes de ser sacrificada, esta mujer tenía que ejecutar una danza... durante la cual lloraba... En cuanto el sol caía... era llevada al templo de Huitzilopochtli seguida por todos los sacerdotes y ataviados con finura... de todos los diferentes dioses... y llevando máscaras. También había... [un sacerdote] que vestía las ropas y máscara de la diosa Illamatecúhtli. Tan pronto como llegaba a la cima era sacrificada extrayéndole el corazón, decapitada, y se le entregaba al que tenía las... vestimentas de [Illamatecúhtli]... se presentaba frente al resto, con la cabeza de la doncella sostenida por los cabellos con la mano derecha... y mientras danzaba... alzaba y bajaba la cabeza... Ellos [bajaban y]... se retiraban hacia... los lugares en donde mantenían las vestimentas.

"En cuanto los dioses iban [allí]... un [individual] descendía del templo... [y] se dirigía... a un canalón... en donde se encontraban una pequeña caja semejante a una jaula, hecha de teas, con una cubierta de papel... Este sacerdote colocaba... [una] espina de maguey... muy cerca del canalón y le prendía fuego. Otros sacerdotes que se encontraban cerca... subían rápidos las escalinatas del templo en competición... En la cima, se había depositaba... una flor y quien llegaba primero tomaba la flor, arrojándola al...

[fuego] en la pileta... Después de este rito todos se retiraban".⁸²

La segunda narración literaria de los rituales del decimoséptimo mes que se tratará se transcribe de la obra anónima del *Códice Magliabecchiano*, compilado por Nuttall. Aquí está transcrita en español antiguo:

"Esta fiesta se llamava Tititl... el demonio que en ella se festejava se dezía Ciucacóatl que quiere dezir muger culebra. En esta fiesta celebravan la fiesta de los finados. Y sus honrras eran desta manera que tomavan un manojó de ocotl que en España se llama tea y vestíanle con una manta o camisa. Si era muger el finado vestíanle con sus naguas y poníanle delante escudillas o pucheros y otras cosas de casa. Si era señor y valiente hombre vestíanle una manta rica y mastil y bezote y un manojó de tea y el bezote era de una caña... de cristal que ellos llaman *tecacatl* que se solían poner quando bebían o bailavan en los aretes colgados de un agujero que tenían hecho encima de la barba en el labio y poníanle sus plumajes atados al colodrill que ellos llaman *tlalpiloni* y muchos perfumes. Y se sentavanle en un petate sobre su iguipal y ponían allí mucha comida y combadavan allí a los principales. Y les ponían fuego a la tea, y quemavase todo quanto allí tenían puesto [Fig. 21]."⁸³ (el subrayado es mío)

"Este es... quando los indios hazían memoria de los finados... y poníanle en la nariz una cosa de papel azul que ellos llamaban *yacaxuitl* que quiere decir nariz de yervo y por detrás de la cara laqual es de madera le hinchian de pluma de gallina de lo menudo blanco. Y por penacho le ponían una vara colgando della unos papeles que ellos llamaban *amatl* y en la cabeza por tocado le ponían unas yervas que ellos llaman *malimali* y del colodrillo le salía otro penacho que ellos llaman *pantolole* ques de papel. Y por las espaldas lleno de papeles y su bezote e al cuello le colgava por joyel. Un animalillo que ellos llaman *jilotl* y el joyel llaman *xalo cuxcatli* y era de papel pintado. Y una vara revestida de papel amañera de cruces y debajo una garga de pliegos de papel. Y cacaco comida. Y delante dos o tres o más indios que sentados cantavan y tañían con un atabal que ellos llaman *wevetl* las ves vocales [Fig. 20]."⁸⁴ (el subrayado es mío)

El último autor, del Paso y Troncoso, también transcribe largamente las festividades de este mes usando como referencia los pictogramas del *Códice Borbónico* (Fig. 16). El autor comienza estableciendo que el

"sinonimia de la diosa es copiosísima... Su principal nombre... [es] Ciuakóatl o 'culebra-mujer'... pero, como numen del mes Tititl, le dan otros 3, que son: Kockamiau, 'la espiga del collar', o tal vez 'el collar de espigas'... Tonan o Tonantcin, que significa 'nuestra madre', y ya esto si es propio de Ciuakóatl, que algunos decían es la f^a mujer que parió... [y] Ilamateuktlí, 'la señora vieja', [ya mencionada líneas arriba por Sahagún] y, quien tomaba su librea, poníase una máscara de dos caras, una delante y otra detrás..."⁸⁵

Este autor señala que hay una relación entre la máscara de dos caras y el punto cardinal localizado en el norte Mictlampa, y por ello algunos autores sostienen se trata de la esposa de Mictlantecutli. Uno de los nombres para Cihuacóatl que ya han sido mencionados, y confirmados por Torquemada, Tciticimicihuatl, 'Mujer monstruosa' o 'Demonio de la obscuridad', confirma la creencia de que tenía por esposo el Dios del mundo de los muertos, Mictlantecutli.

La descripción que hace del Paso y Troncoso, de las ceremonias del decimoséptimo mes Tititl resulta paralelo a la hecha por Sahagún, pero hay que señalar que del Paso y Troncoso hace referencia a

"un ministro vestido como mancebo... y llevando a las gargantas de los pies unos pezuños de venado... bajaban del templo de Uicil-opoxtlí [Huitzilopochtli], y, teniendo en la mano una penca de maguey, clavada en ella una bandera de papel, ambas cosas ponían en una casilla hecha de teas que llamaban la troje de Ilamateuktlí..., pegando fuego a todo..."⁸⁶

Un punto interesante aquí, es que las pesuñas del venado usadas por el joven, trae a colación la referencia hecha por Seler líneas arriba

respecto del venado de dos cabezas -una forma de la Diosa de la tierra y en cuya esencia se proyecta el guerrero- que cae del cielo y que fue hallado por Mixcóatl.

Del Paso y Troncoso se refiere a la danza con la cabeza de la decapitada ejecutada por el sacerdote vestido con las ropas de Ilamatecuhtli (una personificación de Cihuacóatl) el 'baile de reculada', una danza ritual, dedicada especialmente a los muertos. La danza confirma que se hacía en memoria de la prisionera decapitada, y probablemente para aquellos que habían sido sacrificados veinte o cuarenta días antes en honor de Huitzilopochtli.

"El tener ese sacerdote danzante doble máscara, una delante y otra detrás, puede aludir también a la facultad de bailar en una o en otra dirección indistintamente ..., pero a la vez nos indica que su santuario hallábase al norte de la ciudad, hacia la parte que llamaban⁸⁷ Mictlán, el lugar de los muertos. Esto muestra Cihuacóatl como la 'Mujer monstruosa' o 'Demonio de la oscuridad' y la esposa de Mictlantecuhtli.

La danza era un aspecto importante de los ritos religiosos, ya que "por medio de la repetición y movimientos rítmicos se obtenía un momento de unión de éxtasis con la deidad".⁸⁸ Walker propone que uno de los propósitos de los bailes ceremoniales era el de "imitar el proceso de la creación cósmica, renovando el mundo al influir sobre los poderes de la divinidad para que conciban, gesten y den a luz una vez más".⁸⁹ Cirlot apoya esta teoría al proponer la creencia universal

de que el baile es un símbolo del acto de creación, lo que lo hace una de las formas más antiguas de la magia. Este autor observa que "todo baile es una pantomima de metamorfosis (y por ello requiere de una máscara para facilitar y lograr la transformación) al buscar la transformación del danzante en dios..."⁷⁰ Aún más, el ritmo de la danza, que se encuentra a la base de toda la música, recrea el ritmo básico de los latidos del corazón, y este llama la atención a la importancia que tenía el corazón para la concepción azteca-mexica del mundo (véase infra).

Aquí hay que acentuar la importancia que tiene la cabeza de la mujer sacrificada al vincularlo con lo que ya se ha discutido. Algunas culturas creían que el lugar en donde reside el alma es la cabeza, y deificación o sacralización se obtenía al hacer de las cabezas objetos mágicos. Además se expuso el vínculo existente entre la decapitada Coyolxauhqui o Quaxólotl, 'Ella la de las dos cabezas' o 'Ella la de cabeza dividida', y Coatlicue, también decapitada, de cuyo cuello surgieron dos serpientes. Asimismo se hizo referencia a Cihuacóatl como el venado de dos cabezas quien, caído del cielo, fue descubierto como la Diosa de la guerra. Aquí en los ritos del decimoséptimo mes de Tititl, en el que un sacerdote se vestía con las ropas de Ilamatecutli y danzaba con la cabeza de Cihuacóatl, hay un vínculo indiscutible entre la decapitación de Cihuacóatl, la de Coatlicue y la de su hija Coyolxauhqui.

2.2.2.4 Análisis del papel de Cihuacóatl

Como ya se ha mencionado con anterioridad, Caso se inclina a pensar que Cihuacóatl es la segunda forma de Coatlicue que representa a la tierra en su doble función de Destructora y Creadora.

Brundage dirigió un estudio que nos proporciona información particular de Cihuacóatl. Ella era la Diosa de Xochimilco y cuando este lugar fue atacado en 1428 por los tenochcas, éstos erigieron un templo en su honor, muy cercano al templo de Huitzilopochtli en Tenochtitlán. El culto a esta diosa y a Huitzilopochtli se vinculó estrechamente dado que, de acuerdo con el mito, Cihuacóatl era la Diosa madre de la guerra (v.gr. Coatlicue) por lo que compartían clerecía. Brundage establece que "este vínculo tan estrecho, entre los cultos, nos proporciona la clave que necesitamos para interpretar el papel que ella tiene en el panteón azteca. Ella estaba ahí... [como la diosa] de aquellas guerras sobre las que presidía su hijo, el Dios de la guerra".⁹¹

Cihuacóatl era, desde la perspectiva de Brundage, la otra yo de Coatlicue, lo que corrobora la teoría de Caso en el sentido de que las tres diosas Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazoltéotl son tres manifestaciones distintas de una misma deidad.

Haciendo mención de un acontecimiento poco común en Tepeyac iluminará la relación existente entre Cihuacóatl y Eva, tal y como lo indicó Sahagún líneas arriba. Cihuacóatl era venerada en un templo dedicado a ella en el Tepeyac hasta que "los primeros misioneros transfirieron su culto hacia la virgen"⁷³ durante la conversión del pueblo azteca-

mexica. El día 9 de diciembre de 1531, un indígena joven llamado Juan Diego vio, sobre la cima del Tepeyac, a una señora morena vestida con ropas que relucían. Ella hablando en náhuatl se presentó como la madre de dios, diciendo que era su voluntad que se levantara un templo en su nombre, de tal forma que pudiese permanecer cerca de los indígenas, para escuchar sus peticiones y responder a las oraciones de todos aquellos que la invocasen. Así es como milagrosamente quedó impresa su imagen en la tilma de Juan Diego como una prueba para el obispo. Al poco tiempo, se construyó un templo en honor de la virgen de Guadalupe.

Sahagún sostiene así que Cihuacóatl es Eva, la madre de los cristianos, la que había sido tentada por la serpiente, y menciona un par de veces más el asunto en sus memorias:

"Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejanas tierras. El uno de estos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepecac, ... y ahora se llama Ntra. Señora de Guadalupe; en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban Tonantzin que quiere decir Nuestra Madre; ... y vienen ahora a visitar a esta Tonantzin de muy lejos ... la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas ...

"Y la devoción que esta gente tomó antiguamente de venir a visitar estos lugares es que ... tuvieronse por obligados ... hacer gracias a aquella divinidad que allí residía ... y llevar sus ofrendas en agradecimiento del beneficio que de allí recibían ... En México en la fiesta de Cihuacóatl, que también se llama Tonantzin; y porque esta costumbre no la perdieron los pueblos que gozaban de ella, persuadieron a aquellas provincias que viniesen como solían, porque ya tenían Tonantzin ..., o les ha hecho sonar a Santa María ..., y en lo interior de la gente popular que allí viene está claro que no es sino lo antiguo".⁷⁴

Aproximadamente doscientos años después, en el 12 de diciembre de 1794, Fray Servando Teresa de Mier en un sermón que dedicó a la Virgen de Guadalupe "insinuó que... [el cristianismo] se había iniciado un milenio atrás con la llegada de Santo Tomás en la figura de Quetzalcóatl".⁷⁵ Teresa de Mier argumentó que la imagen de la Virgen de Guadalupe se había pintado, no en la tilma de Juan Diego, sino en la sábana de la Virgen. De esta manera, este autor transformó el panteón azteca-mexica: "Huitzilopochtli se transformó en la figura mediante la cual los Azteca-Mexicas veneraron al Redentor ..., Tezcatlipoca devino el supremo ser, y la tan temida Coatlicue la Virgen María".⁷⁶ El resultado fue la persecución y enjuiciamiento de Fray Servando.

Brundage compara a Coatlicue y Cihuacóatl y proporciona un análisis de la legendaria cuna a cuestras que dejaba abandonada Cihuacóatl. "Cihuacóatl... presidió y personificó el hambre colectiva de los dioses, de víctimas humanas.... Ellos colocarían uno de sus pedernales sagrados en un atado con el intento de representar a un niño pequeño para luego sacarlo al mercado. El atado se dejaría en custodia de una vendedora sin despertar sospechas, a la que se le pediría que cuidara de él hasta que se le pidiera nuevamente... Eventualmente y antes de que el día finalizara, el atado sería desenvuelto y su contenido terrible saldría a la luz: la diosa había estado entre la gente y habría dejado su vastago sediento como un signo de que los señores no le habían alimentado suficientemente. Esa es la razón por la que había una presión constante sobre el estado para la búsqueda de la guerra, para que el sustento de Cihuacóatl estuviese asegurado".⁷⁷

Cirlot apunta hacia una alegoría popular que se acerca mucho al mito de la cuna a cuestas de Cihuacóatl: "la noche, como la madre de todas las cosas, ha sido revestida con un manto de estrellas, cargando un par de niños en brazos, uno blanco y otro negro..."⁷⁸ él vincula este símbolo al principio antitético de dualismo del que se hablará abajo.

Aquí se encuentra el aspecto dual de Cihuacóatl: la cuna a cuestas representa su carácter creativo de engendramiento mientras que el cuchillo ubicado adentro manifiesta su carácter destructivo como la madre de la tierra.

2.2.3 Tlazoltéotl

La información sobre Tlazoltéotl es limitada, no obstante existen dos referencias que nos permiten especular sobre su significado: la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún, en la que se encuentran dos pasajes; y la *Descripción, historia y exposición del código pictórico de los antiguos náhuas* de del Paso y Troncoso se provee de una descripción del numen que ella portaba en el *Códice Borbónico*.

2.2.3.1 "Que trata de la Diosa de las cosas carnales la cual llamaban Tlazoltéotl, otra Venus" y "De la confesión auricular que estos naturales usaban en tiempo de su infidelidad, una vez en la vida"
Sahagún escribió en el capítulo "Que trata de las cosas carnales la cual llamaban Tlazoltéotl, otra Venus" de su primer libro que:

"Esta diosa tenía tres nombres... Tlazoltéotl, que quiere decir la Diosa de la carnalidad; el segundo nombre es Excuina: llamábanle este nombre porque decían que era cuatro hermanas... [que] decían eran las diosas de la carnalidad. El tercer nombre de esta diosa es Tlaelquam: que quiere decir comedora de cosas sucias, esto es, que según decían, las mujeres y hombres carnales confesaban sus pecados a estas diosas, cuanto quiera que fuesen torpes y sucios, que ellas los perdonaban".⁹²

Este mismo autor escribe en su libro sexto, en el capítulo titulado "De la confesión auricular que estos naturales usaban en tiempo de sus infidelidades, una vez en la vida:"

"Adoraban a Tlazoltéotl, dios[al] de la lujuria, los mexicanos...; dicen que en tiempo de la infidelidad los mistecas, siendo enfermos, confesaban todos sus pecados a un sátrapa, y el confesor les mandaba hacer satisfacciones, pagar las deudas, los hurtos, usuras y fraudes. Y el sátrapa, ora fuese médico, ora fuese adivino o astrólogo, mandaba al enfermo que se confesaba a que pagase lo ajeno que tenía en su poder".⁹³

Se creía que Tlazoltéotl y sus manifestaciones tenían el poder de originar pasión, sino también perdonar los pecados sexuales. Respecto de lo segundo su culto proveía de un sacerdote que escuchaba las confesiones y eximia al pecador de cualquiera de las ofensas que éste hubiese cometido.

Sahagún describe el rito con gran detalle en el segundo libro, y en su sexto libro proporciona un oratorio recitado por uno de los sacerdotes (Fig. 36). El guardian, después de escuchar la imploración del confesado, consultaba el *tonalamatl*, el libro de los misterios, con el fin de encontrar el día más oportuno para la confesión. Al llegar ese día, el penitente traía un fardo de paja, incienso blanco llamado *copalli* y un incensario. Si el penitente era noble, el guardia iría

hasta su morada para escuchar la confesión, pero si no, entonces el confesado se dirigía hacia la casa del guardián en donde el piso había sido barrido y el fardo de paja se depositaba apropiadamente, mientras que el *copalli* era quemado.

En ese momento el guardián hablaba al fuego, diciendo que el penitente había acudido implorando de la protectora y defensora de todos escuchar los pecados, sabiendo que "haber errado, haber resbalado y tropezado y encontrado con algunas suciedades de pecados y con algunos graves delitos dignos de muerte..."⁹⁴

Después el guardián le pedía al penitente que se desnudara y con una larga oración alentaba al confeso "echa fuera todas tus vergüenzas en presencia de... [nuestra señora],... mira. pues, como vienes, que corazón traes, no dudes de publicar tus secretos en su presencia; cuenta tu vida, relata tus obras de la misma manera que hiciste tus excesos y ofensas; derrama tus maldades en su presencia, cuenta con tristeza... mira que no dejes nada por vergüenza, mira que no dejes nada por flaqueza".⁹⁵

Una vez que el penitente escuchaba lo anterior, juraba decir la verdad tocando y lamiendo la tierra. El copal se lanzaba al fuego, como otra forma de jurar honestidad, y sentado frente al guardián, el penitente confesaba los pecados en el orden en que los había cometido.

Una vez que el guardián había escuchado la confesión, entonces dictaba la penitencia de ayuno y autosacrificio al confesado la cual se haría

cuando las Cihuateteo, 'Diosas mujeres', descendieran a la tierra o durante la festividad de Ixcuiname (véase infra).

Los pecados más confesados eran los de adulterio y homicidio, y la confesión se hacía "por librarse de no recibir pena de muerte, o machucándoles la cabeza o haciéndoselas tortilla entre dos grandes piedras".⁹⁶ Los pecados no se confesaban sino en la edad madura - aunque no importaba si el sujeto había cometido pecados en su juventud- con el propósito de evitar la obligación de cesar de pecar en la juventud, dado que la reincidencia en el mismo pecado ya no sería perdonada.

"Se creía que la Diosa de la confesión, Tlazoltéotl... le había perdonado por lo que los otros también tenían que perdonarle".⁹⁷ Entonces los pecados también eran perdonados en una especie de corte judicial y "acabada su confesión demandan una cédula firmada del confesor, con propósito de mostrarla a los que rigen, gobernador y alcaldes, para que sepan que han hecho penitencia y confesándose y que ya no tienen nada contra ellos la justicia".⁹⁸

2.2.3.2 Decimotercio trecenario

Del Paso y Troncoso sostiene que Tlazoltéotl era el numen del decimotercer día de la semana de trece días, cuando se le llamaba Ixcuina. Tal y como ya lo señalábamos líneas arriba, era en este día, durante la festividad de Ixcuina, que el confesado buscaba su penitencia por medio del autosacrificio. Del Paso y Troncoso escribe:

"La Diosa del amor carnal, Tlacoltéotl, llamábase también Ixcuina, y, con uno u otro nombre dominaba en este período, donde bien se manifiesta el resultado del acto carnal en el parto... [Fig. 231]."⁹⁹

Durante este día se referían a esta diosa como Ixcuina y compartía responsabilidades con Tezcatlipoca, 'Espejo ahumado', "presencia y preside el acto del parto, como numen de la providencia... por ser esta su función más elevada".¹⁰⁰ Aquí es evidente que Tezcatlipoca, el Dios de la noche y de los brujos, el Dios más importante de los sacerdotes y enemigo de Huitzilopochtli y Quetzalcóatl, no es en sí mismo perverso. El punto resulta interesante ya que permite entender que los polos naturales de energía positivo y negativo, de acuerdo con la religión náhuatl, no son en sí mismos los causantes de la maldad, sino que son simplemente polos opuestos. Nicholson escribe que "por estos conceptos paradójicos los... [Azteca-Mexicas] buscaban expresar el conflicto y la conciliación inherente a cualquier fenómeno natural".¹⁰¹

Esta autora establece que el paralelo a los cuatro Tezcatlipocas, que fueron los responsables de la creación del universo y que presiden sobre las cuatro direcciones (el este, Xipe Totec; sur, Huitzilopochtli; oeste, Quetzalcóatl; y el norte, Tezcatlipoca), eran cuatro hermanas, las Ixcuiname, que poseen aspectos de Tlazoltéotl.

Brundage afirma que las Ixcuiname eran las esposas de los guerreros capturados, y serían sacrificadas al dispararles con flechas. Sus nombres se transformaron en apéndices de las mujeres que eran proclives al exceso sexual y cuando se fusionaba todas, las cuatro hermanas pasaban a ser Ixcuina, Patrona de las Prostitutas (Fig. 38),

asimismo esposa del 'Señor de la muerte' Mictlantecuhtli. Aunque Brundage insiste en que éstas representan algo más que los apetitos sexuales por lo que "deberíamos aceptar que las cuatro hermanas representaron en algún momento a la luna en sus fases".¹⁰²

2.2.3.3 Análisis del papel de Tlazoltéotl

Una vez más se hace referencia a Caso quien sostiene que Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazoltéotl son transfiguraciones de la misma divinidad, que representan a la tierra en su doble función de Destructora y Creadora. Este autor cree que Tlazoltéotl, 'Devoradora de la inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y de la confesión, es la más importante de estas tres manifestaciones de la tierra en el culto azteca-mexica: al devorar la inmundicia también devora los pecados de los seres humanos y les deja limpios.

Brundage ubica a Tlazoltéotl entre las Diosas de la primavera y del apetito sexual. Él hace el siguiente señalamiento:

"Su nombre era Tlazoltéotl, que literalmente significa Diosa de la suciedad aunque debe entenderse como Diosa del sexo... Los devotos hombres en Tenochtitlán (Ciudad de México)... en varias de las ceremonias que se le dedicaban... iban casi desnudos... Ella era la Gran Madre que presidía sobre la luna y se le podía referir como Totzin, Nuestros Principios, o Tzintéotl, la Diosa del trasero, nombre que ostenta explícitamente la suciedad y el sexo aunque también la primacía, aunque *tzintli*... puede ser interpretado como base, comienzo o primer principio... Fertilidad y sexo fue, quizás, el énfasis más evidente en su culto... en el que se celebraban ritos fállicos..."¹⁰³

Cirlot hace énfasis en que "no debemos sobreestimar que ambos sexos pueden simbolizar principios espirituales; consciencia e inconsciencia,

cielo y tierra, fuego y agua. La unión sexual es la imagen más gráfica, expresiva e impresionante de la idea de unión, y así... representaba... la iniciación que trasciende las leyes de la biología...¹⁰⁴

El sacerdocio de esta diosa tenía una importancia adicional ya que Tlazoltéotl, siendo la patrona del parto, les correspondía a sus representantes leer el horóscopo del nuevo infante basada en la complicada combinación del calendario ritual, el *tonalpohualli* (Fig. 37). Desde una época temprana las constelaciones se identificaron con varias figuras simbólicas que evolucionaron desde los estudios hechos por sacerdotizas de la Diosa de la luna, quienes anotaban sus observaciones de las posiciones de la luna en lugar de las del sol (tal y como se hace hoy día), ya que los movimientos progresivos de la luna, en relación con las estrellas, podían ser observados con mucha claridad.

El zodiaco es uno de los símbolos más familiares. Su nombre se deriva de *zoe* ('vida') y *kyklos* ('rueda'). El zodiaco es el producto de "la intelección del universo, saliendo de la creencia de que todas las cosas ocupan una posición y una situación en el tiempo y el espacio, que son limitados y típicos, e implican... la creencia en la... teoría de que ciertas causas deben tener ciertos efectos y que cualquier situación dada debe tener ramificaciones que no son reemplazables ni arbitrarias".¹⁰⁵

Cirlot sostiene que "el significado general del Zodiaco tiene que ver con el proceso mediante el cual 'la energía primordial, una vez

fecundada, pasa de la potencia al acto, de la unidad a la multiplicidad, del espíritu a la materia, del mundo de las entelequias al mundo de las formas, para luego recorrer el mismo camino de regreso. Esto coincide con la ontología oriental que sostiene que la vida del universo se encuentra dividida en dos opuestos complementarios: involución (o materialización) y evolución (o espiritualización)¹⁰⁶

2.3 Análisis iconográfico de Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazoltéotl

Se limita el análisis iconográfico de Coatlicue a sus representaciones visuales en los códices dado que ya se han hecho varios análisis iconográficos de las representaciones esculturales de Coatlicue. El más notable de estos es *Coatlicue; Estética del arte indígena* por Justino Fernández, un estudio sobre la imagen impresionante de la diosa, de piedra, que se ubica en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México.

Los códices son obras pictóricas con comentarios en lenguas nativas que se elaboraban sobre piel curtida de animal, papel amate o de lienzo de fibras de maguey o algodón. Fueron pintados con pinceles de pelo de conejo usando colores de origen mineral disueltos en agua. Los artistas eran individuos respetados en la comunidad dado que requerían un conocimiento extensivo de los atavíos específicos de cada diosa y dios.

Proveían un medio importante para comprender culturas tempranas a través de las seis siguientes categorías temáticas: religión, ritos y calendarios; historia; geneología; cartografía; economía; y etnografía.

Dentro de estas seis categorías, usaban tres tipos de símbolos para comunicar las ideas: símbolos pictográficos; símbolos ideográficos en donde los objetos sugerían otros objetos o ideas (v.gr. huellas indicaban un camino); y símbolos fonéticos cuya representación no se relacionó con el objeto propio, sino con el sonido producido al decir el objeto.

Los códices se dividen en cuatro grupos: los Borgia (elaborados antes de los Españoles), los Mixteco (del siglo VII al XVII), los Maya y los Mexica (elaborados después de los Españoles). Las representaciones visuales de Coatlicue a que se refiere en este análisis iconográfico se toman de dos códices Borgia, los *Fejervary-Mayer* y *Laud* y de cuatro Mixteco, los *Borbonicus*, *Florentino*, *Magliabechiano* y *Matritense*.

2.3.1 Análisis iconográfico de Coatlicue

La descripción hecha por León-Portilla, en relación a los adornos de Coatlicue, proporciona la base del análisis iconográfico que sigue:

"Su pintura facial de tiza,
tiene puesto su tocado de plumas de águila.
Su camisa blanca,
su faldellín de serpientes.
Sus campanillas, sus sandalias blancas.
Su escudo con mosaico de plumas de águila,
su bastón (con figura) de serpiente"¹⁰⁷

A partir de aquí, pueden desarrollarse algunos de los símbolos claves de Coatlicue que ya se han mencionado con anterioridad. El más importante de ellos es el que es contenido en su nombre 'La de la falda de serpientes'.

En efecto, la serpiente juega un papel fundamental en toda la iconografía y literatura sagrada que hace referencia a Coatlicue. En Fig. 1, la primera de una serie de seis ilustraciones de la canción divina "Del nacimiento de Huitzilopochtli", Coatlicue toma asiento después de dar a luz al Dios de la guerra, y aquí la del 'La de la falda de serpientes' queda ilustrada por la red de serpientes entrelazadas que conforman su falda.

La serpiente hace referencia a lo primordial, el plano primitivo de la vida que resulta, por analogía, "un símbolo de energía en sí mismo - de fuerza pura y simple".¹⁰⁸

En tanto que icono, resulta ser antitético ya que encarna tanto al bien como al mal, lo positivo y lo negativo. "Dada su forma sinuosa, muy similar al de las ondulaciones, sería un símbolo de la sabiduría de lo profundo y de los grandes misterios; aún así, dada su multiplicidad y en tanto que criatura del desierto, las serpientes son una fuerza de destrucción... [Se] creía que al momento de que la serpiente cambiaba de piel también cambiaba su edad, y que así como podía curar, de la misma forma podía matar. En consecuencia, es el símbolo y atributo de los poderes mordaces, ambos positivos y negativos, que rigen al mundo".¹⁰⁹

La serpiente era considerada como inmortal, ya que se creía que al mudar de piel se renovaba indefinidamente, y al hacerlo representaba la resurrección. Así pues, la "serpiente es la fuerza vital que determina el nacimiento y el renacimiento",¹¹⁰ siendo esta

característica el vínculo con el principio femenino: en efecto, la serpiente es uno de los símbolos más antiguos del poder femenino dado que ambas, al encarnar el poder de la vida, se les consideró como sagradas.

Respecto de Coatlicue comparece su faldón de serpientes con la imagen de las serpientes entreteladas que se muestran en las Figs. 7 y 8. El objeto ahí representado se le denomina *petlacóatl*, o 'petate de serpiente', que se creía era de mala suerte para aquellos que le veían. Sahagún hace el siguiente señalamiento:

"Hay otro monstruo de culebras que se llama *petlacóatl*; dizque se juntan muchas culebras y se entretelan como petate y andan de acá y de allá, porque tienen todas las cabezas hacia fuera; aquella tela está cercada de cabezas de culebras. De estas culebras cuentan ciertas supersticiones..."¹¹¹ (el subrayado es mío)

"... rápidamente se sentará en ello, tal y como si sentara en un empujillado de bejucos; y el asiento de serpientes en el cual se sentara sera como si fuera suyo... el empujillado se mantiene plano o él lo dobla un poco... El se pasea sobre el asiento, haciendo del asiento de serpientes, su asiento. Entonces las serpientes se separan, hay vuelo, viajan en todas direcciones. Dos cosas vinieron a la mente... sus augurios pronosticaban que morirían o algo peligroso les acontecería... [o]l obtendrían rango y poder como premio -sería un noble, se convertirían en dirigente... esto por haberse sentado rápidamente arriba del empujillado".¹¹²

Todo parece indicar que existía un rito de resistencia para sentarse sobre un *petlacóatl* ya que al hacerlo y sobrevivir, uno obtendría rango y poder, seguido de nobleza y poder de dirección. Así, al poseer un faldón que reproduce el diseño del *petlacóatl*, el poder y rango de Coatlicue se reafirma, otorgándole nobleza.

En seguida tenemos las imágenes de otra diosa Chicomecóatl, Diosa de la vegetación, la manutención y el maíz maduro, sentada sobre un *petlacóatl* (Figs. 9 y 10). Aquí, encontramos un juego visual interesante entre el faldón y el petate: uno parece surgir del otro y la sensación del observador es que las serpientes son una extensión de su faldón, conformando una especie de enagua ofidea que decora la base.

El juego visual entre el faldón y el *petlacóatl* se hace más evidente cuando uno entiende el significado del nombre de la diosa 'Séptima serpiente', comprobando así la posibilidad que esta diosa lleva un faldón de serpiente.

Hay una discrepancia sobre el tipo de serpientes que caracterizan a la Coatlicue. Sahagún le atribuye un tipo especial de serpiente a Coatlicue, la *tetzaucóatl* que, como se puede observar en Fig. 11, no parece particularmente amenazadora. Sahagún escribe:

"Hay otra culebra en esta tierra que se llama *Tetzaucóatl*; ni es gruesa ni es larga, tiene el pecho colorado, y el pescuezo así como brasa; pocas veces parece, y el que la ve cobra tal miedo que muere de él, o queda muy enfermo, y por eso le llaman *tetzaucóatl*, porque mata con espanto".¹¹³
(lo subrayado es mío)

Sin embargo, Barba de Pina Chan sostiene que "las serpientes de la falda de Coatlicue no están clasificadas, aunque por mostrar crótales deben ser de la familia de las de cascabel..."¹¹⁴ —y, por cierto, la Fig. 12 muestra a Coatlicue con un cinturón y una asta hecha, claramente, de serpientes de cascabel.

Parece ser más probable que la serpiente de cascabel represente a Coatlicue porque recuerda el cascabel mágico que porta la diosa en uno de los cantos sobre Cihuacóatl citados con anterioridad: el "Canto de la diosa de la tierra". Como se verá más adelante cuando se analice a Cihuacóatl, la representación de esta diosa en el mes de Tititl llevaba una falda blanca sobre la que se le colocaba otras hechas de tiras de piel, cada una rebozada de pequeñas conchas de tal forma que "cuando esta mujer caminaba, las conchas se rozaban una a otras haciendo un ruido exagerado..."¹¹⁵

La autora también sostiene que "esas fantásticas serpientes... son en realidad personajes divinos sincretizados".¹¹⁶ Formula ella un paralelo interesante entre el diseño de la falda de Coatlicue como una representación de "todos los dioses, o sea que Coatlicue es una imagen de personalidad múltiple y lo sugerimos recordando que los mexica consideraban como el mayor triunfo hacer prisioneros a los dioses de los enemigos y encerrarlos en un lugar, en forma de cárcel nombrado 'Coacalco'..."¹¹⁷ Así, los Azteca-Mexica consolidaban las tierras conquistadas encerrando a los dioses de esas tierras enemigas en un edificio denominado 'serpentario' o 'viborero' que nos hace recordar la falda de Coatlicue.

No obstante, Fernández tiene otro punto de vista cuando escribe que desde el momento en que Coatlicue es la tierra, la madre y el origen de dioses y seres humanos, las serpientes que comparten su falda "simbolizan a sus hijos terrenales",¹¹⁸ y estas se encuentran rodeadas por un cinturón de una o dos serpientes preciosas. Sin lugar a dudas,

Fig. 1 deja ver las serpientes que comparten la falda de Coatlicue, mientras que Fig. 12 muestra a la diosa usando un cinturón de serpientes de cascabel anudadas.

La forma en que se encuentra anudado el cinturón de Coatlicue apoya la idea cosmológica que líneas arriba se presentó sobre los Azteca-Mexica. La forma del nudo recuerda el geroglífico náhuatl de los cuatro puntos unificados por el centro que es el quinto punto, "el punto de contacto del cielo y tierra"¹¹⁹ --para decirlo mejor, el corazón. Este punto quincucial, representaba el modelo perfecto de síntesis y "rigurosa precisión... [sin] la cual la mitología y el pensamiento náhuatl sería imposible..."¹²⁰

Cirlot afirma que "en el esquema vertical del cuerpo humano, el punto central es el corazón... [dado que] todos los centros son símbolos de eternidad, y que el tiempo es el movimiento de la periferia del círculo del fenómeno que le rodea; de ahí que... se decía que a la luna le corresponde el cerebro y al sol el corazón... El corazón es la imagen del sol adentro y por ello en los emblemas el corazón significa... el centro de la iluminación..."¹²¹

Siendo el lugar de encuentro en el que uno se unía con la consciencia luminosa, se convertía en el núcleo del pensamiento religioso, el símbolo del movimiento creador de la libertad espiritual. Así pues, era necesario liberarlo de la vida material y en consecuencia, el corazón pasaba a ser el símbolo del sacrificio de la vida, esencial para mantener la de los dioses.

El nudo es un símbolo complejo relacionado con un eslabón apretado. Cirlot alega que el nudo implica el simbolismo del infinito y que por ello se relaciona visualmente con el infinito, que a su vez se encuentra entrelazado y anudado. El nudo expresa la idea de 'ligazón y encadenamiento' o conexión.

El cinturón de Coatlicue es una cuerda de nudos que conforma una especie de anillo cerrado, o circunferencia, y por ello posee el significado general de encerramiento y de protección.

Este vincula con la interpretación de Johnson quien proporciona que el cinturón de Coatlicue es distintivo de múltiples tradiciones que hacen referencia a la "virginidad perenne de la deidad, independientemente de la preñez, y poder sexual".¹²² Por su parte Walker también establece que las "artes del tejido, labores de punto y anudado fueron considerados como mágicas, capaces de controlar vientos y temporales, la vida, la muerte y el destino".¹²³

Siguiendo con la simbología de la serpiente, el poema de León-Portilla forma una imagen de Coatlicue en la que porta 'su bastón (con figura) de serpiente y en Fig. 12 ella empuña su *xihucóatl*, 'serpiente de fuego', como su insignia.

Su hijo Huitzilopochtli también empuña su *xihucóatl*, aunque hay que hacer la notación de la diferencia entre las formas. La de Huitzilopochtli es corta y curvada (Figs. 1 y 3) mientras que la de

Coatlicue es más alargada y derecha (Fig. 12). Según este códice, se trata de una serpiente de cascabel que reafirma así el señalamiento de Barba de Pina Chan en cuanto a la serpiente de cascabel como elemento propio de Coatlicue.

Este instrumento también se utilizó en el décimo primer mes Ochpaniztli, en el que se presentaba en honor a las diosas Toci ('Nuestra abuela'), Chicomecóatl ('Séptima serpiente') y Atlotonan, o bien se utilizaba para invocarlas o adorarlas. Más tarde en el ritual, era portado por Toci misma, quedando vinculada con Coatlicue y revelando la multiplicidad de interacciones y manifestaciones de las diosas azteca-mexica.

Durante el décimo segundo mes Teteo-eco, se hacía una *xiuhcóatl* que se exponía en la parte más elevada del Templo de Huitzilopochtli, después era arrojado para sacrificar a una doncella que representaba a Tonacacihuatl ('Mujer de nuestras carnes o cuerpo') también llamada Xochiquetzal ('Flor preciosa'), la Musa de las flores y Chicomecóatl ('Séptima serpiente'), la Musa de la fruta.

Aunque León-Portilla llama a la *xiuhcóatl* como bastón o bara, la simbología más cercana a su uso, en la literatura que se ha discutido líneas arriba, es el de asta y espada. De acuerdo con Cirlot, el asta tiene un doble significado como apoyo y como instrumento de castigo, que ejemplifica un principio elemental de la cosmología azteca-mexica: el intercambio de los aspectos materiales y espirituales.

En efecto, por su parecido a una flama, se lo asociaba con la purificación cuando se lo utilizaba en las ceremonias de decapitación, y se lo "daba el sentido cósmico del sacrificio,... así, el asta era vista como un símbolo del espíritu y de la palabra de Dios..."¹²⁴

Aquí recordamos la analogía propuesta con anterioridad entre tres incidentes mitológicos: la decapitación de Coyoxauhqui en el canto divino "Del nacimiento de Huitchilopochtli"; el decapitamiento de su madre Coatlicue; y la ceremonia del décimo segundo mes Teteo-Eco en donde la *xiuhcōatl* fue utilizado en el sacrificio de una doncella que personificaba a la diosa. Esta ceremonia de decapitación con la *xiuhcōatl* representa a la materia después de la intervención del espíritu (la Diosa de la tierra después de su encuentro con el Dios del sol) y son metáforas dada la idea azteca-mexica de la dualidad de la naturaleza así como del vínculo integrador de los dos principios antitéticos de la creación.

Con respecto de la espada, Cirlot proporciona un estudio muy sugerente al señalar que ésta es la "contrapartida [masculina o falica] de la rueda [una vara para hilar fibra de lino, algodón o lana], que es un símbolo femenino de la continuidad de la vida"¹²⁵ Este autor sostiene que la espada y la rueda simbolizan, respectivamente, la muerte y la fertilidad.

Aquí, hay que remarcar la diferencia existente entre la *xiuhcōatl* de Huitchilopochtli y el de Coatlicue: el de Huitchilopochtli representa la espada, el elemento masculino de muerte, mientras que el de Coatlicue,

representa la vara de movimiento giratorio, el símbolo femenino de fertilidad.

Otro elemento vinculado con el símbolo de la serpiente es Coatepec o 'Cerro de la serpiente', lugar en el que después de aporrear a su hermana Coyolxauhqui, la decapitaba. En Fig. 2 se representa un cerro como una ligera pirámide verde, pero el elemento que la identifica como el cerro de Coatepec es la serpiente sobre la punta -sin duda alguna una serpiente de cascabel. Uno puede asumir que la posición de esa serpiente en la punta del cerro, significa la importancia de su posición en la cosmología azteca-mexica y en consecuencia la importancia que tiene para la denominación del cerro.

La tendencia que presentan los Azteca-Mexica para construir sus magníficos templos en forma de pirámides, subraya la importancia que para ellos tenían los cerros en sus creencias religiosas y revela que la base de su religión se encuentra en la adoración de diosas sumamente antiguas desde que el cerro era un símbolo para la diosa, la madre tierra, la que se eleva para encontrarse con el dios, el padre cielo.

Dado que la madre tierra comienza generalmente su actividad creadora haciendo cerros, las cumbres gemelas del cerro sagrado eran vistas, simbólicamente, como los senos de la madre majestuosa. "La idea del seno universal, del que fluye la leche que desciende desde la cumbre de las montañas, era común entre el este y el occidente".¹²⁶

Por lo general, la montaña, el cerro y la cumbre se asociaban con la idea de meditación, elevación espiritual y la comunicación de la santidad ya que implicaba la noción de ascensión al reino del espíritu. Aun más profundo, implicaba una actitud sagrada por medio de la "unificación del concepto de masa, como una expresión del ser, con la idea de verticalidad",¹²⁷ de tal forma que la ubicación de la montaña se convierte en el centro del mundo. Esto recuerda el punto que se discutió con anterioridad respecto de la montaña como el punto de encuentro entre el cielo y la tierra, y Cirliot recalca que el significado espiritual de la cumbre proviene del hecho de que, al convertirse en el punto de encuentro entre el cielo y la tierra, enlaza a los tres niveles.

Volviendo a la cita de León-Portilla que describe a Coatlicue, él hace referencia a su 'tocado de plumas de águila'. En la Fig. 12 se presenta este tocado. La pluma es un símbolo recurrente en la iconografía azteca-mexica y su poder divino, se muestra en "Del nacimiento de Huitzilopochtli" cuando hace alusión a la bola hecha de plumas que cayó del cielo dejando preñada a Coatlicue. En dicho pasaje las plumas representan al cielo y el semen divino que desciende de las alturas hacia la tierra.

Séjourné señala que estas plumas permiten la concepción de un inmortal y simboliza al principio que libera a la materia de la ley de la destrucción por la mediación de la divinidad. Esto viene a reforzar en la religión náhuatl el encuentro dinámico de los principios contrarios.

Las plumas son el símbolo tradicional para el elemento aire (especialmente el viento) y para los dioses-creadores, y son vinculados de manera natural con las aves. El águila era sagrada para los antiguos dioses celestes y, de la misma forma que se le asociaba con el héroe, se le asociaba con el rayo, el fuego y con el sol. Según Cirlot, el águila simboliza la lucha entre el principio espiritual y el inframundo, y de manera particular "la cabeza del águila se ha utilizado como símbolo solar y como punto axial de la emanación - esto es, de la llama cósmica y del fuego espiritual del universo".¹²⁸ Así pues, las plumas mencionadas por León-Portilla representan al sol, Huitzilopochtli, cuyo símbolo es el águila, y en consecuencia refuerza la relación existente entre Coatlicue y el Dios de la guerra y, en consecuencia, con la guerra.

El sol, al caer cada noche, es consumido por la tierra para que ilumine al mundo de los muertos. Por esta razón la tierra es la Diosa guerrera y, al mismo tiempo, Diosa de la fertilidad, la que hace crecer todas las cosas. "El Sol y la Tierra como guerreros, como elementos unificados en un principio dual, femenino y masculino, como alumbradores y fecundadores, como fuerzas o principios fundamentales con sus actividades propias dinámicas... [es] el proceso necesario para el mantenimiento de la vida".¹²⁹ Así pues, las plumas de águila simbolizan la relación entre la tierra y el sol como una de fecundidad y mantenimiento de la vida, "más todo ello mitificado y con el principio guerrero como explicación fundamental del movimiento..."¹³⁰

Cirlot sostiene que el significado simbólico del tocado se apoya en la referencia que éste hace al centro, siendo su modelo obvio la colina o el cerro. Entonces en el momento en que un sacerdote ceñía su cabeza con el tocado de plumas, le vinculaba de inmediato con el centro espiritual, a través de su relación con la fuerza creativa del águila.

Una vez más, León-Portilla menciona las plumas de águila al señalar que Coatlicue porta un 'escudo con mosaico de plumas de águila', el cual se presenta en Fig. 12. "El significado simbólico del escudo viene a ser una simple trasposición de su función defensiva al plano de lo espiritual".¹³¹ "El escudo del guerrero se convierte en el principal portador de los diseños heráldicos ya que... [tales diseños] evolucionaron de los temas mágicos totémicos. Cada guerrero sintió la necesidad de la protección mágica concentrada, de manera particular, en el escudo del que dependería literalmente su vida".¹³²

Aquí, se reitera la teoría de Brundage que Chimalma, 'Mano acorazada', es una transfiguración de Coatlicue. La inferencia de su nombre la vincula con la armería y la guerra, y su asociación con Coatlicue apoya el papel de esta última como Guerrera y Diosa de la guerra. León-Portilla también establece que el escudo está decorado con un mosaico de plumas de águila el cual, dado el análisis previo de las plumas y el águila, sustenta el papel posterior de Coatlicue como guerrera.

En seguida, León-Portilla hace mención de 'sus campanillas... blancas', las flores que figuraban en las ceremonias del noveno mes Miccailhuitontli, 'Ofrenda de flores', que se muestra en Fig. 13. Cirlot también coincide al mencionar a la flor como símbolo antitético en el que se representaba tanto a la vida como a la muerte porque, además de incluírsela en las ceremonias de las festividades del mes de Toxoztontli en el que las primeras flores de la primavera se le ofrendaban a Coatlicue, la flor fuera usada con profusión en las ceremonias mortuorias.

Cirlot propone dos analogías del simbolismo de las flores, uno partiendo de su esencia y el otro tomando en cuenta su forma. Por su propia naturaleza, la flor es un símbolo de la transitoriedad: dado el ciclo anual, las plantas simbolizan la muerte y el renacimiento, y la fertilidad de las cosechas proporciona la imagen más consistente de la fecundidad cósmica, material y espiritual. Sin embargo, por su forma, la flor es una "imagen del centro, y en consecuencia un arquetipal imagen del alma".¹³³ Para los Azteca-Mexica, la flor era objeto precioso representativo del corazón humano -en múltiples ocasiones denominado espíritu- ofrendado a los dioses. Es por ello que se la relacionó con la guerra sagrada.

La campana-florida que llevaba Coatlicue es más comúnmente conocida como belladonna, en botánica como *Atropa belladonna*, miembro de la familia de las Solanaceae y es una "de las más notorias plantas".¹³⁴ A parte de ser una hierba curativa, es realmente peligrosa por la cantidad de venenos alcaloides que, incluso en una pequeña cantidad,

afecta al sistema nervioso central. Esto se asemeja mucho al papel de Coatlicue que, como ambas Destructora como Creadora portando belladonna, representa a la tierra que cuida primero de sus gentes para que luego sea ella quien reciba cuidados.

El concepto de oscuro y luminoso, negativo y positivo, maligno y benigno, es imperativo en el estudio de Coatlicue y sus manifestaciones porque, tal y como se ha venido enfatizando a lo largo de este trabajo, una de las tres características de la religión mexica-azteca es la dualidad y la unión de los opuestos, materia y espíritu, que se logra con el movimiento o la guerra. Esta dualidad entre benigno y maligno es un ejemplo del concepto antitético que explica la alternancia perpetua entre la oscuridad y la luz, así como de la muerte y la vida propagando la existencia de todos los fenómenos.

León-Portilla se refiere a Coatlicue como la que viste toda de blanco: 'su pintura facial de tiza,... su camisa blanca,... sus sandalias blancas' (Fig. 12). De manera contrastante Brundage hace una descripción radicalmente distinta: "negra, sucia, desaliñada, y de una fealdad espantosa, propio de una criatura del inframundo".¹³⁵ No es solamente Coatlicue quien encarna esta dualidad, sino que también sus otras dos manifestaciones, Cihuacóatl y Tlazoltéotl, quienes también portan esta aparente discordancia.

Concebir al negro y al blanco como símbolos opuestos, como lo positivo y lo negativo, es común en muchas culturas. Cirlot sostiene

que el negro es un color asociado con lo interno o zonas subterráneas, que en algunas ocasiones simboliza al tiempo, en contraste con el blanco que representa la eternidad y el éxtasis. Este autor escribe que "en términos muy generales, parece representar el estado inicial, germinal, de todos los procesos... [por lo que tiene] vínculos muy estrechos con la sabiduría fundamental (... o inconsciente) que emana de la Fuente Secreta... [y] significa la maternidad..."¹³⁶ Dado que el negro significa el 'descenso hacia el averno', Brundage observa a la oscura madre tierra como 'negra y sucia, propio de una criatura del inframundo', lo que recuerda la gruta de Cihuacóatl, Tlillan, que significa 'Lugar de la oscuridad'.

La función del blanco, se deriva del concepto de iluminación mística del sol, razón por la cual significa intuición. Por el contrario, Cirlot sostiene que el "blanco, en su cualidad negativa más profunda de la lividez, es... también símbolo de la muerte... y la luna que es simbólica de una multiplicidad de ritos y costumbres".¹³⁷ Neumann apoya esta idea ya que entre los Azteca-Mexica el blanco es el símbolo de la noche y el crepúsculo, aludiendo al sol feneciente.

2.3.2 Análisis iconográfico de Cihuacóatl

Varios documentos hacen alusión a la apariencia física de Cihuacóatl. Sahagún proporciona una descripción de la diosa así como una crónica detallada de sus vestimentas durante el mes en que se le rendían honores:

"Los atavios con los que esta mujer aparecía eran blancos [Figs. 14 y 18-20], y los cabellos los tocaba de manera que tenía como unos cornezuelos cruzados sobre la frente..."¹³⁸

"Al décimo séptimo mes se le denominaba Tititl [Fig. 16], y durante este mes era sacrificada una esclava... en honor de la diosa Ilamatecuhtli [Fig. 17]... Se ataviaba a la esclava con faldas blancas y un vipil blanco. Sobre las faldas se le colocaba otras hechas de cuero cortado en tiras (parecido a un fleco pesado) alrededor de la bastilla, y en cada una de estas tiras se le colgaba conchas pequeñas... Al momento de que la mujer caminaba las conchas se rozaban unas a otras haciendo mucho ruido... Los huaraches también eran blancos y la parte de los talones era de algodón tejido... También portaba un escudo blanqueado con cal; en el centro del escudo, había un círculo cosido con plumas de águila. El borde inferior era blanco, hecho de plumas de garzota... La esclava sostenía este escudo con una de las manos, mientras que en la otra sostenía un implemento de costura... Su cara estaba pintada de dos colores, blanco de la nariz hacia abajo y de la nariz hacia arriba de amarillo; también portaba una peluca que le caía hacia tras, por la espalda. En la peluca, tenía plumas de águila pegadas a una corona [Figs. 17-18]..."¹³⁹ (el subrayado es mío)

Por su parte la versión de Anderson y Dibble, de esta misma crónica, difiere ligeramente de la anterior:

"Y al momento de que ella aparecía... estaba pintada con cal, como una cortesana, con orejeras de obsidiana. Estaba blanca, ataviándose a sí misma de blanco, totalmente de blanco. Su cabellera pegada a la cabeza estaba peinada de tal forma que sus cabellos asemejaban dos cuernos sobre su cabeza [Fig. 20]... Y en esta manera su imagen estaba adornada: una mitad de su cara estaba pintada de rojo, y la otra de negro. Portaba un tocado de plumas [de águila] y orejeras de oro. Ella vestía una capa como una especie de cubreropa. También sostenía una aguja para tejer de color turquesa [Fig. 21]"¹⁴⁰

Finalmente Brundage señala que por lo general la mandíbula:

"se mostraba desagradablemente pelado, además de que la boca horripilante se mostraba totalmente abierta como una muestra de su hambre de víctimas. Sus cabellos son largos y lacios, y en su frente una especie de diadema con dos cuchillos. Está vestida y blanqueada con cal. Se referían a ella como horrorosa y como una devoradora [Fig. 21]"¹⁴¹

Tanto Anderson y Dibble como Brundage reconocen el aspecto maligno de Cihuacóatl quienes la describen como una horripilante y espantosa mujer serpiente que porta miserias para los seres humanos, mientras que la descripción de Sahagún hace referencia a su aspecto benigno al señalar que le vestían toda de blanco, de pies a cabeza, y que portaba un escudo blanqueado con cal y decorado con plumas blancas.

La pintura facial de Cihuacóatl es uno de sus aspectos distintivos de ella. En la primera descripción, se señala que era negro y amarillo, sin embargo en otras fuentes se señala al negro y el rojo (Figs. 14, 20 y 21).

Cirlot sostiene que los seres humanos han utilizado el blanco/rojo o el rojo/dorado para romper el círculo del negro y blanco. Al hacerlo explica que "las tres fases fundamentales de... la evolución espiritual fueron (1) materia primitiva (a la que le corresponde el negro), (2) mercurio (blanco) y (3) sulfuro (rojo), que culminó en la producción de la 'piedra' (dorado). Al negro le corresponde el estado de fermentación, putrefacción, ocultamiento y penitencia; el blanco a la iluminación, ascensión, revelación y perdón; al rojo le corresponde el sufrimiento, sublimación y amor. Y el oro es el estado de gloria. De ahí que la serie negro-blanco-rojo-oro denote la vía de la ascensión espiritual..."¹⁴² Entonces las combinaciones de la pintura facial de Cihuacóatl, sea ésta negra y amarilla o negra y roja, con la blancura de sus ropas y escudo, proporcionada por la cal, apoya la teoría de Cirlot y deja al descubierto la unificación de conceptos existentes en

una sola diosa: putrefacción, iluminación y amor o gloria, respectivamente.

Walker señala que "los tres colores sagrados originales fueron el blanco, el rojo y el negro que simbolizaban la trinidad de las diosas en tanto que vírgenes, madres y ancianas".¹⁴³ Utilizando la analogía de esta autora, Cihuacóatl encarna en una sola deidad estos tres aspectos.

En la religión azteca-mexica, la importancia que tiene la cabeza se confirma con la aplicación de la pintura facial. Así como por el uso de dos colores, sean el negro y el amarillo o el negro y el rojo, reitera el significado de la dualidad para los Azteca-Mexica y deja ver la integración de la dualidad de la naturaleza a través de la coexistencia de la putrefacción y la gloria -o de lo maligno y lo benigno.

Seler menciona a otra diosa, como otro aspecto de Cihuacóatl, Ilamatecuhtli, 'De las faldas la más antigua' o 'Primera mujer' y cuyos adornos son comunes al estar

"vestida de blanco... y se aparecía, se mostraba a la gente en el traje de una mujer de casa real... con orejeras de obsidiana... vestida enteramente de blanco... como persona totalmente blanca... con las trenzas del peinado femenino mexicano, erectas a manera de cuernos [Fig. 20]".¹⁴⁴

Brundage señala que ella "portaba una máscara de Janus, con una cara por delante y otra detrás, ambas con una boca profunda y ojos

saltones que simbolizaba... su papel dual en tanto que dadora de vida y de muerte".¹⁴⁵

Del Paso y Troncoso describe la ornamentación de dos figuras que representan a Ilamatecuhtli durante el décimo séptimo mes Tititl en donde una de las figuras representa a la diosa preparada para ser sacrificada mientras que la otra representa a una sacerdotiza: "de las dos personas vestidas como Ilamateuhtli, la que se haya encima del *tcompantli* [la plataforma decorada con calaveras] es la esclava [Fig. 17], y la que vemos delante de la casilla con techo pajizo será el ministro [Fig. 18] que debía ir con la semejanza de la diosa para presenciar su muerte, y luego bailar llevando en la mano derecha su cabeza".¹⁴⁶ El 'baile de reculada' era ejecutado por los sacerdotes que estaban enmascarados con una 'doble máscara, una delante y otra detrás'.

Ilamatecuhtli representada por la esclava está ataviada con una enagua cuyo borde está decorado con pequeños caracoles, un pendiente de color blanco y rojo que cuelga cerca de su oreja, huaraches blancos, además de una aguja de tejer. Pero lo más importante es el escudo redondo que portan ambas diosas. El escudo que porta Ilamatecuhtli la esclava tiene una rodela de plumas de águila en el centro rodeado, a su vez, de dos diferentes plumajes, plumas pequeñas y redondas de garzón, y otras de águila que son alargadas (Fig. 17). En cuanto a los adornos de la sacerdotisa (la que hace de ministro), éstos son similares pero "variando sobre todo la rodela, que no lleva

plumas de águila en el centro, ni rapacejos, ni es blanca, sino amarilla orlada de azul, y coronada por una banderilla [Fig. 18]..."¹⁴⁷

La alusión a las plumas de águila nos hacen notar otra transfiguración de Cihuacóatl, en esta ocasión Itzpapálotl, 'Mariposa cuchillo de obsidiana', Guerrera y Diosa de la guerra y de las estrellas asociada con el fuego y los rayos (v.gr. la guerra), que también lleva ornamentos de águila. De acuerdo con Brundage, "se le representa con rostro descarnado y garras en las manos y pies; está alada y generalmente se le muestra abatiéndose en picada desde los cielos".¹⁴⁸

Del Paso y Troncoso, al hacer la descripción de la Fig. 22 del *Códice Borbónico*, corrobora lo anterior cuando señala:

"... aquí está dibujada más bien como ave que como mariposa, y tiene uñas de águila en manos y pies, mostrando estas últimas tan sólo cuando se aparecía. Está delante del árbol singular, puesto en sitio llamado *Nuxitl ikakan* y que reputaba de mala ventura por haberse quebrado de orden divina, fenómeno que no sólo se registra en este lugar como referido a los tiempos fabulosos de la formación del calendario, sino que se repite con el mismo fatalismo... en tiempos históricos..."¹⁴⁹

En la leyenda de Itzpapálotl se cuenta que un día dos cazadores estaban cazando cuando del cielo descendió un venado con dos cabezas transformándose en dos mujeres. Una de las mujeres, Itzpapálotl, trató de seducir a uno de los cazadores pero éste, hizo una fogata y se arrojó a ella, pero ella lo persiguió ardientemente. Sin embargo, cuando los dioses del fuego se enteraron de lo ocurrido, entonces la capturaron y "la lanzaron al fuego... en el medio de las llamas se

fragmentó en cinco piedras, coloreadas cada una de ellas con un color distinto. Mixcóatl recogió... el fragmento de color blanco enredándolo en un manojo y... se lo echó a la espalda... Este era el cuchillo para los sacrificios".¹⁵⁰

Este mito está muy relacionado con lo hasta aquí aprendido. Antes que nada, el descenso de Itzpapálotl como un venado de dos cabezas desde el cielo recuerda de inmediato a Cihuacóatl, quien también desciende del cielo como un venado de dos cabezas, mientras que la acción de Mixcóatl al recoger la piedra blanca resulta paralelo al descubrimiento, que éste hace, de Cihuacóatl. En seguida, como el fuego es símbolo de la guerra, la cacería que se lleva a cabo en los dominios del fuego apoya el papel de Itzpapálotl como Guerrera. Su fragmentación en cinco diferentes piedras, coloreadas cada una con diferente color, la vincula con la visión cosmológica del universo de los Azteca-Mexica en donde el centro se encuentra rodeado por las cuatro puntos cardinales, cada una de ellos con un color distinto. El fragmento de piedra blanco identifica a Itzpapálotl con Quetzalcóatl, el Dios del conocimiento y el sacerdocio que vivía en el occidente, que es a su vez el lugar habitado por los espíritus de las mujeres que murieron en el momento del parto, los Cihuateteo. El hecho de cargar sobre la espalda el fragmento de piedra blanco, que es el cuchillo del sacrificio, recuerda el mito de Cihuacóatl que llevaba una cuna a cuestas sobre su espalda para después dejarla abandonada en el mercado hasta que, al final del día, las mujeres la desenvolvían encontrándose con el cuchillo del sacrificio como un símbolo de la necesidad de alimento que tenía Cihuacóatl.

Cirlot propone que el cuchillo es una inversión del simbolismo de la espada asociado con la venganza y la muerte, tanto como con el sacrificio. "Por analogía, la hoja recortada del cuchillo representa la primacía de las fuerzas instintivas en la... [persona] que lo esgrime, mientras que la hoja larga de la espada representa lo sublime del espíritu de la... [persona]"¹⁵¹ En Fig. 21 el símbolo del cuchillo de obsidiana para el sacrificio, tal y como lo describe Brundage, se puede observar como un cuchillo doble formando una especie de diadema en su frente. Por medio de las similitudes que presentan los mitos de Cihuacóatl e Itzpapálotl, uno puede establecer que esta última no es sino una transfiguración de Cihuacóatl.

Una creencia común en México era que las almas de los muertos retomaban la forma de una mariposa blanca, mientras que en otras culturas las mariposas eran un emblema del alma atraída inconscientemente por la luz, razón por la cual se pensaba que el alma se transformaba en mariposa en tanto encontraba una nueva reencarnación. Una cualidad sumamente importante en la mariposa es su habilidad para renovarse a sí misma, por lo que se le puede equiparar tanto a la serpiente como a las flores en tanto que su inmortalidad les permite emerger rejuvenecidas de su capullo. Así pues, la mariposa representa la resurrección y esto significa que ella es, también, un símbolo antitético que encarna tanto a la muerte como a la vida.

Sahagún establece en la narración que hace del mes de Tititl que Cihuacóatl "sostenía un escudo con una de las manos, mientras que en

la otra sostenía un implemento de costura" (Figs. 14-15 y 17-18), y en la versión de Anderson y Dibble hacen referencia de este fragmento, describen a Cihuacóatl portando 'una aguja para tejer de color turquesa' (Fig. 21). El símbolo del tejido "es universal y de origen prehistórico... [ya que] la acción de tejer representa, fundamentalmente, creación y vida, particularmente esta última que denota acumulación y multiplicación del crecimiento".¹⁵²

Aún más, Cirlot afirma que la idea de tejer significa "la dualidad de todas las cosas existentes, en la que una parte es inmortal, mientras que la otra es mortal,... y que los [puntos y la urdimbre]... pueden ser identificados con los principios masculino y femenino... A su vez, la alternancia de la vida y la muerte... es parecida a la alternancia... de los hilos en el tejido de la urdimbre".¹⁵³

Producir el tejido es un símbolo del 'tejido de la vida' que representa trabazón y creación al momento de mezclar dos elementos, los puntos en la urdimbre, lo activo y lo pasivo, lo material y lo espiritual. Aún más, el tejido representa la "aprehensión mística del mundo fenoménico, cuya profundidad queda oculta a la vista... tras esta especie de velo".¹⁵⁴ El velo, en tanto que forma elemental del tejido y de la tela, es símbolo de la materia, por lo que uno puede deducir la simbología de este elemento material que oculta lo espiritual —una analogía que se corresponde con la dualidad de la religión náhuatl.

En la narración que hace Sahagún del "Canto de la diosa de la tierra", este autor menciona cuatro características adicionales de Cihuacóatl:

un báculo de sonaja, una espina de maguey, un manojito de hierbas o una escoba y un dardo hecho de una planta espinosa.

El símbolo nombrado con mayor frecuencia en el himno es el báculo de sonaja: 'con el báculo de sonaja cava ella la tierra, con él siembra ella... / con mi tabla de sonaja siembro yo, con ella cavo la tierra... / Y con su tabla de sonaja, con eso cavo yo el suelo, con eso siembro yo'.

El báculo de sonaja es un instrumento de música manual que portan las diosas y los dioses de la tierra, el maíz, la lluvia y el agua, dada su simbología "de la fertilidad y, sin duda, también instrumento mágico con que se obtiene ésta".¹⁵⁵ En el texto se menciona que la diosa parece con el instrumento en la mano, de lo que se infiere "que en la época de la siembra sacaban por el campo una imagen o representante de la diosa, con el báculo de sonaja en la mano, y probablemente utilizaban tal báculo a manera de azadón o de agudo palo de cavar, para abrir en el suelo los agujeros destinados a la siembra del grano".¹⁵⁶

Este instrumento podría equipararse a la varita mágica, siendo simplemente otra versión de esta varilla símbolo de poder que era su utilidad original. Su poder mágico se deriva de su forma en "línea recta que encarnaba dirección e intensidad".¹⁵⁷ La varilla, en su momento, fue interpretada como un garrote para el castigo y como un falo siempre erecto que significa el vínculo sexual con la diosa de la tierra.

Este báculo de sonaja tiene un paralelo con la descripción que se hace de la falda de Cihuacóatl adornada con un fleco rebosado de conchas y caracoles en Figs. 13, 17-18 y 21.

Puede hacerse una conexión entre la simbolismo de estas conchas o caracoles y el báculo de sonaja. Para Fernández estos "caracoles simbolizan la sonaja mágica que predice la lluvia, o los truenos del cielo cuando empieza a llover. Son símbolo de fertilidad".¹⁵⁸ Por su parte Cirlot reconoce que asociar las conchas con el agua las hace "fuente de fertilidad,... [y] símbolo místico de la prosperidad de una generación que se levanta por encima de la muerte de la generación precedente".¹⁵⁹ El caracol es un animal lunar dado que alterna entre el estar y el desaparecer dada su capacidad de entrar y salir de su concha.

En el "Canto de la diosa de la tierra" se mencionan un par de objetos más que porta Cihuacóatl, uno en cada mano: 'la espina de maguey está en mi mano', y 'el haz de hierba (la escoba), el azadón, con el azadón barre ella el suelo, esa es su única ocupación en el campo del dios'.

Caso sostiene que "el maguey [era] tan importante en la vida de los aztecas no sólo por el pulque... que extraían de él sino por los muchos usos industriales para los que servían las hojas y las espigas de la planta".¹⁶⁰ Por su parte Seler interpreta las espigas de maguey o las puntas de las hojas de maguey como un "símbolo de penitencia, de la sangría en honor de los dioses".¹⁶¹ Las espigas del maguey se

utilizaban para auto-infligir dolor en las extremidades después de la confesión a Tlazoltéotl. Por ello la espina de maguey enfatiza la conjunción de dolor y placer: a través de la penitencia dolorosa de mutilar el cuerpo, el confesor alcanza la renovación espiritual y agradable.

Respecto del barrido, existen referencias a Coatlicue en "Del nacimiento de Huitzilopochtli" quien 'hacía penitencia barriendo cada día en la sierra de Coatepec' (véase Apéndice).

Del Paso y Troncoso relata que en el décimo primer mes Ochpaniztli, o 'Mes del barrido', "la denominación era ritual, porque la religión impuso a los indios la obligación de barrer en esa fiesta las casas y sus dependencias, las calles, las calzadas y hasta el camino real, que, por tal motivo, sin duda, llamábase... 'camino barrido'..."¹⁶² Seler postula al manojo de hierbas o la escoba como símbolo de "expiación y purificación y también como instrumento de cultivo con el cual limpiaban el terreno en presencia de la imagen de la diosa".¹⁶³

Finalmente se hace referencia al dardo sagrado de Cihuacóatl cuando ésta implora 'id por el dardo fabricado de la planta espinosa, entregádmelo', y en la traducción literal de Seler (véase Apéndice) afirma que el dardo es 'la insignia sagrada'. El dardo puede compararse con la flecha que significa la luz y el poder supremo o los rayos solares, así alude al Dios de la guerra Huitzilopochtli cuyos símbolos eran el sol y el águila.

Dada la forma del dardo, "tiene, sin duda alguna, un significado fálico, especialmente cuando se le muestra en emblemas en los que se dirige en contra del símbolo del 'Centro místico',... como lo es el corazón. [En consecuencial el corazón horadado con una flecha es un símbolo de 'unión',¹⁶⁴ y de unión sexual. Esto nos recuerda a las cuatro Ixcuiname que eran símbolos de los deseos sexuales, gobernadas por las patronas de las prostitutas, y que eran sacrificadas disparándoles flechas.

Para terminar, las súplicas de Cihuacóatl a Mixcóatl, Dios de la guerra, para que le traiga el dardo porque ella, 'la guerra, vuestra madre', dice 'ojalá que haya guerra, ojalá cojan prisioneros' para el sacrificio, sus corazones palpitantes elevados a los dioses como una acción que los libere del materialismo de la vida.

2.3.3 Análisis iconográfico de Tlazoltéotl

Una de las imágenes de Tlazoltéotl que se reproducen con más frecuencia es Fig. 23 perteneciente al *Códice Borbónico*. Del Paso y Troncoso analiza esta ilustración:

"... La diosa, dibujada de frente, cosa rarísima en las pinturas indianas, está sentada en tierra con las piernas abiertas y enteramente separadas, para facilitar el acto que se va cumpliendo. El producto del parto, adornado con la librea de la diosa misma, nace de la madre desprendiéndose de una túnica con que... está cubierto el vientre de la parturienta. Los indios creían que los nuevos seres eran formados en el más alto de los cielos por la Dualidad creadora y de allí venían a tomar su puesto en el vientre de la madre: eso mismo está pintado en el cuadro donde, arriba, se ve la criatura ya formada, bajar sobre la mujer carnal para que se cumpliera de tal modo la preñez por ordenación de lo alto..."¹⁶⁵

La túnica que menciona del Paso y Troncoso cubre el vientre de Tlazoltéotl y de ahí, o así parece, nace Centéotl, Dios del maíz. Esto establece una relación entre la túnica, coloreada simbólicamente, y el vientre. Cirlot establece que la túnica "denota el ser o el alma, que es la zona que mantiene el contacto más directo con el espíritu".¹⁶⁶

Peterson describe la decoración que distingue la túnica al señalar que "se identificaba con mayor frecuencia a esta diosa portando una tocado de algodón [y] adornos blancos de media luna sobre un fondo de color negro y rojo...".¹⁶⁷

Una vez más, uno se enfrenta a los 'tres colores originales que representan la trinidad de la diosa' y a las 'tres principales fases de la evolución espiritual'. Resulta significativo que los colores de la túnica y del tocado de la diosa son el negro y el rojo, convenientes para la integración de la fermentación, putrefacción, ocultamiento y penitencia (el negro) con el sufrimiento, sublimación y el amor (rojo), y a la cabeza de estos se encuentra el banco de la media luna (iluminación, ascensión, revelación y perdón).

De esta túnica de putrefacción, sufrimiento y perdón, nace Centéotl representando así otra manifestación visual del concepto azteca-mexica de la dualidad: el ser humano nace de la materialidad pero, al confesar a la diosa, el penitente es perdonado espiritualmente. Este puede ser en consecuencia un papel simbólico de Tlazoltéotl como señora de la lujuria y el libertinaje, con los que imbuje de maldad y perversión y sin embargo también perdona purificando al penitente.

La media luna blanca que decora a la túnica y el tocado de Tlazoltéotl es una equivalencia con la luna en tanto que símbolo de "resurrección -la primavera que le sigue al invierno, las flores que aparecen después de las heladas, el sol que sale después de la noche y la luna creciente que surge de la 'luna nueva'".¹⁶⁸ Esto se relaciona con el mito más común de la creación y recreación del universo, y uno no puede dejar de recordar en la mitología azteca-mexica, la rivalidad entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl y la creación y destrucción del universo por cuatro ocasiones, durante su lucha por la supremacía.

"Otro aspecto significativo de la luna es su estrecha asociación con la noche (maternal, acogedora, ignorante y ambivalente, porque es a la vez protectora y peligrosa) y la pálida cualidad de su brillo que sólo ilumina la mitad de los objetos. Por esta razón, la luna se asocia con la imaginación y con el capricho, como intermediaria entre el reino de la abnegación de la vida espiritual y del sol deslumbrante de la intuición".¹⁶⁹

En la Fig. 23, ella también aparece cubierta con la piel de una víctima desollada, indudablemente se trata de una mujer que por sus senos recibe un culto distintivo. Tlazoltéotl, al revestirse con la piel de una víctima desollada, hacen recordar las ceremonias del tercer mes Tozoztontli en el que los sacerdotes de Coatlicue se vestían con las pieles de víctimas desolladas durante veinte días, desde el mes de Tlacaxipenaltli, 'Desolladura de la gente'.

Aún más, Paterson siente que Tlazoltéotl "podría ser una diosa del maíz ya que una joven era decapitada en su honor, con [su] cara pintada de amarillo, representando los granos del maíz".¹⁷⁰ Lo que viene a confirmar su relación con el maíz es mostrar a Tlazoltéotl dando a luz a Centéotl, Dios del maíz. El maíz es símbolo de prosperidad que coincide con otras semillas en cuanto el entendimiento que eran imágenes espermáticas.

Continuando con el análisis de los adornos de Tlazoltéotl, el siguiente objeto de interés es su atributo fundamental, la cinta de algodón en su tocado (Fig. 23 y 24) y, en particular, los husillos que lo decoran (Figs. 24, 25, 28, 29 y 31) así como los que sostiene en su mano (Fig. 29). "El husillo y la aguja, así como la costura, son símbolos de temporalidad y vida; por lo que están relacionados con la luna, símbolo de la transitoriedad de la vida o de todo aquello que se desarrolla en etapas".¹⁷¹ Dado que la hilandería representa la vida, es característico que diosas de la luna, la tierra o la vegetación poseen un husillo como atributo.

El husillo vincula a Tlazoltéotl con Cihuacóatl, cuyo atributo principal es el instrumento para tejer, o la aguja de tejer color turquesa, símbolo de creación y vida y de la composición dual de todas las cosas en la naturaleza.

Por otro lado el husillo refuerza al *yoni* (Fig. 62) (véase infra), dos círculos interconectados que representan al cielo y la tierra conformando un área de intersección e interpretación que "es el

símbolo del sacrificio perpetuo... [que regenera] la fuerza creativa por medio de una corriente dual de... vida y muerte, evolución e involución".¹⁷²

Tlazoltéotl, dice Brundage, "generalmente se le representaba con senos desnudos y se le vinculaba, en los códices, con la serpiente coralillo, símbolo de la lujuria".¹⁷³ Todas las representaciones de Tlazoltéotl en los *Códices Fejervary-Mayer* (Fig. 25-28) y *Laud* (Figs. 29-32), apoyan su punto de vista. Por su parte Walker establece que "se creía que del seno de la Diosa de la luna fluía la Vía Láctea y otras estrellas, así como las aguas del universo dadoras de vida"¹⁷⁴ y esa luz e inmortalidad eran una promesa para todos aquellos que bebieran de la leche de la diosa.

La serpiente viene a reafirmar el hecho de que Tlazoltéotl encarna la dualidad muerte-renacer, relacionándola con Coatlicue cuyo principal atributo es la serpiente. Nicholson establece que "la serpiente era coloreada de rojo -el símbolo Azteca para el sexo"¹⁷⁵ y al observar la postura de Cirlot, en cuanto a la simbología de los colores, el rojo tiene tres significados: el rojo es el "color de la sangre palpitante, del fuego y para las emociones pulsantes y desgarradoras",¹⁷⁶ se le "asocia con la sangre, las heridas, la agonía y sublimación",¹⁷⁷ y es el atributo de la "pasión, sentimiento y el principio dador de vida".¹⁷⁸

La segunda interpretación que asocia a la serpiente con 'la sangre, las heridas, la agonía y sublimación' hace recordar a Huitzilopochtli

que utilizó su *xihucáatl* para herir y luego decapitar a su hermana Coyolxauhqui, y que se utilizaba tanto en las ceremonias del décimo primer mes Ochpaniztli, así como en el décimo segundo mes Teteo-Eco.

La tercera interpretación del símbolo de la serpiente en tanto que 'pasión, sentimiento y el principio dador de vida' refuerza la función bondadosa de Tlazoltéotl en tanto que Diosa de la procreación, del pecado carnal y de la confesión.

En la mayoría de las imágenes se le representa con la serpiente roja o coralilla, la que parece estar relacionada con el nacimiento, y en muchas de las ilustraciones aparece como alusión al surgimiento del vientre de Tlazoltéotl. En Fig. 25, Tlazoltéotl está en la postura tradicional del parto, mientras que en Fig. 26 la serpiente que se enrosca en el cuello del recién nacido asemeja un cordón umbilical. Hay dos ilustraciones más del *Códice Fejervary-Mayer*, Figs. 27 y 28, en las que no se representan a las serpientes saliendo de su vientre, aunque es posible observar como las serpientes sí lo tocan, por lo que pueden ser asociadas con el nacimiento. El *Códice Laud* (Figs. 29-32) presentan cuatro ilustraciones gráficas en donde se nota que en Fig. 30 la serpiente sale, indudablemente, de su vientre.

Anderson y Dibble sienten que el emblema más característico de Tlazoltéotl es la escoba (Figs. 24, 27, 28 y 32) envuelta en papel en la que se observan figuras puntiagudas. El taparrabo de Tlazoltéotl tiene el mismo diseño, y en las Figs. 33 y 34 se lo representa en el décimo primer mes Ochpaniztli.

En el estudio iconográfico de Cihuacóatl, se dijo que esta deidad portaba una escoba, con la que barría los pisos del templo, al igual que Coatlicue hacía penitencia barriendo cotidianamente el cerro de Coatepec, hasta que quedó preñada de la pelota hecha de plumas. Así, las tres diosas, Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazoltéotl no pueden sino estar iconográficamente asociadas a través de este instrumento de 'expiación y purificación'.

Brundage hace mención de cuatro caminos de la vida, que se entrecruzan, al señalar que cuando los adúlteros y las prostitutas querían limpiarse de las máculas que implicaba su comportamiento impropio, podían ir en medio de la noche al cruce de caminos (lugar particularmente frecuentado por Ixcuiname), desnudarse, e irse tal cual, dejando así sus pecados...¹⁷⁹ Este concepto de los caminos que se entrecruzan nos recuerda a Cihuacóatl parada en las esquinas de las calles durante la noche llorando, lamentándose y prediciendo desgracias.

Solamente queda estudiar un símbolo más. Anderson y Dibble retoman literalmente un pasaje de la obra de Sahagún:

"... la vida vil, pervertida y licenciosa -esta Tlacolteutl ofrecía, inflamaba, inspiraba. Y de esa misma forma perdonaba. Ella quita la corrupción, la macula y limpia a su antojo. En sus manos estaban las aguas verdes y amarillas [que limpian]".¹⁸⁰

El agua no es únicamente un símbolo de la efemeridad de los seres terrenales, razón por la que barre con todas las cosas, sino que

también es un símbolo de purificación y limpieza: remueve la inmundicia, que no es otra cosa que pecado.

Seler establece que existen relaciones entre Tlazoltéotl y Chalchiuhtlicue, 'Faída de jade' y Diosa del agua, con base en el descubrimiento, que él mismo realiza, de que en la ilustración de la quinta semana dedicado a Chalchiuhtlicue en el *Códice Borbónico* se observa un hilo de agua que fluye directamente del trono de la Diosa del aguas, y en la corriente de este río se remolinea el tocado de Tlazoltéotl (Fig. 35).

Llama poderosamente la atención el hecho de que el agua no es azul sino verde, ya que en la simbología el color verde hace alusión a lo "terrenal, tangible, a las cosas inmediatamente perceptibles en su crecimiento y representa la función de la sensación".¹⁸¹ Así, el verde se asocia con la "vegetación, y también con la muerte y la lividez, convirtiéndolo en vínculo inmediato entre el color negro -la vida mineral- y el rojo -la vida animal- tanto como entre la vida animal y la descomposición y la muerte".¹⁸² En cuanto al amarillo, representa al "sol prudente, que al aparecer trae la luz frente a la obscuridad inescrutable, sólo para desaparecer nuevamente en la obscuridad, ... [que representa] la intuición, la función que nos atrapa en un momento breve de iluminación, del origen y de las tendencias de lo que sucede".¹⁸³ Así, la "luz del sol es iluminación, diseminación y comprensión generalizada".¹⁸⁴ No obstante, lo que se presenta aquí, es otra relación profundamente estrecha entre las fuerzas materiales y espirituales de la naturaleza.

De esta manera concluimos el estudio de la religión azteca-mexica y su diosa prominente Coatlicue, 'La de la falda de serpientes', con sus dos manifestaciones Cihuacóatl, 'Mujer serpiente' y Tlazoltéotl, 'Devoradora de la inmundicia'. Lo anterior se hizo con base en el análisis de la literatura náhuatl y el análisis iconográfico de cada uno de las diosas. Lo que ha quedado al descubierto es la importancia que tienen estas diosas en la religión náhuatl.

Ahora la atención se dirige al este, a la India, cuya religión no es, sorprendentemente, tan ajena. Un examen del Hinduismo, así como un estudio sobre la diosa Kali a través de su mitología en la literatura sagrada hindú, seguido a su vez por un estudio de su lenguaje simbólico en obras de arte, pondrán en condiciones de realizar el recorrido final por las semejanzas iconográficas de Coatlicue y Kali.

-
1. Geoffrey PARRINDER. *World Religions*. Facts on File Publications, Nueva York, 1963 (reimpresión de la 1ª edición de 1971), p. 72.
 2. *Ibid.*, p. 72.
 3. Brian M. FAGAN. *The Aztecs*. W. H. Freeman and Co., Nueva York, 1984, p. 218.
 4. *Ibid.*, p. 218.
 5. Frederick PETERSON. *Ancient Mexico*. Capricorn Books Edition, 1962 (3ª reimpresión de la 1ª edición de 1959).
 6. George C. VAILLANT. *Aztecs of Mexico*. Penguin Books, London, 1975 (reimpresión de la 1ª edición de 1944), p. 138.
 7. *Ibid.*, p. 139.
 8. PETERSON. *op. cit.*, p. 126.
 9. *Ibid.*, p. 126.
 10. Laurette SéJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Fondo de cultura económica, México, 1983 (6ª reimpresión de la 1ª edición española de 1957), p. 12.
 11. VAILLANT. *op. cit.*, p. 152.
 12. SéJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, p. 18.
 13. FAGAN. *op. cit.*, p. 218.

14. VAILLANT. *op. cit.*, p. 140.
15. Miguel LEON-PORTILLA. *The Aztec Thought and Culture*. University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1963, p. 99.
16. Erich NEUMANN. *The Great Mother*. Bollingden Series XLVII, Princeton University Press, Princeton, 1974 (2ª reimpresión de la 2ª edición de 1983), p. 182.
17. VAILLANT. *op. cit.*, p. 140.
18. SÉJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*.
19. PETERSON. *op. cit.*, p. 142.
20. FAGAN. *op. cit.*, p. 226.
21. Warwick BRAY. *Everyday Life of the Aztecs*. B. T. Batsford Ltd., London, 1968, p. 154.
22. PETERSON. *op. cit.*, p. 145.
23. William H. PRESCOTT. *History of the Conquest of Mexico and Peru*. p. 50.
24. BRAY. *op. cit.*, p. 171.
25. SÉJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, p. 17.
26. BRAY. *op. cit.*, p. 170.
27. FAGAN. *op. cit.*, p. 230.
28. Laurette SÉJOURNÉ. *Burning Water*. Thames and Hudson, London, p. 158.
29. *Ibid.*, p. 158.
30. PARRINDER. *op. cit.*, p. 76.
31. NEUMANN. *op. cit.*, p. 185.
32. BRAY. *op. cit.*, p. 170.
33. FAGAN. *op. cit.*, p. 218.
34. Burr Cartwright BRUNDAGE. *The Fifth Sun*. University of Texas Press, Austin, 1979, p. 153.
35. *Ibid.*, p. 153.
36. Alfonso CASO. *El Pueblo del sol*. Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
37. Véase apéndice para versión completa.
38. SÉJOURNÉ. *Burning Water*, p. 159.
39. Johanna BRODA. *The Great Temple of Tenochtitlán*. University of California Press, Berkeley, 1987, p. 133.
40. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 166.
41. BRODA. *op. cit.*, p. 133.
42. *Ibid.*, p. 133.
43. *Ibid.*, p. 133.
44. NEUMANN. *op. cit.*, p. 199.
45. SÉJOURNÉ. *Burning Water*, p. 160.
46. Juan-Eduardo CIRLOT. *A Dictionary of Symbols*. Editorial Labor, Barcelona, 1982 (5ª edición), p. 135.
47. Barbara WALKER. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1988, p. 316.
48. CIRLOT. *op. cit.*, p. 134.
49. Fray Bernardino de SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*. Editor and Traductor de náhuatl a alemán: E. Seler. P. Robredo, México, 1938, Volumen V, pp. 65-66. Véase apéndice para la interpretación liberal por E. Seler.
50. Fray Bernardino de SAHAGUN. *A History of Ancient Mexico*. Traductor de náhuatl a inglés: Fanny R. Bandelier. Fisk University Press, Nashville, 1932, p. 53.

51. Fray Bernardino de SAHAGUN. *Primeros memoriales*. Traductor de náhuatl a español: Wigberto Jimenez Moreno. INAH, México, 1974, p. 27.
52. SAHAGUN. *A History of Ancient Mexico*, p. 54.
53. WALKER. *op. cit.*, p. 302.
54. *Ibid.*, p. 302.
55. CIRLOT. *op. cit.*, p. 29.
56. BRAY. *op. cit.*, p. 160.
57. Jannet and Stewart FARRAR. *A Witches Bible Compleat*. Magickal Child Publishing, Inc., Nueva York, 1991 (4ª reimpresión de la 1ª edición de 1981, p. 73).
58. *Ibid.*, p. 74.
59. Diego DURAN. *Historia de las indias de Nueva España y islas de tierra firme*. Editora Nacional, México, 1951, pp. 224-227.
60. Juan de TORQUEMADA. *Monarquía indiana*. Chávez Hayhoe, México, 1944, Volumen II, pp. 41-42.
61. *Histoire de Mechique*. Editor: Edouarde Jonghe. Journal de la Société des Americanistes de Paris, Paris, sin fecha, Volumen II, p. 22.
62. ANONIMO. *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*. Compilación: Joaquín García Icazbalceta, México, 1891, p. 241.
63. Diego MUÑOZ CAMARGO. *Historia de Tlaxcala*. Alfredo Chavero y José Fernando Ramírez, México, 1892, p. 40.
64. Antonio LEON Y GAMA. *Descripción histórica y monología de las dos piedras*. SEP: Instituto Politécnico Nacional, México, 1978, p. 40.
65. Cecilio ROBELO. *Diccionario de mitología náhuatl*. Innovación, México, 1980, Volumen I, pp. 106-109.
66. BARBA PINA DE CHAN. *op. cit.*, p. 23.
67. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 167.
68. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 6, p. 18.
69. NICHOLSON. *op. cit.*, p. 112.
70. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 169.
71. *Ibid.*, p. 169.
72. Monica SJÖD and Barbara Mor. *The Great Cosmic Mother*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1987, p. 335.
73. VAILLANT. *op. cit.*, p. 146.
74. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Libro 3, p. 299ff.
75. BRODA. *op. cit.*, p. 18.
76. Benjamin KEEN. *The Aztec Image in Western Thought*. Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1971, p. 304.
77. *Ibid.*, pp. 169-170.
78. CIRLOT. *op. cit.*, p. 55.
79. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, pp. 119-124. Véase apéndice para la traducción literal por E. Selser
80. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 171.
81. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, p. 132.
82. SAHAGUN. *A History of Ancient Mexico*, p. 135ff.
83. Zelia NUTALL. *Codex Magliabechiano*. University of California Press, Berkeley, 1903, p. 32.
84. *Ibid.*, p. 59.

85. Francisco de PASO Y TRONCOSO. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. Tipografía de S. Landi, Florencia, 1898, p. 269.
86. *Ibid.*, p. 272.
87. *Ibid.*, p. 286.
88. WALKER. *op. cit.*, p. 174.
89. *Ibid.*, p. 175.
90. CIRLOT. *op. cit.*, p. 73.
91. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 168.
92. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 12, p. 24.
93. *Ibid.*, Volumen II, Libro 6, Capítulo 7, p. 71.
94. *Ibid.*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 12, p. 26.
95. *Ibid.*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 12, p. 26.
96. *Ibid.*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 12, p. 28.
97. PETERSON. *op. cit.*, p. 149.
98. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 12, p. 28.
99. PASO Y TRONCOSO. *op. cit.*, p. 74.
100. *Ibid.*, p. 74
101. NICHOLSON. *op. cit.*, p. 113.
102. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 163.
103. CIRLOT. *op. cit.*, p. 277.
104. *Ibid.*, p. 364.
105. *Ibid.*, p. 362.
106. BRUNDAGE. *op. cit.*, p. 164.
107. Miguel LEON-PORTILLA. *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los dioses*. Instituto de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, pp. 136-7.
108. CIRLOT. *op. cit.*, p. 272.
109. *Ibid.*, p. 273.
110. *Ibid.*, p. 274.
111. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen III, Libro 11, Capítulo 5, p. 206.
112. *Ibid.*, Volumen III, Libro 11, Capítulo 5, p. 193.
113. *Ibid.*, Volumen III, Libro 11, Capítulo 5, p. 206.
114. BARBA DE PINA CHAN. *op. cit.*, p. 14.
115. SAHAGUN. *A History of Ancient Mexico*, p. 135 ff.
116. BARBA DE PINA CHAN, *op. cit.*, p. 14.
117. *Ibid.*, p. 5
118. Justino FERNANDEZ. *Coatlicue: estética del arte indígena*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, p. 232.
119. SéJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, p. 103.
120. CIRLOT. *op. cit.*, pp. 135-136.
121. SéJOURNÉ. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, p. 103.
122. Buffie JOHNSON. *Lady of the Reeds*. Harper Collins, San Francisco, 1990, p. 163.
123. WALKER. *op. cit.*, p. 142.
124. CIRLOT. *op. cit.*, p. 308.
125. *Ibid.*, p. 308.
126. WALKER. *op. cit.*, p. 346.
127. CIRLOT. *op. cit.*, p. 210.
128. *Ibid.*, pp. 134-135.

129. FERNANDEZ. op. cit., p. 230.
130. Ibid., p. 230.
131. CIRLOT. op. cit., p. 280.
132. WALKER. op. cit., p. 154.
133. CIRLOT. op. cit., p. 105.
134. WALKER. op. cit., p. 441.
135. Ibid., p. 218.
136. CIRLOT. op. cit., p. 54.
137. Ibid., p. 53.
138. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen I, Libro 1, Capítulo 6, p. 19.
139. SAHAGUN. *A History of Ancient Mexico*, p. 135ff.
140. Fray Bernardino de SAHAGUN. *General History of New Spain: Florentine Codex*. Traductores de náhuatl a inglés: Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. School of American Research and the University of Utah, Santa Fe, 1950, p. 3.
141. BRUNDAGE. op. cit., p. 168.
142. CIRLOT. op. cit., p. 53.
143. WALKER. op. cit., p. 89.
144. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, p. 127.
145. BRUNDAGE. op. cit., pp. 155-156.
146. PASO Y TRONCOSO. op. cit., p. 274.
147. Ibid., p. 274.
148. BRUNDAGE. op. cit., p. 173.
149. PASO Y TRONCOSO. op. cit., pp. 74-75.
150. BRUNDAGE. op. cit., p. 171.
151. CIRLOT. op. cit., p. 161.
152. Ibid., p. 349.
153. Ibid., p. 359.
154. Ibid., p. 359.
155. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, p. 129.
156. Ibid., 1938, Volumen V, p. 130.
157. CIRLOT. op. cit., p. 344.
158. FERNANDEZ. op. cit., p. 229.
159. CIRLOT. op. cit., p. 285.
160. CASO. op. cit., p. 67.
161. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, p. 130.
162. PASO Y TRONCOSO. op. cit., p. 133.
163. SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*, Volumen V, p. 130.
164. CIRLOT. op. cit., p. 19.
165. PASO Y TRONCOSO. op. cit., p. 74.
166. CIRLOT. op. cit., p. 333.
167. PETERSON. op. cit., p. 132.
168. CIRLOT. op. cit., p. 204.
169. Ibid., p. 206.
170. PETERSON. op. cit., p. 132.
171. CIRLOT. op. cit., p. 290.
172. Ibid., p. 194.
173. BRUNDAGE. op. cit., p. 163.
174. WALKER. op. cit., p. 303.

175. Irene NICHOLSON. *Mexican and Central American Mythology*. Hamlyn Publishing Group Ltd., Nueva York, 1975 (4ª reimpresión de la 1ª edición de 1967), p. 113.
176. CIRLOT. op. cit., p. 50.
177. Ibid., p. 51.
178. Ibid., p. 52.
179. BRUNDAGE. op. cit., p. 164.
180. SAHAGUN. *General History of New Spain: Florentine Codex*, Volumen I, Libro. I, Capítulo 12, pp. 24-29.
181. CIRLOT. op. cit., p. 50.
182. Ibid., p. 51.
183. Ibid., p. 51.
184. Ibid., p. 51.

3 Kali

3.1 Hinduismo

Hay varios autores que creen que el Hinduismo es una filosofía más que una religión:

"... El Hinduismo es la expresión de una gran civilización y está estrechamente relacionado con la especulación filosófica y la actividad literaria...

"Ha estado afirmado que India está obsesionado por la religión. Igualmente se podría mantener que India no reconoce la religión, al menos no como un fenómeno independiente. No se ve la religión como una obligación... sino una herencia y una tradición...

"El Hinduismo no está construido sobre ningún Canon ni Evangelio, y... no tiene fundador o dogma. El texto disponible el más temprano, el Mahabharata,... no se dedica atención especial a la religión. Su inspiración es fundamentalmente secular."¹

"... La filosofía es inseparable de la religión... La metafísica nunca se separó de la religión. En consecuencia, despojada de una metafísica con sentido místico, nunca desarrolló una teología... En India, a causa de la relación básica entre la metafísica y la mitología,... la mitología continua poseyendo una gran influencia... La mitología hindú es una interpretación objetiva de la metafísica hindú... La religión y la filosofía... no se dieron por separado o antagónicamente."²

Pero en oposición otros autores afirman que el Hinduismo es una religión distinta de la filosofía:

"El primer pueblo que de verdad filósofa es el pueblo griego. Otros pueblos anteriores han tenido cultura, han tenido religión, han tenido sabiduría; pero no han tenido filosofía. Nos han llenado la cabeza... de las filosofías orientales, de la filosofía india, de la filosofía china. Ésas no son filosofías. Son concepciones generalmente vagas sobre el universo y la vida. Son religiones, son sapiencia popular...; pero filosofía no la hay en la historia de la cultura humana, del pensamiento humano, hasta los griegos.

Los griegos fueron los inventores de eso que se llama filosofía... porque fueron los inventores... de la razón, los que descubrieron que con la razón... se puede averiguar el último fondo de las cosas. Entonces empezaron a hacer uso de intuiciones intelectuales e intuiciones racionales, metódicamente."³

La definición de la filosofía dada en el Capítulo 1 inducía a una elaboración de tales teorías consecuenciales como la salida del idealismo que desarrollaba el concepto del Ser Supremo, y éste promovía el advento de la teología y la religión comunicadas a través de los mitos y los símbolos que forman la iconografía.

Dadas estas definiciones, se propone que el Hinduismo es una religión puesto que adoptaba el énfasis del idealismo sobre el espíritu personificado por el Ser Supremo, éste contesta a las preguntas fundamentales de la filosofía ('Qué es la realidad?' y 'Qué es la verdad?') a través de los mitos cuyos símbolos requieren un análisis iconográfico.

3.1.1 *Brahman*, 'Absoluto'

Aunque la mitología hindú abunda en cuanto a su panteón, el Hinduismo no es politeísta: es, "el culto de una deidad bajo diferentes personificaciones, de genios, santos o demonios cuyo auxilio se invoca tanto para necesidades espirituales como materiales".⁴ El Hinduismo tiene una entidad omnipresente y omnipotente que es *Brahman*, lo 'Absoluto', que antes que salirse del mundo del mito, participa de él en grado sumo al asumir una multiplicidad de personificaciones.

Brahman es "eterno, con existencia propia, invisible, inmutable, auto creado, imperécedero, sin principio ni fin; del que todo surge, abarcador de todo el universo, aunque por sí mismo carece de propiedades, cualidades o contrastes... y sin embargo, es el tiempo y la muerte, los que, como él, absorben todas las cosas hasta convertirlas en nada... el Absoluto aparece como el creador, como Prajapati, el hacedor de los mundos..."⁵

3.1.2 *Hiranyagarbha*, 'Germen de vida'

En tanto que explicación del espacio, existe la idea mitológica de *Brahman* como 'embrión cósmico' del que todas las cosas nacen. Una idea similar a ésta es la propuesta por Bosch en una teoría sobre el primer principio en el que *hiranyagarbha* o 'germen de vida' surge de un líquido andrógino que identifica como un ser primigenio asexual de cuyo ombligo emerge el tronco del Arbol Cósmico.

Este líquido andrógino contiene una sustancia especial, la *rasa* femenina o 'esencia' cuyo concentrado es la savia de Soma la 'Reina de las plantas' y todos los líquidos que generan y perpetúan la vida, como la sangre y el vino. La *rasa* posee poderes inmortales y divinos de los que emanan varios atributos como el de la creación, preservación y la destrucción de la vida.

Asimismo Agni el Dios del Fuego también emerge de las aguas andróginas, por lo que de inmediato queda relacionado con ese germen de vida.

Aquí se presenta el concepto de dualidad entre Soma y Agni, Soma siendo agua o lo femenino y Agni el fuego o lo masculino. "Cuando el principio de creación... que consiste de un puro soplo, luz o mente, personificado como... [Agni] y que actúa como elemento masculino en el proceso de creación, penetra la substancia femenina encarnada en el oscuro e inerte líquido primigenio [Soma], se manifiesta a sí mismo como... el germen de vida dorado [*hiranyagarbha*]..."⁶ "Desde que la savia de vida es una con Soma y Agni, estas fuerzas contrarias, en una unidad de ser y mezcladas en diferentes proporciones, se propagan a sí mismas en diferentes formas en todas las cosas creadas..."⁷

Los dioses no escapan a esta dualidad y se dice que tienen dos cuerpos: uno gentil y benigno, mientras que el otro es terrible y maligno, mejor ilustrado por Kali como se verá enseguida.

3.1.3 Términos claves

El credo hindú es mejor explicado al definir una serie de términos claves que se utilizarán a lo largo de este estudio de ahora en adelante.

Dharma es la palabra más propiamente del Hinduismo al implicar ciertas reglas en las que se incluyen "no sólo principios religiosos sino los éticos, sociales y legales que están asociados con la religión... y que constituyen el verdadero significado de la vida..."⁸ La frase 'conducta correcta' define a *dharma* ya que en última instancia es una forma de vida en la que se pueden observar dos códigos de conducta: la sanción por las escrituras; y las normas de conducta socialmente aceptadas

según el código ético de conducta, que consiste en la honestidad, sinceridad, amor, probidad, constancia, paciencia y resistencia al dolor y al placer, trabajo abnegado, despreocupación y la auto negación.

Karma, la 'ley de la causa', se basa en la relación entre la causalidad y el orden natural de las cosas incrustado en *dharma*. Es la justificación de las acciones pasadas, tanto como las razones por las que la vida presente es lo que es.

Todo efecto se balancea por su causa en fuerza y magnitud porque las acciones generan energía invisible que influye al espíritu y regula el destino individual. Yastiswarananda ha extendido en su teoría científica el alcance del concepto de energía al vincular la moral con los planos físicos. La hipótesis es que no hay pérdida ni ganancia de energía sino que "se transforma y pasa de una energía a otra sin ningún tipo de ganancia o pérdida. Esto es a lo que se le denomina como ley de la compensación..."⁹ "Un universo así concebido es estrictamente justo e imparcial, y el individuo en su soledad es responsable de... [su] destino a través de las elecciones éticas que lo determinan".¹⁰

Después de la muerte física del cuerpo, el espíritu tiene la obligación de asumir la vigilancia de otro cuerpo en cualesquiera de los tres universos: el cielo, la tierra o el aire que los separa. Éste se llama *samsara* que significa 'renacer' o 'recurrencia perpetua' y es dependiente de *dharma* y *karma*: "un nacimiento contingente que puede ser como dios, Brahmin, como persona ordinaria, animal o planta,

dependiendo de las virtudes o pecados adquiridos con las acciones en la encarnación previa".¹¹

Maya significa 'ilusión' y se refiere a la vez a *Sakti*, 'energía creativa' o 'Gran diosa', y el universo en cuanto tal. *Maya* y *avidya* o 'ignorancia' previenen al individuo de ver al mundo objetivamente dada la superimposición de las ideas de uno sobre las estructuras e imágenes. Kinsley sostiene que este obstáculo ocasiona que el individuo vea al mundo en un primer momento como "permanente, placentero y digno de... apegarse" y en un segundo momento, como "dual, fracturado en piezas...".¹² El resultado es tanto "una falsa sensación de seguridad y realidad... que una... visión de la realidad (desordenada y fragmentada)".¹³

A partir de la noción *maya*, el Hinduismo afirma que todo es *duhkha* o 'sufrimiento'. No obstante este término no significa solamente el infortunio y mala suerte que ocurren en la vida, sino que comparte "la realidad inevitable de la enfermedad, el envejecimiento y la muerte, el cambio inevitable y el desaparecer de las cosas".¹⁴ Kinsley establece que vivir es encontrarse y arreglárselas con estas realidades porque, al negarlas, uno queda inevitablemente desilusionado.

Otro axioma hindú es *kala* o 'tiempo cíclico' que extiende hacia el infinito la terminación del mundo provocándolo experimentar ciclos sin fin de expansión, deterioro, destrucción y re-creación. En este sentido, *kala* puede verse como 'cambio' porque "el tiempo es eterno,...

su poder es creativo y... es el dador, quien ordena... pero también es lo que destruye, lo que todo lo toma y todo lo consume, lo que es causa del placer y del dolor, de la desintegración y la muerte".¹⁵

La leyenda dice que cada ciclo del mundo está dividido en cuatro yugas o 'edades de acuerdo con la tradición mítica hindú' aminorando su extensión dado que cada una representa una pérdida de virtud.

Hay una metáfora interesante que ilustra a *kala*: el tiempo está vinculado a la imagen de una vaca, cuyas cuatro patas representan, cada una, una *yuga*. Al pasar cada una de las edades la vaca pierde una de sus patas, y entonces en cada ciclo se incrementa la inestabilidad. Actualmente nos encontramos en la cuarta *yuga*, la edad de *kaliyuga* o 'tiempo desfavorable'.

"En la edad de *Kṛta* [la primera yugal, la austeridad, pureza, compasión y apego a la verdad eran las cuatro patas (de *Dharma*). Tres de ellas se rompieron... [y] (en esta edad) la pierna que... (queda)... el apego a la verdad... esta ahí (pero) la no-rectitud, que es la forma de *Kali* quien sobre la base de falsos deseos (desapego a la verdad) quiere... [tomar] (también) esa pierna... (Así)... posteriormente el Rey le otorgó a *Kali* lugares empleados para apostar, beber, fornicar y asesinar; que son cuatro lugares en los que se encuentran los cuatro tipos de inequidades... Después (él le dio a *Kali*) cuatro residencias, a saber: falsedad, orgullo, pasión, ignorancia y el quinto -antagonismo".¹⁶ (el subrayado es mío)

"Cada una de las cuatro edades a través de las cuales la calidad de la vida, la moralidad y la religión declinan... está precedida y seguida de un 'amanecer' y de un 'ocaso'... al final del cual, el mundo se destruye para volverse a reconstruir..."¹⁷ Cuatro es entonces un número dorado, ya que representa el balance perfecto que se requiere

para que la vaca se mantenga en pie, y después de que la "ignorancia y la inestabilidad [causen] la caída [y] la destrucción de todo lo vivo en medio de un fuego apocalíptico, en el que todo se disuelve volviendo al océano creador potencial,... [entonces] el nuevo mundo se condensa y se erige nuevamente".¹⁸ El poder cósmico que recrea al universo después de la destrucción de la cuarta edad está representado por el número supremo cinco que ocupa el centro en torno al cual todo se crea.

La posibilidad de *moksa* o la 'salvación' se levanta sobre la unidad de *atman*, 'alma', y *Brahman*, el 'Absoluto'. El 'Absoluto' se manifiesta en cada *atman*, por lo que la tarea consiste en entender el *srividya* o 'conocimiento sagrado' que en su momento liberará al individuo de las limitaciones de la vida: la persona debe abandonar "la forma irreal... [para establecerse] en la naturaleza esencial de *Brahman*".¹⁹ (el subrayado es mío) Esto significa que el individuo debe "dejar de lado... la aprensión de su propia identidad con *Brahman*, abandonando todas las determinaciones del cuerpo y la mente, para así liberarse a sí mismo de las ataduras que son objeto de sensualidad".²⁰ (el subrayado es mío)

Asraya o 'asilo' es la última de las partes de *moksa*, que es únicamente el absoluto *Brahman* o "aquello desde lo cual, se sabe definitivamente, emerge la creación y disolución (del universo)..."²¹

3.1.4 Literatura sagrada hindú

Los numerosos *Upanisads* ('Sentados cerca de' o 'Lo que puedes obtener al sentarte cerca de un maestro') del año 800 A.C. aproximadamente (con la composición de nuevos versos hasta el siglo XVI) constituyen los documentos hindúes más antiguos. No dan un dogma religioso determinado, sino una filosofía especulativa y experimental que más tarde pasará a ser un canon por medio de mitos. Aquí se exponen las tres doctrinas más antiguas e importantes para el Hinduismo: *karma*, *samsara* y *moksa*. También de aquí en adelante sigue la teoría atea de un *Brahman* impersonal, abstracta y neutro.

"No existen 'libros históricos', excepto las dos épicas"²² (el *Ramayana* y el *Mahabharata*) y las *Puranas* ('Antigüedades') en las que se compilan las fuentes fundamentales de las prácticas religiosas populares. "Las tres son no-sectarias, son trabajos compuestos en los que tanto deidades como dogmas rivales se fusionan fácilmente; son propiedad común del pueblo hindú, en el que cada quien puede encontrar una deidad particular y una forma preferida de alcanzar la salvación..."²³

Es por los años 300-100 A.C. que surgen de manera oral el *Ramayana* y el *Mahabharata*, y no fueron escritos sino hasta unos siglos después de Cristo. En ellos se proponen una serie de ideas; la primera y más importante es la encarnación discontinua de las divinidades en la forma humana. La segunda, propone el concepto de dioses humanos como "expresiones amadas y adoradas de la Divinidad"²⁴ en contraste con las creencias ateas upanisadistas de un *Brahman* sin forma. La tercera es la creencia que la vida cotidiana vivida con un desapego espiritual según los códigos morales puede ser virtuosa y piadosa.

El *Mahabharata* posee dos cantos: el Bhagavad-Gita o 'Canto del que es Bendito', compuesto en los albores del año 1000 A.C. pero no apareció hasta el año 500 A.C., y el Narayaniya. El Bhagavad-Gita, aunque sea parte de las Epicas, se lo trata frecuentemente como una obra independiente y "el documento más importante del Hinduismo"²⁵ Los nuevos mensajes enfatizados por ello son dos: la acción y un código ético. Se expone al trabajo abnegado como el ideal del deber ético de la humanidad en el mundo, y anuncia la indestructibilidad e inmortalidad del alma.

Las *Puranas* ('Antigüedades', 'Lo que sobrevive desde los viejos tiempos' o 'Las inscripciones de los viejos tiempos') se puede decir son una "enciclopedia popular del Hinduismo antiguo y medieval, religiosa, histórica, individual, social y políticamente"²⁶ Ellos constituyen la fuente principal de la mitología hindú y prácticas religiosas, y lidia con la cosmogonía y la genealogía de las dinastías. Las *Puranas* está compuesta por diez y ocho *Mahapuranas*, que conforman el documento más grande de las *Puranas*, así como múltiples *Upapuranas* o documentos pequeños escritos por los fundadores de sectas específicas que son las interpretaciones de las creencias de dichas sectas.

Más tarde, libros religiosos como las *Samhitas* de los Vaisnavites, las *Agamas* de los Saivites y las *Tantras* de los Saktites pueden ser más bien definidos como manuales que expresan ideas escritas para el uso sectario.

Rénou concluye "que la literatura religiosa en India, es una literatura de reformatión... [en la que uno] jamás ve los primeros momentos o las bases de un movimiento. Es una literatura de naturaleza anónima y apócrifa..."²⁷

3.1.5 *Darsanas*, 'Sistemas ortodoxos de filosofía'

El Hinduismo, reconoce que existe una diferencia entre un nivel bajo de la 'vida activa' de los códigos morales del comportamiento en donde el ideal es el trabajo abnegado, y uno más alto de la 'vida contemplativa' que especula sobre la existencia. Se cree que la ceremonia y la idolatría de la 'vida activa' es un rito masivo, cuya atmósfera no culmina con la realización metafísica sobre base individual. Por otro lado, el culto a la mente a través de la 'vida contemplativa' da origen a una experiencia más profunda y dinámica que auxilia al individuo para alcanzar un estado de abstracción de dicha exaltada.

Lo anterior representa una contradicción aparente entre la acción ritual y la contemplación pasiva, aunque hay que recordar que en el Hinduismo ambos caminos representan una vía al *moksa*. Renou, lo explica con mucha elocuencia al señalar que "otras religiones seleccionan y eliminan, el Hinduismo incorpora".²⁸

A nivel intelectual el Hinduismo se compone de seis *darsanas* ('sistema ortodoxo de filosofía'), cada uno con su propia vía al *moksa*. Estos *darsanas* se subdividen a su vez en tres grupos de sistemas

complementarios: Nyaya y Vaisheshika; Sankhya y Yoga y Mimamsa y Vedanta. El de más relevancia para este estudio es el segundo par, Sankhya y Yoga, dado que la integración de ambos descansa en el campo de Saktismo (véase infra) que, en su momento, dirigirá la discusión en torno de Kali.

Sankhya es uno de los sistemas filosóficos hindúes más arcaicos desarrollado alrededor del año 600 A.C. y seguido hasta el siglo XVI D.C. Como una explicación de este primer principio, el sistema Sankhya teoriza que existe la *prakrti* femenina, una 'materia primordial o elemental', y el *purusa* masculino o 'espíritu'. *Prakrti* es acción, producción, izquierda, la sustancia fundamental en la que el mundo queda envuelto, mientras que *purusa* asume el papel inactivo e indiferente de la derecha.

Prakrti contiene tres *gunas* o 'cualidades': *sattva* o 'bondad', *rajas* o 'actividad' (que es la tensión entre el primero y el segundo) y *temas* u 'obscuridad'. Son personificadas por la Creadora Sarasvati y su compañero Brahma; la Preservadora Laksmi y su esposo Vishnú y la Destructora Kali y su contraparte masculina Siva, todos formando el *Trimurti* o la 'trinidad'. "Las tres *gunas*... refleja la intuición básica que tiene el Hinduismo de que el universo es un todo interconectado e integrado, que la confusión y variedad de los fenómenos son, en última instancia, la manifestación de una estructura profunda, de un modelo precedente".²⁹ (el subrayado es mío).

La creación del universo sucedió a partir de la unión de lo femenino *prakrti* y lo masculino *purusa* en donde lo femenino *prakrti* es movimiento y "fuerza energética que estimula a la [pasividad] del potencial masculino, y que sin ella es visto como latente -o incluso inerte".³⁰ *Purusa* es inamovilidad sin *prakrti* dada éste posterior vibra la *rajas guna* o 'cualidad pasional excitante' en el anterior de donde surge la vida en la forma de *hiranyagarbha* que contiene los elementos intrínsecos del universo y las tres *gunas*.

El sistema Sankhya reconoce la dualidad entre *prakrti* y *purusa* en el universo y busca su separación con el objetivo de alcanzar *moksa*. Una vez que se entiende la diferencia que existe entre los dos, la liberación de las ataduras del cuerpo sucede cuando el *atman* se libra del enmarañamiento que es *prakrti*, dando lugar a su unidad con *Brahman*. El Sankhya es un sistema ateo dado que no existe un dios personal, sino simplemente el impersonal *Brahman*.

El sistema posterior Yoga, que se sistematizó allá por el siglo IV ó V D.C., está muy vinculado con la Sankhya aunque está especializado en la práctica de *yoga* o 'ejercicios de meditación' basado en el control de la respiración y posturas acrobáticas. Postula que los ejercicios del cuerpo y la mente suspenden la actividad mental responsable del cautiverio del alma en el cuerpo, de tal manera que el devoto pueda alcanzar el estado final de meditación interna llamada *samadhi*, 'contemplación' o 'éxtasis'. Bouquet escribe que la "principal preocupación... fue descubrir como por medio de *tapas*, o 'técnicas de ascetismo'... [uno] puede alcanzar tal control del cuerpo que deje en

libertad al espíritu, y fuera de su interferencia... [se] una con el absoluto..."³¹

A diferencia del sistema ateo de Sankhya, Yoga es un sistema teísta con la idea de un Absoluto personal objeto de meditación, *purusa* animada por Siva, una deidad remota y exaltada y por siempre más allá de las ataduras del cuerpo. La teoría es que "un Dios sin atributos es inaccesible, y por ello debe haber un intercesor. En ausencia de un fundador o profeta, la 'encarnación' de Dios debe ser al mismo tiempo el intermediario y el profeta de *bhakti*".³² Por medio de esta técnica religiosa y exuberante, que no tienen nada que ver con la teología "uno se contempla a sí mismo como el ser absoluto... [y esto] es una forma de realización del *samsara*, la cadena de nacimientos, muertes y renacimientos".³³ (el subrayado es mío)

Para llegar a *moksa* uno tiene que renunciar a todo embrollo sin valor y seguir una de las Tres Vías de *yoga*: *karma-yoga*, la 'vía del esfuerzo, conducta o carácter', *jñana-yoga*, la 'vía del conocimiento, la sabiduría o apreciación serena' o *bhakti-yoga*, el 'camino de la fé, devoción o práctica'. *Karma-yoga* es para las personas ocupadas, los estadistas, los artistas, los comerciantes, así como para los trabajadores comunes. *Jñana-yoga*, el camino que requiere mayor nivel de atención, es para los sacerdotes Brahmin quienes se lo proponen como objetivo. *Bhakti-yoga* es de una aplicación más general por lo que es accesible para todas las clases. Siendo el principio de la devoción amorosa al Absoluto, personificada por el Ser Supremo más que por un

Absoluto abstracto, *bhakti* constituye el elemento más popular de la vida devota hindú.

Uno de los aspectos dominantes de la devoción teísta de *bhakti* es el desarrollo de sectas que "siguen... [tres] líneas centrales: Vaisnavismi, o la devoción de una sola divinidad como Visnú, que se revela por medio de sus *avatares* o múltiples encarnaciones ..., Saivismo, o la adoración de una sola deidad como Siva, que no posee *avatares* sino profetas y maestros y que es la personificación de la fuerza-vital en su aspecto más despiadado,..."³⁴ y Saktismo o la personificación de la diosa Sakti en la naturaleza.

Sakti es la 'energía creativa' que "significa... un movimiento vital, energía; connota a una descarga eléctrica auto-dinámica y perpetua inherente al magnetismo... como una fuerza de atracción, cohesión, movilización, integración, comunicación sónica y voluntad... Aquí ... la idea de *Brahman*... está expuesta en una fuerza femenina positiva",³⁵ (el subrayado es mío)

Sakti ha sido fervientemente adorada como la diosa Sakti, *Brahman* el absoluto en la forma de Devi ('deidad', 'divinidad', 'radiante con iluminación brillante'), Gran diosa o Madre suprema, por lo menos desde el siglo V cuando fue construido un templo en su honor, "ocupado por demonios, sagrados para las Madres, que vociferaban escandalosamente en la oscuridad".³⁶ La personificación por Sakti de *Brahman* significa que el "principio femenino no tiene vínculo alguno con ninguna gran deidad masculina como las consortes inferiores o incluso del mismo

nivel, y sin embargo ella es más poderosa que cualquiera de ellas".³⁷ En esta posición suprema Devi representa ella misma otras manifestaciones femeninas de las que absorbe sus características: es Creadora, Preservadora y Destructora del universo sancionada por sus tres auxiliares, Sarasvati, Laksmi y, la más importante para este estudio, Kali quien es la "expresión de su carácter bondadoso... [y] furibundo".³⁸

Parrinder establece que "la Gran diosa es el *shakti* o poder de Shiva, que representa el polo opuesto de la masculinidad, conciencia y quietud [*purusa*]".³⁹ Esto presenta un *Brahman* dual que encarna pares de opuestos antagónicos pero cooperativos basados en la dualidad de los sexos que refuerzan la "interrelación esencial, unión y relación simbólica de los aspectos femenino y masculino de la realidad".⁴⁰

Sakti, no obstante concebida como la creadora de Siva y en consecuencia como superior a él, lo tomó por esposo, y al hacerlo, ambos conllevan la energía sexual vital y la productividad de la pareja eterna simbolizada por los emblemas femenino y masculino el *yoni* ('primer principio' u 'órgano femenino generador') (Fig. 62) y la *linga* ('símbolo fálico de Siva') (Fig. 63) (véase infra). Hay que recalcar que la "sugerencia básica de lo corporal, erotismo y vulgaridad asociada con la tosquedad, rudeza y obscenidad fálica no se aplica a este concepto espiritual representado por... los padres universales...."⁴¹ las connotaciones de las formas no son fálicas sino alegóricas y naturales.

El Tantrismo, al venir a expresarse con toda su fuerza con la secta Sakta entre el 550 y 900 D.C., se basaba sobre prácticas esotéricas y cuya "cosmogonía está dominada por el concepto de *sakti*, la energía [femenina] divina".⁴²

La particularidad del Tantrismo radica en el contraste con el sistema Sankhya y Yoga: ya que antes que separar *prakrti* y *purusa* aspirando a la unión de *atman* con *Brahman*, el Tantrismo intenta la unión indistinguible, la oposición resultante en la "experiencia de la quintaesencia no-dual de todas las entidades".⁴³

Esto se logra por medio de ceremonias físicas y mentales que involucran una "elaborada y sutil geografía del cuerpo que tiene que ser aprendida, controlada y últimamente resuelta en la unidad".⁴⁴ "El objetivo último del devoto Sakta es la realización del Principio Femenino latente que está en su interior... y solamente haciéndose femenino es... devoto al supremo ser"⁴⁵ posible.

El *sakti* interno es denominado como el *kundalini sakti* o Devi sin forma, el que, siendo inherente a los devotos, permanece adormecida. El *kundalini* o 'poder de la serpiente' lo personifica una serpiente dormida enroscada en la vértebra caudal que excita la vena central del cordón espinal, y penetra los seis *cakras* o 'círculos' de poder psíquico hasta alcanzar el 'loto' o la 'apertura de Brahman' en lo más alto de la cabeza, "en donde ella se encuentra con Siva, de cuya unión se produce el licor de la inmortalidad".⁴⁶ Por lo tanto, el *kundalini* tiene la función representativa de reproducir el "orgasmo que

acompaña la 'unión mística',... la manifestación material mediante la cual se derrama la... *soma*".47

El tántrico *Dakṣiṇacāra*, o 'el camino de la mano derecha', se le conoce como 'yoga ascético' que sigue el curso ortodoxo del sistema teísta Yoga o *bhakti*: el oficiante alcanza *mokṣa* al unificar *atman* con *Brahman*, a través del surgimiento de *prakṛti* y *puṣa* al utilizar el *kundalini* en la unidad de *mahāyāna* o los 'cinco sacrificios mayores'.

El tántrico *Vamācāra*, o el 'camino de la mano izquierda', es conocido como el 'yoga indulgente o erótico': el practicante intenta unir *atman* con *Brahman* al unificar *prakṛti* y *puṣa*, pero aquí participa en el *pañcamakāra* o los 'cinco verdades prohibidas' que consisten del *madya* (vino), *matsya* (pescado), *mamsa* (carne), *mudra* (grano seco) y *maithuna* (relaciones sexuales). Con la intensificación de las impresiones sensuales (como opuestas a su suspensión temporal) el practicante "supera la distinción (o dualidad) de lo limpio y lo sucio, lo sagrado y lo profano... Por medio de la afirmación del valor esencial de lo prohibido,... pierde toda su capacidad de mancillar, de degradar, de atar".48

En estas dos vías tántricas hacia el *mokṣa*, aparentemente opuestas, uno confronta la coexistencia de abundantes paradojas en el Hinduismo. Rénou la explicaba arriba como la capacidad que tiene el hinduismo de incorporar, mientras que otras religiones eliminan. Eliade afirma que uno "puede trascender... la condición mortal con el mismo éxito por medio del Ascetismo, o por medio de su polo opuesto, el

Erotismo. Ambos conducen... a la misma condición: liberación de la contingencia, el estado de libertad en vida..."⁴⁹

3.2 Kali en el contexto de la literatura hindú como fundamento de un análisis iconográfico

Esta base extensiva del Hinduismo permite la construcción de un análisis del papel de Kali apoyado en afirmaciones de la literatura hindú. El análisis, a su vez, constituye lo que será la base del desarrollo de un análisis iconográfico posterior.

3.2.1 Literatura sagrada hindú

La más antigua literatura sagrada hindú en la que se menciona a Kali es el Sauplika-parvan del *Mahabharata*. En ésta, la diosa aparece en un contexto bélico como epitome de la muerte y la destrucción. En esa obra aún no se le reconoce como una deidad mayor, y no es sino hasta los años 200 A.C. al 300 D.C. que alcanzará su punto más alto, en cuanto a sus mitos y leyendas.

Como ya se lo había mencionado, los textos más valiosos que constituyen las fuentes de información más importantes, respecto de Kali, son las diez y ocho *Mahapuranas*, de las cuales únicamente nos referiremos a seis: la *Vayaviya*, *Bhagavata*, *Markandeya* (que contiene el *Devi Mahatmya* ('La Descripción del Gran Ser de la Diosa' del siglo VI D.C., también llamado *Candi Mahatmya* y el *Saptasati*), *Agni*, *Linga* y el *Garuda Puranas*. En la mayor parte de las *Mahapuranas* se repiten mitos idénticos, aunque con interpretaciones distintas de acuerdo con sus respectivos autores, y por tanto es suficiente seleccionar una

versión apropiada de una leyenda particular, como ejemplo de su género.

Las *Upapuranas* también sirven de poyo, tanto para el análisis de Kali en el contexto de la literatura hindú como para el iconográfico. De éstas, se hará mención especialmente a las *Kalika* y *Siva Puranas*. La segunda contiene varias Samhitas, las más relevantes siendo la Rudra, la Uma y la Vayaviya.

Las sesenta y cuatro *Tantras*, escritas alrededor del siglo VII D.C., constituyen la literatura central de los Saktas, cuyas *puranas* son la revelación o diálogo entre la pareja divina compuesta por Sakti y su esposo Siva. Los textos tántricos resultan relevantes para el culto de Kali porque en una multiplicidad de éstos ella es la deidad suprema, la que sobresale con respecto de las demás y por ello se encuentra en el mismo nivel que *Brahman*. La *Mahanirvana Tantra*, del siglo XIX D.C., tiene un especial significado en la literatura tántrica.

Literatura más bien secular como la *Kalika-mangal-kavya* de los *Mangal-kavyas* (más comúnmente llamados *Ananda-mangal-kavya*) escrita por Bharatcandra y traducida por Dimock en su *Thief of Love*, y como *Brhat Tantrasarah* de Krsnananda Agamavagisa, también servirán para la construcción del análisis iconográfico.

Las referencias a Kali no se limitan a estas obras de la literatura hindú, sino que constituyen una porción significativa de las fuentes

que citan a la diosa. Su presencia en estos textos religiosos permiten la elaboración del papel de Kali en el Hinduismo.

3.2.2 *Navratra*, 'Nueve noches'

Podría resultar conveniente comenzar con una presentación de las ceremonias tradicionales que invocan a Kali, la principal fuente es el recuento que hace Babb del período ritual de *navratra* o 'nueve noches' durante el mes de *chaitra* que corresponde a los meses de marzo-abril. El período de *navratra* "se lleva a cabo dos veces durante el año lunar: uno durante los nueve primeros días después del *chaitra*, y una vez durante los primeros días del *kartika*⁵⁰ (septiembre-octubre), que se corresponden a los equinoccios de primavera y otoño. Los ritos que comprenden estas celebraciones son llamados *javara* y constituyen los ritos principales de las Diosas de la "maldad, enfermedad y muerte... [así como para aquéllas] que aceptan sacrificios cruentos".⁵¹

Ya se discutió que el equinoccio de primavera que corresponde al 21 de marzo es un tiempo de equilibrio entre la obscuridad y la luz del día, y que representa la iniciación y la acción actualizadas a partir de un tema de unión, promoviendo el crecimiento. El equinoccio de otoño, septiembre 21, también es un tiempo de equilibrio en el que el día y la noche son iguales, pero en éste predominan la tranquilidad y el descanso. Dada la asociación que se hace entre *navratra* y los equinoccios de primavera y otoño, y dado que se le dedica a la Diosa de la 'maldad, la enfermedad y la muerte', a Kali se le asocia con los dos ciclos de la siembra y la cosecha. En consecuencia, esto refuerza su papel de Destructora y Creadora.

Tres textos de la literatura hindú dan fe de algunos de los ritos javana realizados durante el *navratra*. En la *Garuda Parana*, se hace el siguiente recuento que afirma su veneración durante la noche lunar: "durante el mes de *margasirsa* (oct-nov) que comienza con el tercer día lunar el devoto debe adorar... a Kali".⁵²

Una ceremonia importante en el *Nahabharata Purana* está resumida por Dev en los siguientes términos:

"[Kali]... debería ser adorada en el noveno día del mes de *Caitra*, bajo el árbol de *Bilva*. Más aún, su adoración debe llevarse a cabo desde el noveno día oscuro hasta el noveno día luminoso. Debe ser invocada con una figura de barro durante tres días... ejerciendo el derecho de cortar una rama pequeña del árbol de *Bilva* que tenga dos frutas, para adorar con ella a Devi... Las hojas de *Bilva* y *Tulasi* son muy apreciadas para la adoración de Kali. También debe ser adorada con la ofrenda de *Bali* ['sacrificio', 'oblación' o el ofrecimiento de un 'presente'] de varios animales..."⁵³ (lo subrayado es mío)

En dos textos posteriores de la *Markandeya Purana*, se enfatizan prácticas rituales usadas durante la invocación de Kali, así como de las recompensas que ésta ofrece a sus devotos:

"[Los devotos veneran a Kali]... con flores, incienso, fuego y libaciones de agua. Absteniéndose o restringiéndose de comida, concentrando la mente en ella y manteniéndola en su pensamientos, ellos... también ofrecen la ofrenda de *bali* salpicándola con gotas de sangre de sus propias extremidades".⁵⁴ (lo subrayado es mío)

"Cuando se le canta y se le venera con flores, y con incienso, perfume y otras ofrendas, ella concede salud e hijos, y sabiduría".⁵⁵

El *Bilva* es el 'Arbol de Bael', 'Bael Indio', 'Membrillo de Bengala', 'Arbol de Ball', 'Arbol Bela' o 'Manzana Dorada' (*Aegle Marmelos*), que producen una frutilla de cascara verdosa-blanquecina con una pulpa comestible utilizada para preparar bebidas.

El *Tulasi* o 'albahaca' (*Ocimum Basilicum*) fue tradicionalmente sagrado para las sectas Vaisnavites, quienes utilizaron el barro de las raíces de la planta para marcar la frente después del baño. Beyerl escribe que el albahaca se asocia predominantemente con la muerte y es utilizado como incienso en aquellos rituales o sembrado sobre sepulturas.⁵⁶ Pero también hace notar que se utiliza como una planta para la fertilidad, como una protección frente al temor a lo desconocido, también como hierba de purificación y de renovación. Dados los usos tan opuestos del albahaca, es un símbolo antitético y entonces justifica que se le relacione con Kali, quien es la Destructora y la Creadora.

La segunda cita señala que a Kali se le venera con 'flores, incienso, fuego y libaciones de agua, ayuno, ofrendas de *baLi*, autoinmolación y perfumes'. Todas estas ofrendas corresponden a los cuatro elementos: el perfume y el incienso al viento; el fuego representa su propio elemento; la sangre de la ofrenda de *baLi* y la autoinmolación al agua; y las flores representan a la tierra.

Al perfume se le asocia generalmente con el símbolo del viento, y señala el "paso de los cuerpos sólidos a través de la atmósfera, y por ello es el símbolo de las memorias y las reminiscencias".⁵⁷ De

acuerdo con Walker, "el incienso, siempre ha sido un símbolo religioso importante porque produce humo, y el fuego o el humo que se levanta hacia el cielo se supone eran la vía más ancha por medio de la cual las deidades recibieron las ofrendas..."⁵⁸

El humo producido por el incienso quemado lo relaciona con el fuego, y esto recalca Agni el Dios Fuego que se levanta de las aguas primigenias como 'puro sopro, luz y mente', y que encarna a *purusa*, la parte masculina de la *hiranyagarbha*.

En el arte hindú, el elemento fuego se representa por medio de una llama en la palma de la mano o como una lengüeta sobresaliente (Figs. 42, 51-52, 54-55, 58-59 y 69) que simboliza la destrucción de todo lo existente, su purificación y su renovación. Cirjol afirma que el fuego es un símbolo antitético ya que, como agente de transmutación, es tanto símbolo de destrucción como de creación al abrazar tanto lo maligno como lo benigno.⁵⁹ También lo propone como un elemento que "actúa en el centro de todas las cosas, como factor unificante y estabilizador",⁶⁰ que recuerda el primer planteamiento de la vaca de *dharma* cuyas cuatro patas representan el número sagrado cuatro con el número cinco ocupando el centro del poder cósmico en torno al cual todo se crea y se recrea después de su destrucción.

El agua se le llama *matriatamah* ('la más maternal') dado que se le asociaba con *prakrti*, el "lado femenino de la personalidad que es inconsciente, no formal, dinámico y motivante".⁶¹ El agua que fluye entre la muerte y la vida es el más transitivo de los elementos al

"poseer dos vías, la positiva y la negativa, de las que brotan la creación y la destrucción",⁶² y por ello también es un símbolo antitético que une los opuestos.

Los ritos de *javara* cambian de acuerdo a la zona. No obstante, Babb proporciona un recuento de su experiencia directa, que resulta paralela a lo ya descrito líneas arriba respecto del *Mahabharata Purana*. La ceremonia principal es la siembra de granos de trigo sobre un altar, en el que se han dejado crecer para el período de *navratra*. Los granos contienen la energía de *sakti*, razón por la cual representan la forma corpórea de la diosa, y su crecimiento presagia el buen tiempo para los meses que se avecinan.

El rito *javara* finaliza por la mañana del noveno día de *navratra* cuando los devotos de Kali bailan alrededor de las ollas que contienen los granos de trigo. Sostienen varas delgadas, una de cuyas puntas siendo triangular, mientras que la otra esta afilada y se ha pinchado un limón. Los danzantes realizan acciones agresivas frente a los congregados, autoinmolándose, como señal de que Kali los posee.

En el transcurso de la danza, hay cánticos como el siguiente:

"Oh Kali, Matadora de demonios, llevas múltiples armas en tus manos;
Carmesí son tus ojos y llevas puesto el cruento collar de calaveras.
Sesenta y cuatro yoginis, los horribles, bailan al ritmo de la banda de guerra.
Oh madre, toma asiento en tu trono y cuéntanos cómo se aproximará el sonido terrible.
Cómo las nubes hacen ruido durante la temporada de lluvias.
Después de escuchar tu voz, Bakasur [un demonio] y todos [los demonios] emprenderán la huida"⁶³

Se degüellan dos cabras, que serán compartidas entre la familia y amigos del padrino del festival.

Tres mujeres se aproximan a donde las vasijas que contienen los granos de trigo crecidos y se les entrega a cada una de ellas, para que las sostengan sobre la cabeza. Estas mujeres abandonan el sitio del ritual, y seguidas de una procesión se dirigen a las afueras de la población en donde los granos crecidos serán lavados y sembrados a la base de un árbol grande (quizás un árbol de *Bilva*, aunque Babb no lo especifica), mientras tanto los acompañantes cantan, bailan y cortan limones frente a las tres mujeres.

Ya no poseídos por la cautivadora Kali, los devotos comienzan a tranquilizarse, y el énfasis cambia de la "excitación y la posesión" iniciales del rito javara, a "la serenidad, repartición y concordia".⁶⁴ Se considera que la posesión por parte de Kali es febril, de ahí el papel del limón (que se cree resguarda de la insolación) que provee de una ofrenda refrescante para la diosa febril. Se parten cocos que se comen, y algunos de los granos crecidos se les coloca detrás de las orejas como una muestra de amistad.

La unión de los opuestos, de lo caliente y lo frío, está representado por la caña de los danzantes, uno de cuyos extremos es un triángulo mientras que el otro, una punta, pincha un limón. Con el ápice mas ancho arriba, el triángulo hace un paralelo simbólico con el elemento fuego "y la aspiración de todas las cosas a la más alta unidad -la

urgencia de escapar... hacia el Origen o del Punto de Irradiación".⁶⁵ La punta más afilada atraviesa un limón fresco que significa el símbolo dual de la inspiración de *prakrti*, la actividad femenina, sobre *purusa*, la pasividad masculina. También revela la necesidad que tiene *prakrti* de la frescura y mansedumbre que posee *purusa*.

3.2.3 *Triguna*, 'Lo triple'

Un elemento muy significativo para entender el papel de Kali es su posición dentro de las estructuras triádicas abundantes por el Hinduismo, el punto inicial elegido comprende las tres *gunas* de *prakrti*. Como ya se hizo mención líneas arriba, el Saktismo postula que Sakti, ser de *prakrti*, es una personificación de Devi, la diosa *triguna* ('lo triple', 'lo que contiene las tres *gunas*') que queda delineada por tres transmutaciones y su contraparte masculina que se corresponden con las tres *gunas*: la buena y creativa compuesta por Sarasvati y Bráhma; la activa y preservadora de Laksmi y Visnú y la sombría y destructiva Kali y Siva.

Dos narraciones en la *Markandeya Purana* y una de la *Rudrasamhita* en la *Siva Purana* hablan de Kali y la teoría de la *triguna* cuando se refiere a Kali:

"En verdad, sois vos la que mantiene todo, sois la causa de la creación de este mundo, sois vos quien lo protege, ¡O diosa! y sois vos quien lo consume al final. De su emanación, tomasteis la forma de la creación, y para protegerle tenéis la forma de permanecer, y cuando le llegue el fin a este mundo tendréis la forma de contracción... Sois la fuente original del universo, la causa originaria de las tres cualidades; sois el Arochecer de la destrucción del mundo, la Gran Sombra, y la Noche del Engaño..."⁶⁶

"Todo el embrión de Bráhma, O rey, está impregnado de ella, que es Mahakali en Mahakala, y quien posee el espíritu de la Gran Diosa Destructor... En verdad ella es creación, la No Nacida; ciertamente ella, la Imperecedera, le proporciona estabilidad a todos los seres creados ante su sino".⁶⁷

"Sois la energía eterna de los seres móviles e inmóviles... la gran Diosa que provoca la creación y la destrucción de los tres mundos y estáis más allá de las tres *Gunas*... Sois tiempo eterno y abrazáis todos los mundos... Sois la cuarta de las tres *Gunas*, a saber: *Sattva*, *Rajas* y *Tamas*... Creasteis, protegisteis y destruisteis al universo que tiene las tres *Gunas* como su única causa... O simiente de todos los mundos, sois a la vez sabiduría y conocimiento en sí mismos"⁶⁸ (lo subrayado es mío)

La primera cita hace referencia a la imagen de Kali como 'causa originaria de las tres cualidades', reforzando su papel activo y de excitación en tanto que *prakrti* que posee las tres *gunas* con sus respectivas acciones de 'creación', 'protección' y 'contracción'.

La segunda cita menciona al 'embrión de Bráhma' que está 'impregnado de ella' por lo que respalda el estudio hecho líneas arriba de la cosmología hindú sobre el espacio y de *brahmāṇḍa* como primer principio del que todo nace, y del *hīraṇyagarbha* de donde surge el Arbol Cósmico.

La tercera cita también hace referencia a Kali como la 'simiente de todos los mundos' llamada la *hīraṇyagarbha*, y la 'eterna Energía' conocida como *prakrti*.

Se puede concluir que estos tres aspectos de la Devi *triguna* corresponden a los tres estados de la vida que conforman la trinidad originaria de Virgen, Madre y Anciana reguladas por las tres fases de

la luna: cuarto creciente (crecimiento), luna llena (renacimiento) y cuarto menguante (muerte). Sus colores respectivos de blanco, rojo, y negro (que representan iluminación, amor o gloria, y putrefacción) el Hinduismo los dirige hacia las *gunas*: *sattva* es la Virgen nivea Sarasvati; *rajas* es Laksmi la Madre roja y *tamas* es Kali la Anciana negra.

Esta característica armonía de la contradicción es calificada por Brown, quien sostiene que el concepto de la correlación triádica "refleja una intuición hindú básica: el reconocimiento de que un fenómeno singular puede aparecer en formas diversas y ligeramente contradictorias de acuerdo a la perspectiva desde donde se mire".⁶⁹

3.2.4 *Ugra*, 'Carácter maligno', y *Santa*, 'Carácter benigno'

De estas tres manifestaciones de Devi, Kali es quien tiene que ver con los propósitos de esta investigación. Con Kali uno se enfrenta con una oposición perceptible entre *ugra*, el 'carácter maligno' de Kali, y *santa* su 'carácter benigno': ella es "al mismo tiempo benéfica y maléfica; la que previene de la maldad siendo ella misma poder temido; la que regula las pasiones y los apetitos, y señora de la magia y la hechicería".⁷⁰

La analogía que arroja más luz sobre la unificación de estos polos opuestos es el que establece Havell. Vincula la dualidad del Hinduismo con las potentes fuerzas de la naturaleza en un clima tropical que, de vez en vez, deja la tierra arrasada a causa de un desastre natural, pero también proporciona los medios de sobrevivencia. Para el

pensamiento hindú, estos poderes destructivos son parte del Orden Divino que encarna tanto lo malo como lo bueno y, por tanto, sus diosas y dioses encarnan a la vez las fuerzas destructivas y creativas. Éste concluye que dada esta dualidad entre la maldad y la bondad, se hace necesario crear un medio para mantener el equilibrio del cosmos, y en consecuencia Laksmi de la *triguna*, la fuerza preservadora que corresponde a la activa y roja *guna*.⁷¹

La síntesis de *ugra* y *santa* se ilustra con la integración de la diosa Kali ('La oscura') y Gauri ('La güera') como dos aspectos de Parvati en una leyenda tomada de la Vayaviasamhita en la *Siva Purana*. Siva molesta a Parvati llamándola 'Kali' en alusión a su complexión oscura, ella promete librarla de ella diciendo a Siva:

"Te molesta mucho que no soy güera... Propiciaría a Bráhma haciendo penitencia y haciéndome *Gauri*... Lo requerido por Bráhma, ella, hija de la montaña, arranca la piel para que se blanquee. La cubierta depellejada es Kausiki conocida como Kali, la virgen con el brillo de la nube negra..."⁷²

Este concepto de la dualidad unificada encuentra apoyo en dos fragmentos que describen a Kali, uno tomado de la *Markandeya Purana* y otro del Vayaviasamhita en la *Siva Purana*.

"Sois terrible, armada de espada, lanza, garrote, y con disco, con caracola, con arco, y tenéis como armas flechas, hondas y una maza de hierro. Sois gentil, sí, más que gentil, extremadamente hermosa para aquellos que son gentiles por completo".⁷³

"Ella posee tres cualidades: gentileza, dureza y una combinación de ambas. Ella posee tres ojos. Ella fue cresta de luna. No ha experimentado el contacto sexual con ningún hombre..."⁷⁴

Puede resultar de provecho examinar, por separado, cada uno de los papeles opuestos que juega Kali. El carácter *ugra* se puede desarrollar por medio de su relación con el tiempo, la guerra, la virginidad, los sacrificios y en su morada, los terrenos de cremación. Y en el carácter de *santa* que se ilustra en la recompensa que le ofrece a sus devotos y en la danza cósmica que ella realiza.

3.2.4.1 *Ugra*, 'Carácter maligno'

Kali en su estado de *ugra*, ilustra a *prakṛti* como "un desbocamiento irresistible, ciego,... e insaciable que multiplica en más y más manifestaciones de la materia".⁷⁵

Como la *tamas guna*, ella es la obscura y terrible *avyakta*, lo que 'no se manifiesta, lo desconocido, el flujo impredecible' que la vincula con la eternidad y el 'gran fluir del tiempo', lo que justifica el nombre de Kali ('tiempo') y su relación con "la Anciana; *Tamas* en forma; el aspecto Oscuro y Asesino del Tiempo".⁷⁶ En tanto que Señora del Tiempo, ella gobierna sobre el deterioro de las cosas y por tanto también es la Destructora de la existencia "reservando todas las cosas para sí en y por medio de la disolución del universo".⁷⁷ En su momento, esto introduce el carácter *santa* de Kali (véase infra) que después de la destrucción y el apaciguamiento, "la verdadera naturaleza del tiempo eterno, es el regocijo ilimitado y la paz eterna".⁷⁸

Kali es vista en primera instancia como una Guerrera, que no solamente le concede la victoria a sus devotos en el 'campo de batalla de la devoción', sino que ella misma participa en la batalla

para obtener la salvación del mundo. Una vez más el modo *santa* (véase infra) se reconoce al introducir su papel de Destructora de la maldad.

Los mitos bélicos son frecuentes en la literatura sagrada hindú y Bhattacharya señala que la historia religiosa está impregnada de mitos que cuentan temas como 'batallas por la existencia' y 'sobrevivencia de la dignidad' en los que los sucesores absorben los atributos de los vencidos. Esto significa en consecuencia que los diosas y dioses más importantes son seres múltiples que encarnan dos polos opuestos: lo malo y lo bueno.

Aun más, él sostiene que Kali y otras diosas, como ella, son una transformación de las Diosas de la tierra y el maíz (*santa*) en Diosas de la guerra (*ugra*) para la batalla en contra de ambos los desastres naturales y los dictadores terratenientes, quienes son personificados por demonios mitológicos. Lo anterior apoya la dedicación de los ritos *javara* del *navratra* durante los equinoccios de primavera y otoño (épocas de siembra y cosecha) a las Diosas de la 'malevolencia, las enfermedades y la muerte'.

Zimmer habla en extenso sobre la proyección de la emoción violenta en forma de un monstruo, y el ser de Kali le viene de la cólera combinada de los dioses. Éste escribe que "la energía vital del cuerpo y el alma, cuando se despierta, se exterioriza en forma de cólera o bondad, demonicidad o divinidad... El universo en tanto que campo de batalla es saturado por los dioses con ciertas exteriorizaciones temporales o proyecciones [por lo que el objetivo del Hinduismo es]...

liberar... [al devoto] de la aceptación fascinante de las proyecciones...
-productos de su propio Maya..."⁷⁹

Existe una multiplicidad de referencias en las *Puranas* que se pueden utilizar para ilustrar la dimensión *ugra* de Kali en tanto que poder saturador personificado por el demonio-asesino. Su aparición en el contexto de la batalla se remarca en el *Devi Mahatmya* de la *Markandeya Purana*. Éste consistente de tres *caritas* o 'episodios' en el que se desarrolla el poder de Devi por medio de tres aventuras (una creativa, otra preservante y una destructiva) que se corresponden a las transmutaciones de Sarasvati, Laksmi y Kali.

Es en la tercera *carita*, en la que Kali sale en cólera de la frente de Kausiki, armada de espada y dogal, y portando un palo de calavera colorida, y lucha en tres batallas.

En la primera batalla, Kali es la vencedora de Nisumbha y Sumbha y a dos de sus tropas, Canda y Munda:

"... [Kali] devoró ese ejército de los dioses adversarios... Tomando a los elefantes con una mano se los llevó a la boca, incluyendo a los hombres, conductores y guerreros. Arrojando de la misma forma al guerrero con su cabalgadura, y carroza y conductor, los molió espantosamente con sus dientes... Y en su ira atrapó con su boca las armas... destrozándolas con los dientes... Otros *Asuras* [demonios] encontraron la muerte al resultar heridos por el filo de sus dientes. Después de ello Kali, que había estado gruñendo espantosamente, rió terriblemente con furia excesiva, mostrando el destello desagradable de los dientes, en su boca terrible".⁸⁰ (el subrayado es mío)

En la segunda batalla, Kali da cuenta de Raktabija, el demonio terrible que reproduce otro demonio a su imagen y semejanza de cada gota de su sangre en la batalla.

"Con su boca, Kali chupó la sangre de Rakta-vija que... fluía copiosamente de todas las direcciones de su cuerpo magullado,... entonces Kali la bebió. Los grandes *Asuras*, que saltaron del hilo de sangre de su boca,... también fueron devorados, y Kali se atragantó con su sangre... A partir de ese momento los treinta dioses gozaron sin paralelo [yl... el grupo de mujeres que surgen de ellos estallaron en bailes, al embriagarse con la sangre".⁸¹ (lo subrayado es mio)

Aún más, otra leyenda, ésta de la *Bhagavata Purana*, habla de Bharata, un *Brahmana* o 'persona santa', que fue capturado por una banda de salteadores quienes, en la persecución de una víctima para ser sacrificada como una bestia en honor de Kali para lograr la fertilidad de la esposa del jefe de la banda, capturaron a Bharata como otra posible víctima para ser sacrificado. Al intentar sacrificar a Bharata, Kali

"... surgió repentinamente desde la imagen. Con extremada ira e indignación, su cara terrible y sus cejas enarcadas que manifestaban agitación, la quijada terrible, desencajada y el movimiento de sus ojos inyectados de sangre, se mostraba de la misma forma que cuando se dispone a destruir este mundo. Con una rabia terrible, lanzó una risa estruendosa. Echándose hacia atrás degolló a los pecadores con la espada... y de paso bebió, con sus asistentes, la sangre como vino que brotaba de sus cuellos cercenados. Intoxicada por el exceso del licor cruento, le cantó en el tono más alto de sus voz, junto con sus acompañantes, y bailó y jugó con las cabezas degolladas cual si fueran pelotas".⁸²

En otra cita, en esta ocasión de la *Mahanirvana Tantra*, se refiere a Kali como la devoradora:

"Porque devorasteis a Kala, sois Kali, porque sois el Origen y la devoradora de todas las cosas, erais llamada

Adya Kali [pristina Kali... aunque no tenéis principio, multiforme por el poder de *Maya*, sois el origen de todo, Creadora, Protectora y Destructora, eso sois".⁸³ (lo subrayado es mío)

La imagen común que prevalece en estos textos y que está ilustrada en Fig. 45 es la referencia constante a la boca destructora de Kali mientras que se ríe a carcajadas, devora y bebe de la sangre hasta el punto de intoxicarse para después, en su embriaguez, bailar su danza cósmica.

La boca generalmente se asocia con el fuego y por ello con la noción de devorar y consumir y, como ya se mencionaba líneas arriba, la lengua de Kali violenta y prominente, asemeja llamas de fuego.

Cirlot establece un vínculo entre el habla y el fuego al afirmar que ambos son "características que diferencian a [los seres humanos] de otros seres"⁸⁴ y en consecuencia "el simbolismo de la boca en tanto que símbolo del fuego tiene dos aspectos: creativo (en tanto que habla y la respiración) y destructivo (al engullir)".⁸⁵

En el aspecto destructivo de Kali, Walker vincula la boca con lo femenino al situar la boca de las mujeres que semeja indiscutiblemente al *yoni* hindú, emblema primordialmente femenino, (Fig. 62, véase infra), estaba igualado con una vagina dentada cargándola con un simbolismo sexual. Kali la devoradora de demonios se compara con la antigua creencia que la cópula es un alimento femenino: "la boca inferior de la mujer devora o posee".⁸⁶ Afirma Neumann que la boca es un símbolo devorador de lo Femenino en su carácter maligno que 'toma hacia

adentro', y hace contrastar con el seno (véase infra), que es una expresión de ella en su carácter benigno cuando 'da hacia afuera'.

Asimismo, Cirlot establece que la boca es el punto de encuentro entre el mundo interior y el exterior, por lo que los dientes representan la unidad de los dos mundos. Aún más, los dientes son considerados como armas defensivas y como una expresión de la defensa interna del individuo (*prakṛti*), mientras que los ojos, en su momento, son defensores del espíritu (*puruṣa*).⁸⁷

Kali, al devorar y embriagarse con 'el vino caliente de la sangre', se asocia a la sangre con sustancias alcohólicas y su poder para alterar los estados. Existen numerosas doctrinas de la transubstanciación en las que el vino se utiliza como un símbolo de la sangre que conlleva la purificación, la regeneración espiritual y la inmortalidad, y esta embriaguez sagrada se creía le daba al bebedor la posibilidad de la adivinación del futuro.

El vino es un símbolo de la vida, en particular en India en donde ésta se identificaba con la menstruación como un flujo natural de sangre, sin la necesidad del sacrificio. Cirlot sostiene que el vino no solamente representa a la sangre y el sacrificio, sino la eterna juventud. Este concepto se apoya en la *Mahanirvana Tantra* al afirmar que "el vino es la propia Tara en su forma líquida, el Redentor de los seres, la Madre del goce y la liberación".⁸⁸

Aún más, a uno se le recuerda de Soma, la sustancia especial 'generadora de vida y perpetuidad' que se encuentra en la sangre y el vino. Desde que Soma es el *prakrti* femenino de donde emana la creación, preservación y destrucción de la vida, la importancia del vino en la mitología épica de Kali afianza su personificación de *prakrti* y su posición dentro de la *triguna*.

Es significativo que el rango de guerrero que posee Kali, está íntimamente asociado con su estatus virginal sustentado en cuatro documentos independientes. La *Vayaviasamhita*, en la *Siva Purana* citado líneas arriba, se refiere a Kali como 'la virgen con el brillo de la nube oscura' porque 'todavía no había experimentado el contacto sexual con ningún hombre'.

Otra cita del mismo texto hace un recuento de una historia en la que nacen los dos demonios Nisumbha y Sumbha, que se les garantizó la recompensa de que no serían muertos por un varón. No obstante:

"nuestra muerte tendrá lugar en una batalla con una señora de la que estaremos apasionadamente enamorados. Ella será una virgen nacida de Siva, y no de ningún vientre. No habrá experimentado el contacto sexual con ningún hombre. Su azaña será invencible... Estará en la forma de una virgen carente de pasión".⁸⁹

De acuerdo con la *Umasamhita* de la *Siva Purana*, Sumbha queda tan impresionado por la belleza de Kali que le envió un mensajero para comunicarle que ella es "una joya entre las mujeres, más preciosa que otras joyas"⁹⁰ a quien suplicante le pide "frecuentarlo a... [él] mostrándole... [su] amor por él".⁹¹ A lo que Kali responde airadamente:

"... he prometido empeñarme, como esposa, a aquel que sea capaz de conmovier mi orgullo, y que pueda conquistarme en la batalla. A nadie más".⁹²

Y de acuerdo a una leyenda similar en la *Markandeya Purana*, ella replica:

"Aquél que me venza en la lucha, que aparte mi orgullo y aquél que sea mi compañero con firmeza en este mundo, él será mi esposo".⁹³

Ashe puntualiza que las diosas antiguas que precedían lo masculino eran vírgenes y madres, y que no tenían esposo sino que más bien proyectaron un compañero para ellas. Independientemente de su virginidad, la diosa era 'creadora del universo' y la 'madre de las naciones'. Lo anterior puede ser visto como un problema de etimología: ya que en los tiempos antiguos el término 'virgen' significaba no casada, no pertenecer a un hombre, una mujer que estaba 'sola, por sí misma', y más tarde 'doncella' o 'moza'. Warner también insiste en que la virginidad sagrada es un símbolo de autonomía así como mantener la libertad de elección, por lo que tiene poca connotación moral, cuando no ninguna.⁹⁴ En consecuencia, no hace ninguna referencia a la castidad, sino a la independencia sexual;⁹⁵ era más "una cuestión de actitud, más que de una integridad física".⁹⁶

Esta analogía de la virginidad explica el porqué de la independencia de Kali para subordinar su identidad por medio de una relación sexual o el casamiento. Asimismo refuerza la idea de Kōolj, antes citada, de que Sakti no tiene ningún 'vínculo con deidad masculina', pues ella es 'mucho más poderosa que cualquiera de ellos'. La independencia que se

alcanza con la 'virginidad' y con el rechazo a los papeles tradicionalmente femeninos, le permite a Kali una participación más activa en la guerra que es de hecho una objetivación de su papel creativo como *prakrti*, que es la motivación e inspiración de *purusa*.

La leyenda del intento de los asaltantes, de sacrificar a Bharata a Kali, introduce el sacrificio humano como otra función del aspecto *ugra* de Kali. El *Brhat Tantrasarah* de Krsnananda Agamavagisa, también admite el sacrificio, el vino, la sangre y la carne:

"Ella es tan oscura como el hollín, siempre viviendo en el campo de la cremación. Sus ojos son rosados, su cabello está desaliñado, su cuerpo enjuto y horripilante. Con su mano izquierda ella sostiene una copa rebosante de vino y carne, y en su mano derecha sostiene una cabeza humana recientemente cercenada. Sonríe y come carne putrefacta. Esta cubierta de ornamentos, desnuda y absorta en la bebida".⁹⁷

Kali 'sostiene una copa rebosante de vino y carne' en Figs. 40, 44, 51, 53, 55, 68, 71 y 79-80, y el vino y la carne evocan la parte del *pancamacara* del *Vamacara* tántrico. Una vez más, debe tomarse en cuenta la importancia del vino generador de vida y su vínculo con Soma. La copa es una imagen de las entrañas maternas, de la vasija de la abundancia, reemplazada más tarde por "el cáliz [patriarcal] de la resurrección rebosante de sangre",⁹⁸ y finalmente por la copa de vino. Es el objeto en el que el "entreveramiento de fuerzas toma lugar, produciendo al mundo material",⁹⁹ y por ello "es un símbolo universal del elemento materno, el agua -especialmente las aguas de los océanos profundos que se supone parieron a la tierra y todo lo que vive sobre ella".¹⁰⁰

Mallmann divide las copas en tres grupos: aquella con un orificio, aquellas con dos, y aquellas con orificios múltiples que permiten el goteo del contenido líquido. Las copas con un orificio son de particular importancia para el Tantrismo, por el hecho de tener un sólo orificio, ya que simbólicamente nunca se seca por lo que simboliza la abundancia.¹⁰¹ Esto es, el líquido contenido en la copa puede ser llamado *amrita*, el 'licor de la inmortalidad'.

Kali 'sostiene una cabeza humana recientemente cercenada' en Figs. 39, 52, 58-59 y 68-69, y en Fig. 68 ella está sentada sobre cabezas cortadas. Tal y como se discutía líneas arriba, en múltiples culturas existe la creencia de que el 'alma se haya en la cabeza' dado que la 'corona semiesférica del cuerpo es un símbolo de los cielos', razón por la cual le rinden culto a las cabezas de sus héroes o deidades ancestrales.

La sangre, siendo uno de los líquidos más preciados para ser ofrecidos en sacrificio para los dioses, se creía era requerido por la madre tierra que, habiendo usado su propia sangre para crear a los seres humanos, requiere de la sangre humana para fortalecerse y renovarse a sí misma. Entonces el sacrificio y la autoinmolación se usó para "alejar el infortunio y la enfermedad, para obtener el triunfo en la guerra,... para asegurar el éxito y las buenas cosechas",¹⁰² para "apacar los poderes y guardarse de los más severos castigos".¹⁰³

La autoinmolación se practicaba por los devotos que se sangraban y cubrían las imágenes de Kali con su sangre. Esto se lo vio líneas arriba cuando se trató sobre los ritos *javana* pertenecientes al *navratra* en donde, de acuerdo a la *Markandeya Purana*, los devotos 'le brindaban ofrendas de bali salpicadas con sangre de sus propias extremidades'. Zimmer plantea que por medio de la mortificación del cuerpo, uno trasciende la debilidad mortal; al negar los deseos naturales uno desarrolla una fuente de poder, una acumulación de 'energía irradiante' o 'incandescencia espiritual' que atrae a las deidades.¹⁰⁴

La muerte es el epitome de la polaridad *ugra* de Kali. Kinsley proporciona una explicación del concepto de muerte saturando el Hinduismo: el papel de Kali es el de proveer una manifestación de la muerte para el enfrentamiento y la meditación que disipa los previos mal entendidos del mundo, y así provee una luz espiritual. Para un hindú, que cree que la naturaleza humana es "eterna, imperecedera y libre",¹⁰⁵ la muerte no es algo a lo que hay que temer, ya que permite el acceso a la infinitud por medio de la liberación de la finitud -es "solamente el pasaje de lo no-esencial y la consecución de la libertad última".¹⁰⁶

Kali habita el lugar en donde la muerte florece: el campo de cremación. éste, como la muerte, no es algo a lo que hay que temer porque es el símbolo de la consecución de *moksa*, la liberación del mundo finito. Los cementerios se usaron como espacios para la meditación con la

creencia de que al confrontar la muerte uno sobrepasa el miedo que siente de ella.

Otro dominio de Kali es el ser protectora de los cruces de caminos en donde las *matrka*, o las 'Madres', habita. N. N. Bhattacharya concluye que las intersecciones de los caminos, lugares en los que las vías de los pueblos nómadas se entrecruzaron, son los sitios originales del culto a la Diosa Madre.

3.2.4.2 Santa, 'Carácter benigno'

Si la muerte es la 'consecución de la libertad última', entonces Kali, en su íntima relación con la muerte, personifica a la Otorgadora de Recompensas: ella es, la Señora de la Muerte, la que asegura la recompensa, la liberación de *samsara*.

No obstante, el premio que ella otorga no implica la muerte corporal; la benevolencia de Kali está precisamente en que ella ofrece la liberación al individuo que, al meditar en ella, pone en cuestión la visión ilusoria del mundo fenoménico como 'seguro, estable y predecible'. En este punto, ella cambia su papel de Destructora por uno de Creadora y Madre de sus devotos, "no en tanto que los protege de las cosas tal y como ellas son, sino porque les revela su mortalidad..."¹⁰⁷

Tal y como ya se lo ilustró con varias citas, uno de los finales de mayor importancia de la mitología hindú de la lucha y de la Otorgadora de Recompensas, es la danza cósmica de Kali mientras se 'embriaga por

el exceso de bebida del vino-cruento'. Existe otro incidente de la posesa y descontrolada danza de Kali en la *Linga Purana*. Daruka, la demonia, ha adquirido tal poder que ninguno de los dioses varones puede vencerle, por lo que imploran la ayuda de Parvati. Ella, de sí misma, crea a Kali quien da cuenta de la demonia, y en su embriaguez comienza una danza cósmica eufórica que requiere la intervención para calmarle.

"... por la virtud del impetu, y el enojo febril, el universo entero se agita... [Siva] retoma la forma de un niño... y llora con el fin de calmar el enojo de Kali... La diosa resulta engañada... al ver al pequeño... [y] tomándolo, lo besa en la cabeza y lo amamanta de sus senos. Conforme la leche de sus pechos fluye, el pequeño se tragantó con la cólera de la diosa y se convirtió en el protector del centro sagrado... Y así, su excesiva agresividad se calmó gracias a ese pequeño".¹⁰⁸

El enojo de Kali representa al vibrante y agitado *prakrti* mientras que Siva es la calma y el discreto *purusa*, cuya tranquilidad o amansamiento se equipara a la "deificación de la materia".¹⁰⁹ El aspecto creativo de los poderes arrojados del inconsciente (*prakrti*) se manifiestan espontáneamente agarrando y poseyendo el consciente (*purusa*). Como la posesión promueve poderes más altos, esta metódicamente propagada al través de los ritos, un ejemplo es el de *javana* del *navratra* en el que, en una de las puntas de la lanza de los danzantes, contiene el triángulo que simboliza al 'febril' *prakrti*, mientras que el limón en la otra simboliza la 'tranquilidad' de *purusa*.

Esta metáfora es animada más tarde con dos relaciones polares de los devotos (*purusa*) en la vía de *moksa*. La primera relación actúa el papel de *prakrti* en donde el devoto de la vía *Vamacara* tántrica

impertérritamente "enfrenta las dimensiones prohibidas de la realidad al participar en ellas... [en consecuencia] obteniendo el beneficio de la valentía al enfrentarla... en un contexto ritual que insiste en la aceptación del prohibido".¹¹⁰ La segunda relación actúa el papel de *purusa* en donde el devoto trata de superar los elementos ásperos de la naturaleza por medio de la interiorización de las sensaciones dirigiéndose hacia el aislamiento del "torbellino loco de las cosas"¹¹¹ para establecer un equilibrio entre las dos fuerzas opuestas.

Así pues, se puede concluir que "en el Tantrismo Kali viene a representar lo prohibido por excelencia por un lado [*ugra*], y la diosa generosa, la que disipa el miedo, otorgadora de recompensas por el otro [*santa*]. Por medio de un fuerte enfrentamiento, el practicante heroico se encuentra dentro de la presencia terrible, negadora, intimidante de Kali. La llave del... triunfo sobre... el temor [*moksa*]"¹¹²

3.3 Análisis iconográfico de Kali

Manteniendo la estructura básica que ya hemos utilizado en el análisis de Kali en el contexto de la literatura hindú, se trabajará ahora con el mismo marco en su análisis iconográfico. El examen que se hará de los símbolos de Kali será en primera instancia a partir del papel de Guerrera (*prakṛti*) en su carácter *ugra* en la que combate a los demonios (*dharma*, *karma*, *samsara*, *maya*, *avidya* y *kala*), en seguida se le verá mientras que baila vehemente su baile triunfal cósmico, después de vencer a sus enemigos y finalmente se tratará su carácter *santa* u Otorgadora de Recompensas cuando Siva (*purusa*) la ha apaciguado (*moksa*).

3.3.1 Ugra, 'Carácter Maligno'

La *Markandeya*, la *Agni* y la *Garuda Puranas* cada una proporciona información sobre Kali en su carácter *ugra*, y desde éstos se pueden extraer alusiones sobre su apariencia física.

"De la superficie áspera de su frente, surge intempestivamente Kali de terrible semblante... decorada con una corona de calaveras, revestida con piel de tigre, pasmosa a causa de la flaqueza de sus carnes, excedida de la boca, colgándole terriblemente la lengua, con ojos hundidos y enrojecidos, y llenando el cielo con su gritos".¹¹³

"... ella reside cerca de los crematorios, sosteniendo en su mano la *khatvanga* y la calavera;... su cuerpo está envuelto en la piel de un elefante;... con la lengua violentamente extendida, babeante la boca y adornada de terribles colmillos; sus ojos son hermosos como de perdis; pendiente la lengua y las cejas fruncidas; lleva la luna llena en sus cabellos coronada por una guirnalda de calaveras; sus ojos están cruzados y sus cabellos erizados; su cara es como de una manzana marchita; porta una calavera y se ornamenta con guirnalda de calaveras; su aspecto es repugnante; su cuerpo está cubierto de serpientes negras; los labios los tiene pendientes; su nariz está rota bajo sus cejas fruncidas;... el cuello grueso, salvaje; de su boca arroja lenguas de fuego y tiene los ojos enrojecidos. Entre sus pertenencias, posee un tridente, el rayo, la maza, el disco, la lanza, la flecha, el colmillo de elefante y la dogra".¹¹⁴ (lo subrayado es mío)

"Reverencia a la Diosa,... que habita en los campos crematorios, que posee una calavera en la mano,... de boca enorme y múltiples brazos, portando la campana, tambor y *kinkini* [campanilla de mano], de risa estruendosa con el sonido *kili-kili*... O deidad productora de toda clase de sonidos, cuerpo cubierto con el cuero del elefante untada con sangre y piel, con lengua colgante terrible,... con dientes rechinantes y terribles, riendo con estruendo, refulgente con destellos como de rayo, O *Karalanetra* (la que posee ojos horribles)... O *Ehrkutimukhi* (la de cara con cejas fruncidas)... portadora de guirnalda de calaveras, la de cabello enmarañado coronada la cabeza con la luna, de risa escandalosa... O deidad de sangre cálida, carne y vino... ¡O deidad de ojos hundidos! de cabello amarrado; ¡O cara de búho!... que posee la guirnalda de esqueletos... ¡O diosa deforme! ¡la del cuerpo rodeado por la serpiente negra! O... la de labios colgantes, de nariz hundida entre

las cejas; la de cara ceñuda, de cabello gris mate. ¡O tú, la de los ojos de carmín!"¹¹⁵

Las descripciones anteriores son de una manifestación visual de la diosa destructora en su personalidad de Anciana en donde personifica la obscuridad de la *tamas guna* responsable del deterioro del universo. La apariencia de Kali en las Figs. 39-45 permiten un retrato muy gráfico de su carácter *ugra* e ilustran las citas anteriores.

En su papel de Destructora, el cuerpo de Kali extenuado por ayunos supone una cierta gracia. En lugar de presentarse como algo horrible y pasmoso, ella posee un cierto sentido de "fervor espiritual y de fuego interno... un brillo de inexorable determinación... [con el que] el físico ha desaparecido a causa de su insaciable pasión... transformada en paciencia ilimitada, conjurando y esperando por el supremo... [Brahman]".¹¹⁶ Esto se observa particularmente en la Fig. 67.

Tres citas tomadas de los textos sagrados hablan de los diferentes colores asociados con Kali. La primera descripción, del *Mahabharata*, la asocia con el color rojo, y la segunda cita de la misma fuente lo confirma.

"Kali la de la boca y ojos cruentos, untada de guirnalda cruentas,
Con ropas teñidas de rojo, solitaria, coronada [y] dogal en mano,
La noche de la muerte (*Kalanatri*), la de risa estridente que permanece firme, la vieron ellos".¹¹⁷

"Los guerreros... la vieron esa encarnación como la representación de la Muerte nocturna (Kali), la de semblante sombrío, la que posee boca y ojos cruentos, la que porta guirnalda carmesí y usa ungüentos carmesí, revestida en una sola pieza de tela roja, con un dogal en la mano, y

semejando a una mujer madura, cantando una canción terrible, se mantenía en pie frente a sus ojos...¹¹⁸

La segunda cita, esta vez tomada de la *Kalika Purana*, hace una descripción de Kali en color azul.

"Se le describe como el color azul del loto. Posee cuatro manos. En su mano derecha sostiene una '*Khatvanga*' [una estaca con un cráneo en la punta] y una '*Candrahasta*' [cimitarra, sable o espada]. Y en la mano izquierda sostiene una '*carma*' [escudo] y una '*pasa*' [dogal o cuerda]. Porta un collar de cráneos en su cuello. Revestida de piel de tigre, posee un cuerpo delgado, largo y terrible. También tiene dientes largos y una lengua sobresaliente. Los ojos los tiene hundidos en sus cuencas. Posee orejas largas y una cara inmensa. Está sentada en un cuerpo sin cabeza (*Kabanda*)".¹¹⁹ (lo subrayado es mío)

Todavía, una tercera cita (tomada de la *Agni Purana*) se refiere a Kali como la negra que posee varias armas.

"Ella debe representarse con el color negro, con tres caras y cuatro manos, en las que lleva un arco, un tridente, un cuchillo y una *khatvanga*".¹²⁰ (lo subrayado es mío)

Un análisis por separado de cada uno de estos colores, puede arrojar luz para la comprensión de la diosa. En las dos primeras citas se coincide en una de las características de Kali: su 'boca y ojos cruentos' (Fig. 54), 'untada de sangre' o bien, 'ungüentos carmesí', y vestida con 'ropas teñidas de rojo', todo vinculado muy estrechamente al color rojo con la sangre.

Cirlot establece que el color rojo, se asocia generalmente con la sangre ya que "ambos se expresan mutuamente: la calidad pasional,

característica del rojo, satura el simbolismo de la sangre, y el carácter vital de la sangre conforma el significado del color rojo".¹²¹

Tal y como se mencionó líneas arriba, el color rojo representa la *rajas guna*, que también le corresponden a Laksmi el preservador de la *triguna*, a la figura Madre de los tres aspectos de la Gran diosa y al 'estado de sufrimiento, sublimación y amor'. Ciriot escribe que la Diosa madre hindú es roja precisamente porque ella representa la creación, que en su momento implica movimiento.¹²² El hecho de que Kali sea comparada con el rojo de la *rajas guna* (actividad) más bien que su personificación usual de la oscura *tamas guna* (obscuridad) apoya su papel como la activa *prakrti* que motiva al pasivo *purusa*. Esto, por asociación, le otorga el papel de madre en donde promueve la 'purificación, la regeneración espiritual y la inmortalidad'. Cuando se le observa desde este ángulo, la imagen tan terrible de Kali conjurada en estos dos textos se vuelve a ilustrar a Kali en su carácter *santa*.

Se creía que el espíritu tribal habitaba en la sangre menstrual, a la que se llamó la flor de *kula* ('flor tribal') o *kulapadma* (loto de seis pétalos en la región más alta del cerebro en donde el *kundalini* encuentra su fuente) que simbólicamente nacía de cada moza durante su primera menstruación representando "la flor que antecede al 'fruto' de las entrañas".¹²³

La sangre es el primer símbolo de la fuerza vital que promueve la 'purificación, regeneración espiritual e inmortalidad', y es por esta razón que "los seres humanos de la prehistoria manchaban con sangre

cualquier objeto al que... [ellos] deseaban imprimirle vida..."¹²⁴ Aquí, se recuerda el rito, que se mencionó líneas arriba, de los ritos de Javara durante *navratra* en los que los devotos se autoflagelaban y cubrían la imagen de Kali con su sangre.

No obstante la cita tomada de la *Kalika Purana* describe a Kali 'como el color azul del loto' (Fig. 54). Mallmann escribe que todas las flores simbolizan en el Hinduismo una representación de la familia del loto (*Lobelia inflata*) y pueden dividirse en dos categorías: *Nymphaea coerulea* (loto azul) de asociación lunar, y la *Nelumbium speciosum* (loto blanco o rojo) de asociación solar. Beyerl anota que el loto, que posee una larga historia como planta religiosa, se utiliza en el Tarot para alcanzar la comprensión de cómo se pasa de la inactividad a la acción¹²⁶ -que en la terminología hindú corresponde a la inspiración motivada en *purusa* por *prakrti*.

Bosch utiliza la metáfora del loto como símbolo del origen de la creación de las aguas de Soma, en la que el loto es el órgano de procreación. La leyenda señala que en el momento en que las aguas cósmicas estaban a punto de dar a luz al universo, le crecieron un loto de mil pétalos que representó la apertura o entrada de las entrañas del universo. La "flor de loto... es la 'portadora'... del Arbol Cósmico que brota de ella... Ella contiene... el líquido prolongador y productor de vida [Soma] que... fluye en el interior del tronco y se extiende a través de sus ramas, pasando por las más pequeñas hasta el follaje, y produce frutos por doquier... en la forma de Buda [p.ej. Kali] a través de su boca fluye a lo lejos y a todo el ancho".¹²⁷ Eso

siendo el caso, en Figs. 43 y 52 se ve a Kali sobre un loto, como si había emergido de él.

Así pues, el loto que crece en el centro vital no es otra cosa que el universo expandiéndose desde el sol central, y por ello establece una identidad entre la flor de loto y el centro místico, es decir, con el corazón. Resumiendo, el loto "es la representación más elevada del despertar total de la trascendencia del mundo, el símbolo femenino más espiritual de toda la iconografía oriental".¹²⁸

Todavía más, Bosch proporciona un análisis de tres formas centrales del desarrollo del loto: a medio florear, la flor en pleno (mano derecha de Fig. 71, mano izquierda de Figs. 73-74) y semimarchita (Figs. 52-54).¹²⁹ Una vez más, se presenta a una correlación triádica que se corresponde con la *Devi triguna* (Sarasvati la Creadora, Laskmi la Preservadora y Kali la Destructora), cuyas tres manifestaciones personifican las tres *gunas* (bondad, actividad y oscuridad) que corresponden, a su vez, a los tres estadios de vida de la diosa (Virgen, Madre y Anciana) regidos por las fases de la luna (cuarto creciente, luna llena y cuarto menguante).

El loto azul, que se representa generalmente como breñal o como un tipo de escoba, usualmente portan deidades, como Kali, quienes llevan una luna creciente en el cabello (véase infra Figs. 52, 54, 57 y 68-69).

Cirlot establece que, dado que al color azul pálido se corresponde con el "cielo y el día, y al mar en calma; [y] el azul oscuro con el cielo nocturno, y el mar picado",¹³⁰ entonces el azul representa "sentimientos religiosos, devoción e inocencia".¹³¹ A lo que agrega que "el azul, al pertenecer a la situación vertical... significa lo elevado y la profundidad... El color simboliza una fuerza interna, en el patrón de oscuridad [maligno]... y luz [benigno]... En consecuencia, al azul oscuro se le agrupa con el negro, mientras que al azul celeste... se le asocia con el blanco".¹³² Entonces, el azul es un símbolo antitético en tanto que es a la vez maligno y benigno dependiendo de su tono, lo que viene a reiterar la doble función de Kali como Destructora maligna y Creadora benigna.

El color negro ya se discutió ampliamente líneas arriba, pero en pocas palabras significa la 'zona interna o subterránea', así como 'fermentación, putrefacción, ocultamiento y penitencia'. Havell acota que en la *Nirvanatantra* se escribe que "el negro no es otra cosa que ausencia de color, entonces Kali se le presenta con ese color, para que el devoto aprenda la insubstancialidad de la diosa...".¹³³ Así pues, a Kali, la *tanas guna* o Anciana lóbrega destructora, se le representa negra 'tal y como le conviene a una criatura subterránea' (Figs. 45, 52-53, 55, 57 y 68-69).

La atención se centrará ahora en el examen de las *syudhas* o 'atributos' de Kali presentes en numerosas referencias literarias que, con frecuencia, difieren.

Una *ayudha* recurrente es la guirnalda de calaveras (Figs. 39, 44, 54 y 58): a Kali se le describe como 'adornada con una guirnalda de calaveras' en la *Markandeya Purana*; 'rodeada por una guirnalda de calaveras' y 'ornamentada con una guirnalda de calaveras' en la *Agni Purana*; 'poseedora de una guirnalda de esqueletos' en la *Garuda Purana*; 'portando una guirnalda de calaveras' tanto en la *Garuda* como en el *Kalika Puranas*; y en el *Mahabharata*, se le describe como 'untada con sangre (y) guirnaldas', así como 'portando cruentas guirnaldas'. Otros dos documentos, en los que también se mencionan guirnaldas son: el *Brhat Tantrasarah* de Kṛṣṇananda Āgamaśāstra que dice "ella porta una guirnalda de cinco cabezas" (Figs. 41, 51-53, 55, 58, 68-69 y 81); y el *Kalika-maṅgal-kāvya* Bharatcandra Ray que señala "su guirnalda es el intestino del demonio [Figs. 43 y 55]".¹³⁵

La guirnalda puede ser una corona puesta sobre la cabeza o rodeando la cabeza como la cual hecha de calaveras en Fig. 43, o un objeto que ensambla un rosario como el que lleva Kali en su mano izquierdo en Fig. 71. La postura de Cirlot al respecto es que la guirnalda representa el vínculo existente entre todas las cosas en el universo, y entonces tiene que ver con la trabazón y la conexión.¹³⁶

El intestino "define al concepto de circulación"¹³⁷ y se da por descontado su identidad con otros objetos que rodean a Kali como la serpiente que rodea su cuerpo en la *Garuda Purana*, su ofideo hilo sagrado, su collar ofideo y su faja de serpiente citadas en el *Brhat Tantrasarah* de Kṛṣṇananda Āgamaśāstra (véase infra). Entonces la

guirnalda es idéntica a la cuerda, el hilo y el ombligo, todos ellos símbolos de la muerte y el re-nacimiento.

La *Agni Purana*, líneas arriba, afirma que Kali 'porta' en su cabello la luna', y lo mismo se dice en la *Garuda Purana* cuando afirma que ella posee una 'luna en la cabeza'. Un tercer texto, nuevamente del *Erhat Tantrasarah* de Krsnananda Agamavagisa, anota que "la media luna queda en su frente [Figs. 52, 54, 57, 68-69 y 80]".¹³⁸

El creciente es la parte visible de la luna mientras que crece en su primer cuarto, y por lo tanto "significa las formas cambiantes del mundo o las apariencias, el... principio femenino..."¹³⁹ Como ya se estudió líneas arriba, el desdoblamiento triádico de la diosa en Virgen, Madre y Anciana, se rigió por las tres fases de la luna: cuarto creciente (crecimiento), luna llena (re-nacimiento) y cuarto menguante (muerte). Bosch establece los mismos estadios, quien divide el crecimiento del loto en tres formas principales: a medio florear, la flor en pleno y la flor semimarchita. Al asumir la personalidad de la luna creciente, Kali se asume como Virgen y Creadora promoviendo el desarrollo, y por ello es un símbolo de ella en su carácter *santa*.

Neumann argumenta que la luna de la diosa es el aspecto luminoso de la noche y, de ser así, Kali en su carácter *santa* comparte la luz y la sabiduría necesaria para alcanzar el estado de *moksa*. Aún más, la luna está vinculada con Soma y por ello, la luna creciente que lleva Kali es la copa de ambrosía rebotante de *amrta*, el fluido inmortal.

Siguiendo con *ayudhas*, uno enfrenta una cantidad arrolladora de armas para el combate utilizadas por la diosa en su carácter *ugra* (Fig. 44). Cirlot establece que las armas son la "contraparte de los monstruos... [que uno] debe enfrentar"¹⁴⁰ y en consecuencia ellas revelan tanto a la heroína como a los demonios. Por lo general las armas conllevan un significado moral, ya que fueron entregadas a la heroína por una deidad, para ser usadas en combate contra "el monstruo seductor, y por ello estar al servicio de los objetivos más elevados del espíritu y la especie. Así, las armas simbolizan el poder y la función de la sublimación y espiritualidad [*purusa*], en oposición a los monstruos, que se mantienen con las fuerzas ruines [*prakrti*]"¹⁴¹

La *khatvanga* mencionada en la *Kalika* y *Agni Puranas* se la construía típicamente por engarzar una calavera en la punta de alguno de los huesos de la espinilla (Fig. 46), lo que lo transformaba en una especie de báculo mágico (Figs. 40 y 43) utilizado por las deidades malignas vinculadas con los crematorios o los cementerios.

La calavera está vinculada con el símbolo de la copa, como ya se vio líneas arriba, en tanto que Kali lo utiliza como tazón para beber el 'vino de la sangre caliente' (Fig. 51), o bien la sostiene de los cabellos con la mano derecha (Figs. 39, 52, 58 y 68-69). Walker revela que la calavera representaba el proceso de putrefacción, y Cirlot apoya esta postura al confirmar que era un emblema de la mortalidad. Dado que la calavera es un recordatorio del cuerpo desintegrado, significa el "receptáculo de la vida y del pensamiento".¹⁴²

Tanto el *Mahabharata* como la *Kalika Purana* hacen referencias al dogal (Figs. 47, 76 y 77 según Forman). Ya que se utilizaba para atrapar y atar a los enemigos, se lo consideraba como el 'lazo de *maya*' que priva a los humanos de su libertad. Pero como Kali, de la misma forma que ata el dogal, también libera: por un lado "significa cualquier cosa que ata o encadena el alma, p.ej.... la naturaleza [*prakṛti*]... [aunque] en su significado espiritual, simboliza el amor... por todo Ser Consciente [*purusa*], a quien apresa y lleva a la salvación".¹⁴³ Entonces, el dogal representa *śrividya* que le permite al devoto acceder a *mokṣa*.

Una de las armas que más comúnmente se asocian con Kali, es el tridente (Figs. 40-41, 44, 76 y 81). Este asemeja una especie de bieldo, con un mango corto y sus puntas curvadas hacia dentro que evocan garras (Fig. 48). Walker sugiere que se trata de un falo triple que simboliza la unión del dios con la Devi *triṣuṇa*.¹⁴⁴ En algunas ocasiones tiene sujeta una calavera entre el mango y las puntas, haciendo una variación del *khatvanga*.¹⁴⁵

Los cuchillos se asociaban con lo mágico o la adivinación y eran utilizados lo mismo como herramientas que como armas, en particular por parte de las mujeres (Figs. 49, 52-54 y 80). Se trata del símbolo opuesto a la espada y se le asocia con la venganza, muerte y sacrificio. Cirlot asevera que los cuchillos con hojas cortas, representan la primacía de las fuerzas instintivas, mientras que las espadas de hojas largas representan la espiritualidad elevada.¹⁴⁶ Entonces *prakṛti* es la interpretación para el cuchillo, mientras que la

espada es *purusa*, y Kali, al utilizar las dos armas, unifica estos conceptos antitéticos.

La espada, que se deriva del cuchillo, es más larga y recta, ensancha hacia la punta (Figs. 43-44, 50, 52-58, 68-69 y 80), y generalmente está representada con el escudo en la mano contraria (Fig. 68). Esta arma se utilizó en degüellos ceremoniales por lo que se relaciona directamente con Kali a quien se le ofrecían cruentos sacrificios.

Se ha visto el simbolismo que guarda la espada, no obstante hay algunos puntos específicos que se vinculan con Kali. Al estar compuestos por un guardia y una hoja afilada, es un símbolo de la conjunción y entonces compara con el *yoni* y la *linga* respectivamente (Figs. 62-63) (véase infra). Segundo, se le dota con "poder mágico para combatir a los poderes oscuros personificados en la 'muerte perversa', razón por la cual siempre figura... en las danzas".¹⁴⁷ Y tercero, Cirlot establece una comparación entre el árbol y la espada al sostener que la dualidad entre la materia (árbol y madera, *prakrti*) y el espíritu (espada y metal, *purusa*) está representada por ambas.¹⁴⁸ Dado el estudio previo de la importancia del árbol cósmico en el Hinduismo y el papel de Kali en tanto que personificación de *prakrti*, al empuñar la espada ella representa la unificación del árbol (*prakrti*) y la espada (*purusa*).

La atención volverá hacia una examinación de los animales asociados con Kali y citados a lo largo de la literatura hindú. La *Agni Purana*, menciona 'entre sus atributos' el colmillo de elefante, además de

señalar que 'su cuerpo está cubierto por la piel de un elefante', mientras que la *Garuda Purana* se refiere a su cuerpo como 'cubierto por el cuero de un elefante'. La leyenda establece la existencia de ocho parejas originarias de elefantes que sostenían el universo en sus cuatro cuartos y cuatro puntos medios. Los elefantes fueron capturados con fines bélicos, cabalgaduras reales, desde las cuales los reyes podían controlar la estrategia de la batalla, o la magia. Se asociaba el marfil de los elefantes con poderes mágicos en la medida en que se les consideraba símbolos de energía sexual por su fuerza, representando la "energía sexual adormecida, del poder de la vida"⁴⁹ en los rituales hindúes. Ninguna de las imágenes representan a Kali portando el colmillo de un elefante como arma, ni tampoco revestida con la piel de un elefante. Sin embargo, las Figs. 42, 52, 54-55, 57-58, 67, 69, 77 y 81 revelan la existencia de colmillos de elefante saliendo de su boca que evocan colmillos.

En la *Markandeya Purana*, se declara que Kali está 'revestida con piel de tigre'. El tigre representa la antítesis de dos caracteres opuestos, la bestia salvaje (Destructor) y el animal domesticado (Creador).¹⁵⁰ En su carácter perverso, el tigre es un símbolo de obscuridad, y en particular la obscuridad del alma y la objetivación de los bajos instintos¹⁵¹ que corresponden a la *tanas guna*. Al cubrirse a sí misma en el pellejo de este animal (Figs. 45 y 52) o al utilizar al tigre como un vehículo (Figs. 45, 57 y 68), Kali amalgama estas dualidades. Además, en Fig. 55 la caseta sobre la cual está montada la escultura de Kali tiene patas felinas como pies, y en Fig. 57 su pierna izquierda descansa sobre la cabeza de su vehículo, el tigre.

Aunque no se ha mencionado en las citas anteriores, existe una serie de imágenes que representan a Kali cubierta con la piel de un leopardo (Figs. 53-54 y 68) y sentada sobre una estera de leopardo (Fig. 69). Cirlot vincula con el tigre al afirmar que "el leopardo, al igual que el tigre... expresa... aspectos agresivos y poderosos [tales como la ferocidad y valor]... sin significado... solar".¹⁵² Tanto el tigre como el leopardo desprovistos de un 'significado solar' (*purusa*) son en consecuencia símbolos de la materia (*prakṛti*), y su asociación con Kali apoya aún más la personificación de la diosa como *prakṛti*.

El tigre y el leopardo en su carácter benigno como animales domesticados, uno se recuerda de una de las citas de la *Linga Purana* en el que Kali, después de vencer a la demonio Daruka, comienza su danza cósmica que requiere la intervención de Siva para calmarle. También los devotos de la vía tántrica *Vamacara* asumen el papel de Siva en los ritos *pancamakara* cuyo objetivo es enfrentar y rendir a la muerte (Kali), con el propósito de disipar las interpretaciones erróneas del mundo y acceder a *moksa*.

La *Garuda Purana* le llama a ella La de la 'cara de búho'. Generalmente se asocia al búho con la Anciana, una de las figuras de la diosa *triguṇa*, que no solamente encarna la mortalidad sino *srividya* que permite *moksa*. El búho es un símbolo de la muerte, la noche, el frío y la pasividad, y "pertenece al reino del sol fenecido, que es el sol que desaparecen el horizonte".¹⁵³ Entonces, aquí uno encuentra todavía otro símbolo antitético: los 'ojos de búho' de Kali (Figs. 39-43)

refuerzan su carácter *ugra* en tanto que Anciana y Destructora que atrae la muerte de todo, y aún así posee el carácter *santa* en tanto que Otorgadora de Recompensas, que ofrece a sus devotos el *srividya* del búho para obtener *moksa*.

El último animal que se menciona, es la serpiente: en la *Agni Purana* el 'cuerpo [de Kali] se encuentra cubierto con una serpiente negra', y de acuerdo con la *Garuda Purana* 'su cuerpo está rodeado por una serpiente negra'. Hay algunos extractos que citan la relación de Kali con la serpiente pero hay uno en particular, del *Bṛhat Tantrasaṃhita* de Kṛṣṇānanda Āgamaśāstra, que hace énfasis en esta relación:

"Su hilo sagrado es una serpiente, y reposa sobre un lecho de serpientes... Por todos lados se encuentra rodeada de serpientes... Usa un collar de serpientes... Posee una guirnalda ofidea..."¹⁵⁴

Hemos visto la serpiente en extenso, sin embargo hay algunas implicaciones particulares para el Hinduismo que requieren una ampliación. Zimmer escribe que en la mitología se nombra a la serpiente como *Lo infinita*, *Lo sobrante*, *El residuo*, refiriéndose a ella como el "residuo que queda después de la tierra, la región alta y la región infernal... que habían sido expulsadas del líquido cósmico del abismo".¹⁵⁵ Dado que la serpiente emerge de las aguas cósmicas, asume, propiamente, el papel de devoto piadoso que mantiene la energía vital que contiene. La serpiente, como personificación del elemento fértil de las aguas terrestres (*prakṛti*), se une con los dioses (*puruṣa*), y en consecuencia encarna la reconciliación entre los

dos principios extremos que, en su momento le ofrece a los devotos "una perspectiva que supera las dualidades del pensamiento".¹⁵⁶

Es crítico que la serpiente 'envuelva' a Kali como un collar (Figs. 52-54 y 69), una guirnalda (Figs. 42, 52, 54 y 68) o como un brazalete (Figs. 54 y 74) en lugar de tomar otra forma porque el círculo es uno de los signos primarios de la feminidad "asociado con la idea de un espacio protegido o consagrado, el centro de la madre-tierra".¹⁵⁷

Esto trae a colación tres temas que ya se han discutido con anterioridad, en relación a la serpiente y su asociación con el círculo. Primero, el hecho de que la guirnalda significa 'la virginidad perenne de una deidad a pesar del parto, y el poder sexual', como ya se señalaba con anterioridad, se verifique la virginidad (siendo diferente la independencia sexual del estatus físico) elegida por Kali que le permite cumplir por completo su deber en tanto que Guerrera. Segundo, se aprendió que el *kundalini* o 'poder ofideo' surge de la espina dorsal, penetrando las seis *cakras* o 'círculos' del poder psíquico que le permite acceder al 'loto' de *moksa*.

Una analogía final es la íntima relación que guarda la serpiente con el loto. Su cuerpo morfológicamente se parece a la majestuosidad del loto, y su cabeza a la flor del loto. Ambos la serpiente y el loto habitan en las aguas y a pesar de la asociación entre el loto y Soma, se da por hecho que existe una relación entre la serpiente y este líquido cósmico. Dado que este fluido también es una representación de

prakrti, personificado por Kali, entonces la serpiente es un animal apropiado para la diosa.

3.3.2 Danza cósmica

Una vez que Kali (*prakrti*) ha vencido a los demonios (*dharma*, *karma*, *samsara*, *maya*, *avidya* y *kala*) y ha bebido 'la sangre como vino caliente' (*amṛta*) hasta la embriaguez, inicia su danza cósmica (Figs. 51-55) que sigue en su embriaguez sin control alguno hasta que Siva (*purusa*) la tranquiliza (*mokṣa*).

Bouquet denomina a la danza cósmica el "placer ardiente de la vida",¹⁵⁸ ya que con los 'movimientos repetitivos y rítmicos' del baile se creía que 'se creaba la unidad estática con la deidad' con el propósito de influir en los poderes divinos para concebir'. Ray afirma que la danza, el "símbolo mas elevado de... la vida,... descansa en el concepto tradicional indio del tiempo... porque los dioses fermentaron al polvo cósmico con el baile y mediante un proceso de combinación y separación hicieron brotar las cosas a la existencia,... sacándolas del caos".¹⁵⁹ El baile se asoció con el tiempo y en consecuencia con el cambio, transformando al caos en cosmos.

La danza se lleva a cabo en un espacio que es el centro, el axis dinámico del universo rigiendo su poder y organización. Esta relación entre *prakrti* y *purusa* se ilustra con una gran cantidad de imágenes de Kali bailando sobre Siva en su forma inerte (Figs. 53-55). Siva está temporalmente muerto a causa de que Kali le ha privado de la energía de la obscuridad y madre misteriosa, y el espíritu privado de

energía permanece sin vida. Esta privación de vida es temporal, sin embargo, hasta que Kali revive a Siva por medio del coito (Figs. 57-58 y 59). Entonces la relación sexual es una metáfora para la inspiración de la energía activa creativa de *prakṛti* por encima del adormecido *puruṣa*.

Sin embargo, la relación sexual, como la mayoría de los símbolos y metáforas hindúes, tiene una función dual: no solamente inspira a Siva (*puruṣa*), sino que también tranquiliza a Kali (*prakṛti*). Kinsley afirma que la relación sexual, siendo una de las *pañcamācāras* utilizadas en la vía tántrica *śāmaśāna*, es una forma de meditación sobre y confrontación con las cadenas que le atan a uno al mundo material. Esto promueve la intervención divina del espíritu sobre la materia que remueve ésta de la "ley de la destrucción" y que lo permite el acceso a *mokṣa*.

Los dos emblemas para la pareja eterna Kali y Siva son el *yoni* ('primer principio' u 'órgano femenino generador') (Fig. 62) y la *linga* ('símbolo fálico de Siva') (Fig. 63), cuyos unión en la relación sexual es motivo de la cohabitación continua. En Figs. 43, 52, 54, 57, 68, 69, 77 y 80-81 Kali lleva una mancha como la *yoni* sobre su frente.

Una vez más, el significado de estos emblemas puede encontrarse en el símbolo hindú que penetra todo, el loto: el *yoni* se identifica con la raíz del loto (que es la raíz del Árbol Cósmico), y la *linga* con la majestuosidad del loto que surge del tubérculo de la planta (que es el tallo del Árbol Cósmico).

El *yoni* emula la forma de los genitales femeninos en el que descansa el poder sexual del creativo *prakrti*. Es la "puerta de entrada, o la zona de interpenetración en la que los dos círculos se intersectan"¹⁶⁰ y, como ya se había visto líneas arriba, el círculo es un signo femenino protector y conservador del espacio que simboliza el sacrificio perpetuo y la regeneración por medio de la vida y la muerte.

Kali, durante la ejecución de su danza cósmica, porta 'campanas, tambores y *kinkini*', de acuerdo con la *Garuda Purana*. La campana (Figs. 51, 64 y 67) acompaña invariablemente la danza cósmica de Kali ya que mantiene el ritmo. El sonido de la campana, es un símbolo del poder creativo y, por su forma, está relacionada con la bóveda y en consecuencia con el cielo.

El tambor pequeño tiene la forma como de un reloj de arena y en sus extremos posee cueros estirados (Figs. 43, 59, 65, 77 y 81). Como generalmente están fabricados de madera se les relaciona con el Arbol Cósmico por lo que se le atribuye un sentido místico. Cirlot sostiene que el tambor con la forma de reloj de arena representa "un trastocamiento y la 'relación entre los dos mundos' (el de Arriba [*purusa*] y el de Abajo [*prakrti*])..."¹⁶¹ Es un "símbolo del sonido primordial, y un vehículo para la palabra, la tradición y la magia"¹⁶² y su golpeteo "hace eco del sonido primigenio que provienen de la... profundidad del... pasado".¹⁶³

En general, este instrumento musical simboliza el sentido auditivo y el sonido utilizado para ahuyentar a los malos espíritus así como para alertar de peligro inminente. Cirlot afirma que "la alternación de tonos bajos y altos [p.ej. los tambores y las campanas] expresa un 'sobresalto', angustia y la necesidad del Trastocamiento;... esta es una expresión de la idea de conquista del espacio entre el valle y la montaña (que se corresponden con la tierra [*prakrti*] y el cielo [*purusa*])".¹⁶⁴

3.3.3 Santa, 'Carácter benigno'

Después de su batalla triunfal sobre los demonios y de su furibunda danza cósmica, Siva tranquiliza a Kali y, en su carácter santa, accede a *moksa*. Ella trasmuta su papel de Destructora del mundo por el de Creadora y Otorgadora de Recompensas, a saber, la liberación de *samsara*.

Aparece entonces como una mujer bella tal y como se expresa en el *Kalika-mangal-kavya* de Bharatcandra Ray:

"¡Original y Autocreada, ven, y llena nuestras esperanzas! ¡Por tu voluntad, libérame! ¡La que satisface todos los deseos, Cara de Luna, Indrani, azul como el loto, dame un signo! Diosa, te saludo. O diosa sonriente, te saludo. O Uma, que vistes de serpientes como hilos sagrados, cuyo cabello es tan largo y mate, cuyas piernas son como árboles de plátanos, la que vence todas las barreras y la muerte, tú eres la forma de todas las estaciones. O dame tu bendición; otórgame prosperidad y esperanza".¹⁶⁵

En el *Rudrasamhita* de la *Siva Purana*, se le describe como:

"... Diosa madre del universo, Kalika sentada sobre un león, de complexión oscura, con cuatro brazos y hermosa cara, dadora de beneficio, morada segura, portadora del loto azul

y la espada en sus manos, la de los ojos carmín, la de hermoso cabello desaliñado".¹⁶⁶

Las representaciones visuales de Kali no son retratos, sino representaciones plásticas de ideas inherentes a la filosofía hindú. "La belleza física por sí misma no es el ideal del arte hindú".¹⁶⁷ Kali no intenta representar a la 'naturaleza' en sí misma, sino la 'naturaleza de la Divinidad' que trasciende todos los ideales de la perfección física. No es el culto a la desnudez femenina lo que motiva la inspiración del artista hindú, sino las visiones internas y las apariciones divinas: "las formas indias provienen del corazón y no de las percepciones físicas que se adquieren por medio de la vista".¹⁶⁸

Dado que la belleza espiritual se puede alcanzar únicamente por medio de la renuncia a las ataduras mundanas, el arte hindú es "esencialmente idealista, místico, simbólico y trascendental".¹⁶⁹ Es por esta razón que las representaciones de Kali no solamente como un demonio marchito y horrendo en su carácter *ugra*, sino como una mujer voluptuosa de figura suave, lisa y pesada en su carácter *santa*, se le considera igualmente bello.

Los pechos redondos y pesados, las caderas anchas, y la cintura estrecha de Kali en su carácter *santa*, (Figs. 71, 73-74, 76-77 y 79-81) una vez más puede ser atribuidos al loto como símbolo que permea al Hinduismo. Ya que el cuerpo representa una contraparte microcósmica del loto cósmico que una y otra vez se le describe como tersa, concisa, pesada, henchida de fuerza vital, la figura de Kali se cumple

este ideal de dinamismo. Su cuerpo maduro y maternal simboliza el papel de Virgen y Creadora rebotante de fertilidad y exuberancia.

Como ya se había mencionado con anterioridad, Neumann establece que los pechos son la expresión más clara de lo femenino quien proporciona nutrientes a través de la transformación milagrosa de sangre en leche. Consciente de esto, en la Fig. 43 ella muestra sus senos -fuente abundante de leche que dota de vida al universo- con gesto maternal. Entonces estos elementos anatómicos no son órganos físicos, sino son centros simbólicos y sobrenaturales de creación vital, y en consecuencia los pechos expuestos de Kali es un tipo de epifanía divina.¹⁷⁰

En su estado de *moksa*, "la única acción permitida... es un movimiento muy ligero de manos y piernas... para instruir o bendecir... a los devotos".¹⁷¹ Estas son las posiciones de pie, las *asanas* ('posiciones sentadas') y las *mudras* ('gestos de las manos').

Kali toma la posición de pie estática y frontal cuando se encuentra en un estado de pleno equilibrio (Figs. 70-71), mientras que otras posiciones de pie, en las que el cuerpo se encuentra definitivamente en movimiento en dos o tres puntos de su axis, comunican el movimiento cósmico (Figs. 72-74). En este último caso, el dinamismo de las posturas enfatiza por medio del ritmo y la inclinación lo inestable de la vida.

De las numerosas *asanas*, a Kali se le representa en dos variantes. Cuando se encuentra en un estado de meditación profunda la diosa toma la posición *padmasana* o la 'postura de loto' en la que las dos piernas están cruzadas y los pies descansan sobre la pierna opuesta, o las rodillas se tocan con la planta del pie contrario (Figs. 66-69). En la *ardhaparyankasana* que expresa serenidad, una pierna (izquierda o derecha) está doblada horizontalmente y la rodilla descansa en el asiento, mientras que la otra pierna cuelga libremente o se encuentra ligeramente apoyada (Figs. 39-41 y 73-77) (Figs. 57 y 78-81).

Las *mudras* tienen un significado metafísico y un valor mágico-religioso cuando lo practican los devotos. Constituyen un "lenguaje sumamente formal y cultivado de gestos, en los que el devoto debe leer no sólo los poderes especiales y atributos de la... [diosa], sino el estado particular de quietud o sentimiento que la deidad personifica".¹⁷²

En su estado *santa*, Kali levanta las dos manos del lado derecho, y con la superior forma la *abhaya mudra* o 'gesto de protección' (Fig. 60) que acecha al terror, y con la inferior forma la *varad mudra* 'otorgadora de premios o recompensas' (Fig. 61). La *abhaya mudra* es el gesto de la mano derecha 'por excelencia' que imprime miedo con un 'gesto de osadía y seguridad' en el que la palma de la mano derecha se despliega hacia afuera y se torna en dirección del devoto, con los dedos erigidos (Figs. 42, 58-59, 69, 71, 73-74, 76 y 81). La *varad mudra*, al dispensar de favores, hace referencia a la caridad de Kali. En esta posición la mano cuelga libremente, la palma hacia afuera con

todos los dedos extendidos y señalando hacia abajo, o la mano esta semicerrada (Figs. 42, 55, 58-59 y 69).

Uno de los aspectos más característicos de Kali tanto de su estado de *santa* como de *ugra* son sus múltiples brazos (Figs. 44, 51 y 79-80), en donde su número depende del texto. También Figs. 44, 55, 58 y 69 representan a Kali vistiendo una saya de brazos. El siguiente extracto tomado de la *Garuda Purana* muestra la enorme cantidad de brazos y de los iconos que porta la diosa:

"Un par de manos empuñan espada y maza, el otro par maza y bastón de mando, el tercero arco y flechas, y el cuarto espada y mortero. Otro par de manos portan *Sankha* [conchal y campana; otro bandera y pértiga; en otro par hacha y discos; y en otro par tambores pequeños y espejo. En un par una mano sostiene *Sakti* [lanza] y la otra gesticula; otro par tiene *Misalas* (morteros); otro par sostiene un dogal y una jaulina larga; otro más sostiene *Dhakka* [tambores cilindricos] y *Panava* [tambores de olla... Con una mano la diosa amenaza (a los demonios), con la otra produce un sonido tintilante; con una mano muestra la *Abhaya Mudra* [protección prometida] y con la otra la *Swastika Mudra* [buena suerte prometida]".¹⁷³ (lo subrayado es mío)

Urban pone énfasis en que tal 'figura fantástica' sugiere y representa al infinito y lo transfenoménico dado a la naturaleza sobrenatural de los símbolos. Así pues, la naturaleza es deformada "para expresar ese exceso que es un carácter necesario de los infinitamente otro".¹⁷⁴

Regresando una vez más a la cosmología hindú, el brazo se identifica con las ramas que brotan de las raíces del loto, así como los cinco dedos extendidos de la mano con el puñado de tiros que provienen de las ramas. Bosch apunta que el Hinduismo "no duda en mejorar la naturaleza al investir el brazo humano de las cualidades de una rama.

Lo cual posibilita el tener uno o más brazos... que surgen del codo o de la muñeca y así, crear un equivalente de un manojo de ramas".¹⁷⁵ De aquí se sigue que la serpiente, en tanto que símbolo de la majestuosidad del loto como ya se estudió líneas arriba, se relaciona con el brazo, el brazo siendo el cuerpo de la serpiente y la mano siendo la cabeza.

Lo anterior implica que Kali es el Árbol Cósmico en forma de ser humano: el tronco de su cuerpo es la majestuosidad del árbol, su cabeza la flor y sus brazos las ramas. El cuerpo de la diosa divide los brazos en dos grupos, cada uno de los cuales se corresponde con su opuesto del otro lado.¹⁷⁶ Los del lado izquierdo son símbolo de introspección, la zona de origen o la zona lunar que implica justicia, muerte y poderes mágicos.¹⁷⁷ Esto es el lado oscuro que porta iconos de destrucción y muerte -las armas de la heroína (p.ej. Destructora). Los brazos del lado derecho representan lo extrovertido simbólico de lo consecuencia y lo solar que implican compasión, nacimiento, vida y razón.¹⁷⁸ Este es el lado trascendental de color azul que porta iconos de creación y preservación -emblemas del ascético (p.ej. Creadora). Por esta razón, Kali porta los objetos 'femeninos' (lo agujereado, lo torcido, lo frío y lo oscuro) en la mano izquierda, mientras que los objetos 'masculinos' (lo puntiagudo, rígido, filoso, caliente o luminoso) los porta en la mano derecha (Figs. 43-44, 52-57, 68 y 80).

Con esto concluimos el estudio del Hinduismo, así como el papel de Kali y su análisis iconográfico. Una vez terminado el estudio de los

detalles particulares tanto de Coatlicue como a Kali, entonces se está en la posibilidad de iniciar una comparación iconográfica entre ambas.

1. Louis RENOUD. *Religions of Ancient India*. Athlone Press, University of London, London, 1953, pp. 48, 49, 56.
2. B. BHATTACHARYA. "Eastern Saivism and Western Phallism." En: *Hinduism*. No. 21, julio/agosto 1967, pp. 26, 27.
3. Manuel GARCIA MORENTE. *Lecciones preliminares de filosofía*. Editorial Lozada, Buenos Aires, 1958, pp. 59-60.
4. Ananda K. COOMARASWAMY. *Yaksas*. Munshiram Manoharlal Publishers Private Ltd., New Delhi, 1980 (2ª edición), p. 3.
5. A. Berriedale KEITH. *The Mythology of All Races*. Louis Herbert Gray, Boston, 1964 (3ª reimpresión de la 1ª edición de 1917), pp. 107-108.
6. F. D. K. BOSCH. *The Golden Germ*. Mouton and Co., The Hague, Holanda, 1960, p. 59.
7. *Ibid.*, p. 64.
8. Louis RENOUD. *Religions of Ancient India*. Athlone Press, University of London, London, 1953, p. 48.
9. Swami YATISWARANANDA. "Hindu Religion". En: *Hinduism*, No. 21, julio/agosto 1967, p. 22.
10. Geoffrey PARRINDER. *World Religions*. Facts on File Publications, Nueva York, 1983 (edición revisada de 1971), p. 209.
11. *Ibid.*, p. 209.
12. David KINSLEY. *The Sword and the Flute: Kali and Krsna, Dark Visions of the Terrible and Sublime in Hindu Mythology*. University of California, Berkeley, 1975, p. 133.
13. *Ibid.*, p. 133.
14. *Ibid.*, p. 139.
15. Niharranjan RAY. *Idea and Image in Indian Art*. Munshiram Manoharlal Publishers Private Ltd., Nueva Delhi, 1973, p. 95.
16. *Baghavata Purana*. Traductor: Ganesh Vasudeo Tagare. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1976-79, I.17.24-25, 38-39.
17. PARRINDER. *op. cit.*, p. 211.
18. HOWARD GALLERY. *In the Image of Man*. Arts Council of Great Britain, London, 1982, p. 1.
19. *Bhagavata Purana*, p. xxx.
20. KEITH. *op. cit.*, p. 108.
21. *Bhagavata Purana*, 2.10.7.
22. A. C. BOUQUET. *Hinduism*. Hutchinson's University Library, London, 1948, p. 123.
23. PARRINDER. *op. cit.*, p. 215.
24. Kshiti Mohan SEN. *Hinduism*. Penguin Books, England, 1975 (9ª reimpresión de la 1ª edición de 1961), p.79.
25. BOUQUET. *Hinduism*, p. 82.
26. *Bhagavata Purana*, p. xix.

27. RÉNOU. op. cit., p. 50.
28. Ibid., p. 53.
29. C. Mackenzie BROWN. *The Triumph of the Goddess: the Canonical Models and Theological Visions of the Devi-Bhagavata Purana*. State University of New York, Nueva York, c. 1990, p. 140.
30. HOWARD GALLERY. op. cit., p. 219.
31. BOUQUET, *Hinduism*, pp. 128-129.
32. RÉNOU, op. cit., p. 70.
33. BOUQUET. *Hinduism*, p. 127.
34. A. C. BOUQUET. *Comparative Religion*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1962, p. 91.
35. B. BHATTACHARYA. *Saivism and the Phallic World*. Oxford and IBH Publishing Co., Nueva Delhi, 1975, p. 282.
36. PARRINDER. op. cit., p. 221.
37. K. VAN KĒOIJ. *Worship of the Goddess According to the Kalika Purana*. E. J. Brill, Leiden, Holanda, 1972, p. 31.
38. A. P. KURMARKAR. *The Religions of India*. Mira Publishing House, Lonavla, India, 1950, p. 106.
39. PARRINDER. op. cit., p. 221.
40. KINSLEY, op. cit., p. 109.
41. BHATTACHARYA. *Saivism and the Phallic World*, p. 277.
42. RÉNOU. op. cit., p. 85.
43. Narendra Nath BHATTACHARYA. *A Glossary of Indian Religious Terms and Concepts*. South Asia, Nueva Delhi, 1990, p. 125.
44. KINSLEY. op. cit., p. 111.
45. Narendra Nath BHATTACHARYA. *The Indian Mother Goddess*. South Asian Books, Columbia 1977 (2ª edición), pp. 223-226.
46. Ibid., p. 229.
47. RÉNOU. op. cit., p. 83.
48. KINSLEY. op. cit., p. 112.
49. En: RÉNOU. op. cit., p. 88.
50. BABE. op. cit., p. 132.
51. Ibid., p. 133.
52. *Garuda Purana*. Traductor: A Board of Scholars. Editor: J. L. Shastri. Motilal Benarsidass, Nueva Delhi, 1978, 1.38.2-3.
53. *Mahabharata Purana*, 45.19, 30b-33; 46.26-32; 47.50b-51, 58b. En: Usha DEV. *The Concept of Sakti in the Puranas*. Nag, Nueva Delhi, 1982.
54. *Markandeya Purana*. Traductor: F. Eden Pargiter. Indological Book, Varanasi, 1981, 93.7-9.
55. Ibid., 92.37.
56. Paul BEYERL. *The Master Book of Herbalism*. Phoenix Publishing Co., Surrey, Columbia Británica, 1984, p. 202.
57. Juan-Eduardo CIRLOT. *Dictionary of Symbols*. Traductor: Jack Sage. Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. 252.
58. Barbara WALKER. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1988, p. 94.
59. CIRLOT. op. cit., p. 106.
60. Ibid., p. 106.
61. Ibid., p. 365.
62. Ibid., p. 365.
63. Lawrence A. BABE. *The Divine Hierarchy*. Columbia University, Nueva York, 1975, p. 135.
64. Ibid., p. 140.

65. CIRLOT. op. cit., p. 351.
66. *Markandeya Purana*, 81.56-62.
67. Ibid., 92.35-37.
68. *Siva Purana*. Traductor: A Board of Scholars. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1970, Rudrasamhita 11.10-16.
69. BROWN. op. cit., p. 141.
70. A. P. KARMARKAR. *The Religions of India*. Mira Publishing House, Conavla, India, 1950, pp. 94-95.
71. E. B. HAVELL. *The Art Heritage of India*. D. B. Taraporevala Sons and Co. Private Ltd., Bombay, 1964, pp. 145, 148.
72. *Siva Purana*, Vayaviyasamhita 24.50, 25.33, 38-39.
73. *Markandeya Purana*, 81.56-62.
74. *Siva Purana*, Vayaviyasamhita 25.41, 43-44.
75. KINSLEY. op. cit., p. 137.
76. BATTACHARYA. *Saivism and the Phallic World*, p. 303.
77. KURMARKAR. op. cit., p. 111.
78. BATTACHARYA. *Saivism and the Phallic World*, p. 305.
79. Heinrich ZIMMER. *The Art of Indian Asia*. Bollingen Series XXXIX, Pantheon Books, Nueva York, 1955, p. 195.
80. *Markandeya Purana*, 87.9-18.
81. Ibid., 88.56-61.
82. *Bhagavata Purana*, 9.9.18.
83. *The Great Liberation: Mahanirvana Tantra*. Traductor: Arthur Avalon Ganesh, Madras, (4ª edición) 1963, IV.32, 34.
84. CIRLOT. op. cit., p. 222.
85. Ibid., p. 222.
86. WALKER. op. cit., p. 319.
87. CIRLOT. op. cit., p. 314.
88. WALKER. op. cit., p. 495.
89. *Siva Purana*, Vayaviyasamhita 24.26-27, 30.
90. Ibid., Umasamhita 47.38.
91. Ibid., 47.38.
92. Ibid., 47.40-41.
93. *Markandeya Purana*, 85.69.
94. Marina WARNER. *Alone of All Her Sex: the Myth and Cult of the Virgin Mary*. Vintage Books, Nueva York, 1983 (reimpresión de la 1ª edición de 1976), pp. 47-48.
95. SJB0. op. cit., pp. 158-159.
96. Geoffrey ASHE. *The Virgin: Mary's Cult and the Re-emergence of the Goddess*. Arkana, London, 1988 (reimpresión de la 1ª edición de 1976), p. 13.
97. KRSNANANDA Agamavagisa. *Brhat Tantrasarah*. Basumati Sahitya Mandir, Calcutta, 1934, el *dhyaana-mantra* del Smasana-kali 1:374.
98. WALKER. op. cit., p. 132.
99. CIRLOT. op. cit., p. 360.
100. WALKER. op. cit., p. 134.
101. Marie-Thérèse de MALLMANN. *Les enseignements iconographiques de l'Agni Purana*. Presses Universitaires de France, París, 1963, p. 242.
102. KARMARKAR. op. cit., p. 214.
103. CIRLOT. op. cit., p. 29.
104. ZIMMER. op. cit., p. 95.
105. KINSLEY. op. cit., p. 143.
106. Ibid., p. 143.

107. *Ibid.*, p. 146.
108. *Linga Purana*. Traductor: A Board of Scholars. Editor: J. L. Shastri. Motilal Banarasicass, Nueva Delhi, 1973, 106.20-24.
109. KINSLEY. *op. cit.*, p. 106.
110. *Ibid.*, pp. 146-147.
111. *Ibid.*, p. 146.
112. *Ibid.*, p. 114.
113. *Markandeya Purana*, 87.4-7.
114. *Agni Purana*, 133. En: MALLMANN. *op. cit.*, p. 153.
115. *Garuda Purana*, 1.38.7.
116. ZIMMER. *op. cit.*, p. 120.
117. *Mahabharata*, 10.8.64-67.
118. *Ibid.*, Sauplika-parvan 8.76-78. En: KURMARKAR. *op. cit.*, p. 102.
119. *Kalika Purana*, 63.89b, 92-95. En: DEV. *op. cit.*, p. 66.
120. *Agni Purana*, 137. En: MALLMANN. *op. cit.*, p. 153.
121. CIRLOT. *op. cit.*, p. 29.
122. *Ibid.*, p. 53.
123. WALKER. *op. cit.*, p. 299.
124. CIRLOT. *op. cit.*, p. 53.
125. MALLMANN. *op. cit.*, p. 262.
126. BEYERL. *op. cit.*, pp. 230, 276, 315, 323, 347.
127. BOSCH. *op. cit.*, pp. 123-124.
128. Heinrich Robert ZIMMER. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1974 (reimpresión de la 1ª edición de 1946), p. 98.
129. BOSCH. *op. cit.*, pp. 119-120.
130. CIRLOT. *op. cit.*, p. 51.
131. *Ibid.*, p. 52.
132. *Ibid.*, pp. 51-52.
133. HAVELL. *op. cit.*, p. 159.
134. KRSNANANDA Agamavagisa. *op. cit.*, el *dhyaana-mantra* del Guhya-kali 1:326. En: KINSLEY. *op. cit.*, p. 81.
135. BHARATCANDRA Ray. *Kalika-mangal-kavya*, "XXX Hymn to Kali". Traductor: Edward C. DIMOCK. En: *The Thief of Love*. University of Chicago Press, Chicago, 1963, pp. 128-129.
136. CIRLOT. *op. cit.*, p. 110.
137. *Ibid.*, p. 150.
138. KRSNANANDA Agamavagisa. *op. cit.*, el *dhyaana-mantra* del Guhya-kali 1:326. En: KINSLEY. *op. cit.*, p. 81.
139. CIRLOT. *op. cit.*, p. 63.
140. *Ibid.*, p. 349.
141. *Ibid.*, p. 349.
142. *Ibid.*, p. 285.
143. Gösta LIEBERT. *Icorographic Dictionary of the Indian Religions*. Sri Satguru Publications, New Delhi, 1986 (2ª edición de la 1ª de 1976), p. 216.
144. MALLMANN. *op. cit.*, p. 250.
145. WALKER. *op. cit.*, p. 109.
146. CIRLOT. *op. cit.*, p. 161.
147. *Ibid.*, p. 308.
148. CIRLOT. *op. cit.*, p. 308.
149. WALKER. *op. cit.*, p. 373.
150. CIRLOT. *op. cit.*, p. 324.
151. *Ibid.*, p. 324.

152. *Ibid.*, pp. 181-182.
153. *Ibid.*, p. 247.
154. KRŠNANANDA Āgamavagisa. *op. cit.*, el *dhyaṇa-mantra* del Guhya-kali 1:326. En: KINSLEY. *op. cit.*, p. 81.
155. ZIMMER. *op. cit.*, p. 62.
156. *Ibid.*, p. 68.
157. WALKER. *op. cit.*, p. 4.
158. BOUQUET. *Hinduism*, p. 94.
159. RAY. *op. cit.*, p. 93.
160. CIRLOT. *op. cit.*, p. 85.
161. *Ibid.*, p. 85.
162. *Ibid.*, p. 85.
163. HOWARD GALLERY. *op. cit.*, p. 225.
164. CIRLOT. *op. cit.*, p. 214.
165. BHARATCANDRA. *op. cit.*, "Hymn to Kali". En: DIMOCK. *op. cit.*, pp. 127-128.
166. *Siva Purāṇa*, Rudrasaṃhita 12.11-12.
167. HAVELL. *op. cit.*, p. 160.
168. BOSCH. *op. cit.*, pp. 221-222.
169. ZIMMER. *op. cit.*, p. 104.
170. HAVELL. *op. cit.*, p. 144.
171. Erich NEUMANN. *The Great Mother*. Bollingden Series XLVII, Princeton University Press, Princeton, 1974 (2nd reprint of the 2nd edition of 1983), p. 128.
172. Benjamin ROWLAND. *The Art and Architecture of India*. Penguin Books, London, 1953, p. 196.
173. *Garuda Purāṇa*, I.38.12-15.
174. Wilbur Marshall URBAN. *Lenguaje y realidad; la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. Translator: Carlos Villegas y Jorge Portilla. Fondo de Cultura Económico, México, 1952, p. 483.
175. BOSCH. *op. cit.*, p. 218.
176. *Ibid.*, pp. 219-220.
177. CIRLOT. *op. cit.*, pp. 288-289.
178. *Ibid.*, pp. 288-289.

4 Análisis de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali

Se mencionó en el Capítulo 1 que se crea una *obra de arte* usando los *símbolos* que se originan de los *mitos*. Tales *símbolos* son la denominación de la iconografía, un conjunto de convenciones usadas para revelar el *contenido temático o significado* de la *obra de arte*. El estudio de la relación entre estos *símbolos* es el *análisis iconográfico*. La examinación de las conexiones entre la *obra de arte* y su contexto es el *método iconográfico*.

El *contenido temático o significado* tiene tres niveles: (1) el *significado primario o natural* que es el *análisis sensible pre-iconográfico* de la *obra de arte* por la identificación de las formas; (2) el *significado secundario o convencional* que es el *análisis inteligible iconográfico* de la *obra de arte* por la interpretación de los *conceptos* que requiere una familiaridad con las *costumbres, tradiciones y fuentes literarias*; y (3) el *significado intrínseco* que es la *interpretación esencial iconográfica* de la *obra de arte* por la interpretación de los *valores simbólicos* que requiere una *intuición sintética*.

En el análisis iconográfico de ambos Coatlicue y Kali que ya se hizo arriba, la iconografía que gobierna los símbolos de las obras de arte de cada diosa estaba enfocada a los niveles dos y tres. Por lo tanto, esto queda igual en el siguiente análisis visual de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali.

4.1 Análisis visual

La estructura empleada para el análisis de Kali, en las que sus características se dividieron en *ugra* y *santa*, resultará de gran utilidad para realizar el análisis de las similitudes iconográficas entre Coatlicue y Kali.

En primer lugar, se comparará el carácter maligno de ambas diosas como Destructoras; en seguida se verá la fase transitiva presente en su danza cósmica para, finalmente, tratar su fase de apaciguamiento o transformación hacia su carácter benigno como Creadoras.

En su carácter maligno, Coatlicue ('La de la falda de serpientes', Diosa de la tierra) está personificada por Cihuacóatl ('Mujer serpiente', Diosa de la tierra, la guerra y el parto), la más temida de las diosas adoradas por los Azteca-Mexica (Figs. 14-15 y 17-21). Cihuacóatl también se llama Itzpapálotl ('Mariposa cuchillo de obsidiana', Diosa de la guerra y de las estrellas) (Fig. 22), Tciticimicihuatl ('Mujer monstruosa' o 'Demonio de la obscuridad'), Yaocihuatl ('Guerrera') y Quauhcuahuatl ('Mujer aguilá'). En cuanto a Kali, en su carácter maligno, se tiene su representación en Figs. 39-43.

En seguida, Cihuacóatl se transforma hacia la benigna Tlazoltéotl ('Devoradora de la inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y la confesión) (Figs. 23-32). Se le denomina como Condonadora de Pecados pues no solamente despierta las pasiones sino que perdona las transgresiones sexuales por medio de la confesión dejándolos limpios a los confesados. De Kali, se observa su carácter

benévolo en Figs. 71, 73-74, 76-77 y 79-81, en las que se presenta como Otorgadora de Recompensas dando paso a *moksa* de *samsara*.

4.1.1 Carácter maligno

El análisis visual de las similitudes iconográficas entre ambas diosas en su carácter maligno girará en torno a sus expresiones faciales, sus armas y los animales que les representan, apoyados en las imágenes de Coatlicue, Cihuacóatl e Itzpapálotl en Figs. 1, 12-15, 17-18 y 20-22, así como en Figs. 39-43 de Kali.

Uno de los aspectos más importantes de Coatlicue y Kali en su carácter maligno es su ser Guerreras. Las batallas de Coatlicue representan el enfrentamiento dinámico de los principios antagónicos en el que la materia, lo femenino, se encuentra con el espíritu, lo masculino. Esta intervención divina apoya la vida, al liberar a la materia de las leyes de la destrucción. Este ritual libera los gérmenes espirituales contenidos en la materia permitiendo con ello la consciencia de la dualidad, que es lo que le permite su liberación. De manera similar Kali combate a los demonios que, de acuerdo con el concepto hindú, personifican a *dharma*, *karma*, *samsara*, *maya*, *avidya* y *kaia*, es decir uniendo materia y espíritu con el propósito de llegar a *moksa*.

En tanto que Guerreras, se representa a las dos diosas como criaturas horribles y repulsivas. Aquí, la similitud más inmediata es su expresión facial repugnante y que en el caso de Coatlicue se

ilustra en Figs. 13-22, mientras que en el caso de Kali se ilustra en Figs. 39-43, 45, 52 y 54-59.

En ambas culturas, la azteca-mexica y la hindú, se subraya la relación existente entre la cabeza y el espíritu: en la religión náhuatl, la cabeza representa el cielo más alto en el que habita el espíritu, y en el Hinduismo es el loto en el que la serpiente *kundalini* alcanza su máximo *cakra* llegando al estado de *moksa*. En ambos casos Cihuacóatl y Kali, que representan la materia, exageran sus expresiones faciales y logran que la atención se centre en la cabeza, que representa el espíritu, y al hacerlo se unifican en su ser la materia y el espíritu.

Además de sus expresiones faciales, el color de cada una de las diosas es crucial. Cihuacóatl está pintada o bien de negro con amarillo o bien de negro y rojo (Figs. 14-15 y 20-21), e Iztapálotl en Fig. 21 se representa con el mentón descarnado mientras que la parte superior de la cara está pintada de color rojo. En forma similar y en cuatro textos diferentes, se describe a Kali como roja, azul o negra (Figs. 45, 52-55 y 57).

El negro y el azul oscuro son colores fundamentales para el carácter maligno de ambas diosas ya que, como se vio en los apartados previos, son los colores de la zona subterránea en la que habita la inconsciencia y la sabiduría maternal causante de la formación de los arquetipos. Es el vacío o 'descenso a los avernos' en donde la materia se descompone, se pudre, hiede y se arrepiente.

Mónica Sjão sostiene que la oscuridad no es solamente un "símbolo psicológico del lado oscuro de la madre,... [sino que]... el icono recuerda los tiempos pasados en los que regía la religión de la Diosa Oscura..."¹ Las diosas oscuras son una señal de la necesidad psicológica de conciliar sexualidad y religión porque como bien señala Graves, en la antigua tradición se asociaba a la oscuridad con la sabiduría femenina y como un símbolo de la relación existente entre los sexos.

El color rojo simboliza el sufrimiento, la sublimación y el amor y, de manera específica, para la ideología hindú este color representa la actividad y la creación.

Así pues, cuando se aplica el color negro y el color rojo conjuntamente se propicia la fusión de su significado dual.

El amarillo, siendo la gloria, representa el resultado de la unificación: el logro de *moksha*.

Siguiendo con el análisis del rostro, otra similitud entre ambas diosas en su carácter maligno es su boca con actitud de refunfuño y de burla (Figs. 13-15, 20, 22 y 39-41; y Figs. 52-53, 57 y 67-69) sacando la lengua de manera insultante (Figs. 17-18 y 21; y Figs. 42-43, 45, 51, 54-55 y 58-59). Tal y como se vio en los apartados previos, la boca es un símbolo antitético causante de la destrucción de la materia por el acto de engullir, y a la vez representa la creatividad del espíritu por medio del habla y la respiración.

La lengua roja de Figs. 21 y 54 se asemeja al lengüetear de la llama destructora aunque, por otro lado, también implica actividad y creación. La lengua extendida, en algunas culturas primitivas, era un símbolo de poder y fuerza vital ya que la lengua entre los labios se asemejaba a la relación sexual entre la mujer y el hombre: los labios son el *yoni* (Fig. 62) y la lengua es la *linga* (Fig. 63).

En Figs. 13, 17-18 y 21-22 se muestra a Cihuacóatl y a Itzpapálotl refunfuñando y rechinando los dientes, lo cual recuerda a las numerosas imágenes de Kali mostrando sus colmillos (Figs. 42, 52, 54-55, 57-58, 67, 69 y 81). En líneas previas se presentó la consistencia de los dientes como un símbolo dual: por un lado de actividad (en tanto que materia destructiva), y por el otro armadura protectora de la individualidad interna (en tanto que espíritu creativo). De forma similar en la mitología hindú, los elefantes eran capturados para ser utilizados en la guerra pues se consideraba que el marfil de sus colmillos estaba dotado de poderes mágicos y energía sexual.

En tanto que Guerreras, ambas diosas blanden armas variadas. Aquéllas utilizadas para combatir demonios simbolizan la espiritualización de la materia a través de la interacción divina, que es precisamente el papel de la guerra santa tanto en la religión náhuatl como en el Hinduismo.

Ya que se han analizado las armas de las diosas con anterioridad haciendo énfasis en su importancia antitética, aquí se limitará a la recapitulación de cada una de las armas y bosquejar sus similitudes.

Las armas básicas de Coatlicue son su *xiuhcōatl* que semeja una vara o espada, y su escudo de plumas de águila tal y como se muestran en Fig. 12. Entre el variado armamento de Cihuacōatl, se encuentran el escudo, la aguja de tejer, el báculo de sonaja, la espina de maguey, el manojo de hierbas o escoba y el dardo hecho de una planta puntiaguda (Figs. 13-15, 17-18 y 21) En cuanto a Itzpapálotl, ésta es conocida por la cuna a cuestas que carga sobre la espalda y que se trata, en realidad, de un cuchillo para los sacrificios que, por lo demás, se muestra como una diadema que ciñe la cabeza de la diosa en Fig. 21.

La multiplicidad de brazos que posee Kali la hace aparecer como una 'figura fantástica' de características sobrenaturales y transfenómica. Su cuerpo es el tronco del Arbol Cósmico, que separa los brazos izquierdos de los derechos, y cuya mejor ilustración se encuentra en Figs. 44 y 79. Las manos del lado izquierdo sostienen armas de carácter más bien femenino como la *khatvanga*, dogal, tambor, campana, calavera, cabeza cortada, tazón y loto, mientras que las del lado derecho portan armas de carácter masculino, tales como el tridente, cuchillo, espada y tijeras (Figs. 43-44, 52-57, 68 y 80-81).

Armas nativas de cada diosa son la *xiuhcōatl* de Coatlicue y la *khatvanga* de Kali. En efecto, compárese la *xiuhcōatl* de Coatlicue con

la espada de Kali (Figs. 43-44, 50, 52-58, 68-69, 74 y 80), así como el escudo de plumas de águila de la primera en Figs. 12-15, 17-18 y 21 con el que porta la segunda en Fig. 68. En tanto que armas, la *xiuhcōatl* y la espada representan a la materia destructiva, pero en tanto que apoyo que auxilian para caminar, son espíritu creativo comparado a la *linga* (Fig. 63). Entonces su uso como instrumento de purificación en las ceremonias de decapitación las convierten en vínculo integrador de la materia con el espíritu. En cuanto al escudo, es una armadura de protección típica de las diosas de la guerra debido a la encarnación que hace del espíritu mágico, del que depende la vida.

El cuchillo para el sacrificio que Itzpapalotl lleva en la cuna a cuestas (Fig. 21) también es un atributo que posee Kali (Figs. 49, 52-54 y 80). Los cuchillos son asociados con lo mágico y la adivinación aunque hay que señalar que mientras la espada representa a la más alta espiritualidad, el cuchillo, arma de carácter generalmente femenino, representa la primacía de las fuerzas instintivas.

Respecto de la *khatvanga* de Kali, fabricada de una tibia rematada con una calavera (Fig. 40 y 43), recuerda dos aspectos de la mitología azteca-mexica que ya hemos revisado: los huesos rescatados por Quetzalcōatl del inframundo y que utilizó para la reconstrucción del universo, así como los huesos de los cautivos que eran utilizados durante las ceremonias del mes de Toxoztontli. De acuerdo con la dualidad de la religión de los Azteca-Mexica, estos veían en los

huesos un símbolo de resurrección, la simiente desde la cual el cuerpo se reconstruiría en la siguiente vida.

Otro elemento en común es el atado o escoba de Cihuacóatl y el loto azul de Kali (al que se hace referencia como escobilla o escoba) en Figs. 52-54. El loto marchito de Kali puede ser comparado con la ofrenda de flores que hacían los Azteca-Mexica a Coatlicue durante los meses de Tozoztontli y Miccailhuitontli (Fig. 13).

Como ya se discutió con anterioridad, las flores en tanto que símbolos antitéticos representan simultáneamente a la muerte y a la vida dado su fenecimiento durante el otoño y su retoñar de primavera. Así Kali, en su carácter maligno, porta al loto marchito como atributo de muerte, mientras que Coatlicue, en su carácter benigno se le ofrendan las flores primaverales como celebración a la vida.

Aún más, con base en la leyenda hindú, el loto es la representación de las entrañas que engendran el Arbol Cósmico, y también es comparado con el ombligo y el corazón. Por su forma, los Azteca-Mexica también equiparaban a las flores con el corazón (que representa al alma) al que sacrificaban en honor de los dioses.

La última analogía entre Cihuacóatl y Kali como Guerreras malignas se basa en su simbología animal. Fernández afirma que "la máxima animación se encuentra en las figuras de animales, porque representan las fuerzas demoníacas de la naturaleza"²

La preñez inmaculada de Coatlicue, a causa de una bola hecha de plumas finas descendida del cielo, de inmediato la asocia con el águila, ave que juega un papel fundamental en la mitología azteca-mexica. Dado que la pluma y el águila son símbolos del elemento aire, se les asocia con el relámpago, el fuego y el sol -en otras palabras con el espíritu, la guerra y la destrucción.

La importancia del vínculo existente entre Coatlicue y las plumas queda en relieve cuando se observa el tocado de plumas de águila que lleva en la cabeza, así como el escudo que porta y que está hecho del mismo material (Fig. 12). La propia Cihuacóatl era llamada Quauhcihuatl o 'Mujer águila' quien, al gobernar uno de los treinta y tres días del calendario sagrado, llevaba plumas de águila sobre su tocado (Figs. 13-15, 17-18 y 21-22) y las daba en obsequio a los guerreros. Ilamatecuhtli ('De las faldas la más antigua' o 'Primera mujer') porta un escudo con un anillo de plumas de águila en el centro (Fig. 17). De la misma forma Itzpapálotl posee sin duda alguna un rico ornamento de ave que se presenta en Fig. 22 vestida de alas de un águila, tocado de plumas de águila y garras de águila.

De la misma forma Kali está asociada con un ave de oración, ya que se dice posee 'rostro de búho' (Figs. 39-43). Su vínculo con este símbolo antitético viene a reforzar, por un lado, sus características de muerte, noche y frialdad, y por el otro la sabiduría que permite los chispazos de luz para ver con claridad.

Aunque no se menciona en la mitología azteca-mexica, a Cihuacóatl se le representa danzando en Figs. 13 y 17 ataviada de una blusa con los colores del leopardo debajo de una capa de plumas. En el caso de la hindú Kali, también se le asocia íntimamente con el leopardo; está revestida de una piel de leopardo mientras ejecuta su danza cósmica en Figs. 53 y 54, y de nueva cuenta en Fig. 68 durante la posición *padmasana* de meditación profunda.

Ambas diosas visten la piel de leopardo al ejecutar su danza cósmica, no solamente porque el leopardo representa la ferocidad de los instintos animales, sino porque al mismo tiempo indica la docilidad felina. En tanto que el leopardo es símbolo de la materia, resulta apropiado que Cihuacóatl y Kali cubran su cuerpo con un cuero de leopardo. Por otro lado y respecto de Cihuacóatl, ella porta por encima de su blusa de leopardo una capa de plumas de águila, y dado que el águila es un símbolo del espíritu, entonces se unen materia y espíritu en su ser.

No obstante el animal más importante que se asocia con Coatlicue, Cihuacóatl y Kali es la serpiente, es decir, el símbolo antitético que posee tanto el aspecto maligno destructivo, como el aspecto benigno creativo: mata a sus enemigos pero también renace al cambiar de piel.

En Fig. 1 se ilustra a Coatlicue vistiendo su falda de serpientes que sugiere el ritual en el hay que sentarse sobre un *petlacóatl* (Figs. 7-8) y el título de nobleza que se adquiere de sobrevivir a tal acción. La forma del *petlacóatl* recuerda tanto al patrón de la falda de

Coatlicue en Fig. 21 como la vestimenta de Tlazoltéotl en Figs. 33 y 34. Si se comparan estas imágenes con las hindúes, las serpientes que se deslizan por debajo de Siva, sobre quien está sentada Kali en Fig. 69, recuerdan a las serpientes que forman el *petlacóatl* sobre el que se sienta Chicomecóatl en Figs. 9-10.

Resulta interesante observar que la falda de Kali, compuesta por múltiples brazos y manos en Figs. 44, 55, 58 y 69 es comparable con la falda de serpientes entretejidas de Coatlicue en Fig. 1. Esta similitud se profundiza si recordamos que en la ideología hindú los brazos representan el cuerpo de la serpiente, mientras que los dedos representan su capuchón.

En Fig. 12 el cinturón con que se ciñe Coatlicue, es una serpiente de cascabel anudada en el frente, que es similar a la faja de serpiente de Kali (Figs. 42, 52, 54 y 68) así como las serpientes que se deslizan alrededor de su cuello, de sus brazos, y piernas (Figs. 53, 69 y 74).

El cordón que lleva Kali, atado alrededor de sus pechos hinchados en Fig. 81, está anudado de manera muy similar a la forma en que lo está el cinturón de Coatlicue en Fig. 12. El nudo representa el jeroglífico quincunxial náhuatl que simboliza los cuatro puntos cardinales unificados por el centro, el punto al que también se referían como corazón o sol. Ambos nudos hacen referencia a un símbolo de infinitud por lo que implican al simbolismo de lo eterno, y al mismo tiempo representan ligazón, encadenamiento o vinculación.

El cerco a un lugar sagrado y la continuación de la vida encuentran una ilustración en la celebración del círculo de muerte y renacer en donde le ofrendaban a Coatlicue serpientes de cascabel cocidas durante el mes de Tozoztontli. Mientras que en la mitología hindú, se le daba a la serpiente el nombre de Lo infinita, Lo sobrante y El residuo.

Aún más, la serpiente que rodea al cuerpo hace referencia a la protección de un lugar sagrado, esto es, en un momento determinado, la faja juega la función de un cinturón de castidad. Aspecto que recuerda la inquebrantable soltería de Kali, estatus que le permite cumplir con sus responsabilidades de Guerrera y, con ello, promover la continuación del ciclo muerte-renacer.

4.1.2 Danza cósmica

El análisis visual de las similitudes iconográficas entre las dos diosas al momento en que éstas ejecutan su danza cósmica se circunscribe a la analogía de la intervención del espíritu sobre la materia, las cabezas cortadas con que bailan las diosas así como los instrumentos musicales de acompañamiento. Este análisis se apoya en Figs. 17-18 de Cihuacóatl y Figs. 51-59 de Kali.

La excitación del triunfo en la batalla lleva tanto a Cihuacóatl como a Kali a ejecutar una danza cósmica. Durante las festividades del mes de Tititl dedicadas a Cihuacóatl, se lleva a cabo una danza por parte de la diosa (Fig. 18), así como de su esclava Ilamatecuhtli (Fig. 17). De

manera similar Kali danza victoriosa en Figs. 51-55 después de haber combatido a los demonios y de beber el licor de su sangre intoxicante.

Con el propósito de tranquilizar la excitación de las diosas, se cuenta en ambos mitos que se da la intervención relajante del espíritu sobre la materia de la que resulta la divinización de esta última, su alumbramiento, así como la subsecuente transformación hacia su ser benigno. En la religión náhuatl el decapitamiento de Ilamatecutli con la *xihucóatl* es una metáfora de la influencia divina del espíritu sobre la materia y su posterior divinización. En el caso de la religión hindú, esta metáfora se realiza por medio de la relación sexual divina entre Kali y Siva (Figs. 57-59).

La danza que ejecuta Cihuacóatl es llamada 'baile de reculada' y durante ésta la diosa lleva una máscara de Janus, es decir, con un rostro en el frente y otro posterior, ambas rostros descompuestos por el enojo y con ojos saltones, propios de las diosas en su carácter maligno. Cihuacóatl asiste a la muerte de Ilamatecutli, para luego bailar con la cabeza decapitada de ésta. De manera similar en Figs. 51 y 52 se muestra a Kali portando la cabeza de un demonio mientras ejecuta una danza sobre Siva, para finalmente consumir su relación en Figs. 58-59.

Ambas diosas portan o están adornadas con instrumentos musicales al momento de ejecutar sus respectivas danzas. Cihuacóatl e Ilamatecutli portan enaguas bordadas de pequeñas conchas y caracoles (Figs. 17-18) cuyos sonidos recuerdan al báculo de sonaja, instrumento musical

manual que porta Cihuacóatl. Tanto las conchas como el báculo reproducen el sonido de la lluvia, que es símbolo de la fertilidad, introduciéndose así el carácter benigno de la diosa como Creadora. De la misma forma Kali realiza su danza acompañada de instrumentos musicales, símbolos de creatividad: la forma de su campana (Figs. 64 y 67) revela que su sonido es símbolo del poder creativo, y su tambor de madera semejante a un reloj de arena (Figs. 43, 59, 64-65 y 77) representa el sonido primordial.

4.1.3 Carácter benigno

El análisis visual de las similitudes iconográficas entre ambas diosas, en su carácter benigno se circunscribe a la analogía existente entre los mitos de fertilidad que las acompañan, la posición de las manos, el vínculo existente entre la faja y el cinturón anudado en forma de punto quincuxial que hace referencia al símbolo de infinitud y su presencia en los cruces de caminos, que se apoyan en las imágenes de Tlazoltéotl, Condonadora de Pecados, en Figs. 23-32 y de Kali, Otorgadora de Recompensas, en Figs. 71, 73-74, 76-77 y 79-81.

Una vez que la excitación de las diosas ha sido calmada por la intervención del espíritu, sufren una transformación hacia su carácter benigno como Creadoras.

En el mito de la fertilidad encontramos una de las características más relevantes de ambas diosas en su carácter benigno. Tlazoltéotl es llamada Incuina, Diosa de la carnalidad y Patrona de las prostitutas, cuyo culto estaba íntimamente relacionado con la fertilidad y el sexo.

El culto a Kali también incluye las relaciones sexuales en la vía tantrica del *Vamacara*, en la que la materia, lo femenino, y el espíritu, lo masculino, se unen para liberar a la materia de las 'leyes de la destrucción'.

A Kali se le representa en tres diferentes *asanas*: la *padmasana* de profunda meditación en Figs. 67-69, y en dos diferentes *ardhaparyankasanas* en Figs. 76-77 y 79-81. Por su parte, Tlazoltéotl también está representada en diferentes posturas sentada o agachada en Figs. 25-26, 28 y 32. Una de las imágenes de la cultura azteca-mexica que resulta similar a la de Kali en posición agachada durante el coito con Siva (Figs. 57-58 y 59) es Fig. 23 en la que Tlazoltéotl se encuentra en culquillas dando a luz. Por otro lado Fig. 32 en la que Tlazoltéotl está sentada sobre la figura de un hombre dormido o muerto recuerda las imágenes de Kali bailando sobre Siva (Figs. 53-55) y su meditación posterior sentada sobre un cadáver (Figs. 68-69).

La unión y cohabitación de la materia con el espíritu en el Hinduismo se ejemplifica con los símbolos de lo femenino y lo masculino: el *yoni* y la *linga* respectivamente (Figs. 62-63). El *yoni* tiene un paralelo con el husillo o el carrete suspendido del tocado de Tlazoltéotl en Figs. 24-25, 28-29 y 31, así como las que porta en Fig. 29. La forma que tienen tanto el *yoni* como el husillo es una alusión a los genitales femeninos, que encarnan los poderes sexuales de la materia. También hace referencia a la intersección o interpenetración de dos círculos, que es un símbolo de protección o consagración de un lugar sagrado.

Tal y como se estudió con anterioridad, el husillo está relacionado con la luna creciente, un símbolo que poseen ambas diosas: la túnica de Tlazoltéotl, en Figs. 23 y 24, está salpicada de lunas crecientes, mientras que Kali lleva la luna creciente sobre su frente en Figs. 52, 54, 57, 58-59 y 80. La luna es un símbolo de muerte y renacer, y la luna creciente representa a la luna en su primer momento de crecimiento, lo que viene a reforzar el carácter benigno como Creadoras.

En su papel como Creadoras, tanto Tlazoltéotl como Kali dejan asomar sus senos abultados. Los senos de Tlazoltéotl se encuentran discretamente delineados en Fig. 23, sin embargo se encuentran resaltados en Figs. 26-29 y 31-32. Por su parte, la figura voluptuosa de Kali se expone orgullosamente en Figs. 71, 73-74, 76-77 y 79-81. Dado que los senos son un símbolo del centro creador de vida así como una expresión del papel alimentador de la mujer, entonces representarlos de forma voluminosa o madura revela el aspecto creativo y fértil de las diosas en su carácter benigno.

El vínculo entre los senos y la leche que producen recuerdan las aguas andráginas hindúes que contienen a *rasa* y *amṛta* de donde surge *hiranyagarbha*. Lo cual tiene su paralelo en Tlazoltéotl ya que, en tanto que Condonadora de Pecados, devora las faltas de los pecadores, dejándolos limpios de sus corrupciones pues en sus manos 'descansan las aguas de color verde y amarillo que limpian'. Y en Fig. 35, esto está representado metafóricamente por la acción de lavado de

su corona en la corriente del arroyo que brota del trono de la Diosa del agua, Chalichiutlicue.

De las imágenes de Tlazoltéotl, solamente en Figs. 23 y 25 se ve las manos de la diosa vacías y gesticulando. Es interesante descubrir semejanzas al comparar la gesticulación de las manos de Tlazoltéotl con las de Kali en sus posiciones de las *abhaya* y *varad mudras*. En efecto, en Fig. 25, la mano derecha de Tlazoltéotl está casi idéntica a la *abhaya mudra* de la mano derecha que se ilustra en Fig. 59, así como efectuada por Kali en Figs. 42, 58-59, 71, 73-74, 76 y 81. De la misma forma ambas manos de Tlazoltéotl en Fig. 23 así como su mano izquierda en Fig. 25 imitan la *varad mudra* que se representa en Fig. 60 y cuya gesticulación repite Kali en Figs. 42, 55, 58-59 y 69.

Esta coincidencia es sustancial, pues dado que las *mudras* significan respectivamente 'gesto de protección' y 'otorgadora de premios o recompensas', son utilizadas por Kali en su carácter benigno de Otorgadora de Recompensas. Lo cual se compara con la postura de Tlazoltéotl quien otorga recompensas en su papel de Condonadora de Pecados: al escuchar las confesiones, lava los pecadores y les deja limpios.

En Fig. 76 se muestra a Kali sosteniendo una faja en su mano izquierda. Esta faja y la que se muestra en Fig. 47 hacen recordar las cuerdas interconectadas que sostiene Centéotl al momento en que Tlazoltéotl le da a luz en Fig. 23. La faja ya fue descrita como un símbolo antitético que, en su uso maligno, lo priva a uno de su

libertad pero, en su uso benigno, le asegura y le permite a uno la salvación.

Las tres representaciones de la faja recuerdan visualmente la forma quincuxial del nudo que asegura el cinturón de Coatlicue en Fig. 12. Esta forma quincuxial es indicativa del concepto cosmológico azteca-mexica de los cuatro puntos unidos en el centro, el corazón, que es sacrificado con el propósito de liberarlo de la vida material.

Finalmente dos dominios de Kali en su carácter benigno son los campos de cremación y los cruces de camino, estos últimos siendo la residencia de las *matrka*. Los cruces de caminos eran el lugar original de la Diosa Madre, ya que los pueblos nómadas los elegían como puntos de encuentro entre sí.

Lo anterior se compara en la mitología azteca-mexica con la creencia de que Cihuacóatl se encontraba parada en las esquinas durante las noches, llorando, lamentándose y prediciendo guerras y miserias. Y Tlazoltéotl, en tanto que Ixcuina, Diosa de la carnalidad y Patrona de las prostitutas, se decía que flotaba por encima de las encrucijadas de la vida en las que las adúlteras y prostitutas confesaban sus pecados dejándolos atrás.

En conclusión, se analizaron las similitudes profundas entre Coatlicue y Kali a través de sus tres caracteres distintos. Se estudiaron tres grupos de símbolos utilizados por las diosas en su carácter maligno: las expresiones faciales, las armas y los animales. En su etapa de

transformación, se analizó la intervención del espíritu sobre la materia, las cabezas cortadas con que bailan las diosas y los instrumentos musicales de acompañamiento. Finalmente, en su carácter benigno se estudiaron tres grupos de símbolos en los mitos de fertilidad que las acompañan: la posición de las manos, el vínculo existente entre la faja y el cinturón anudado en forma de punto quincuxial que hace referencia al símbolo de infinitud y su presencia en los cruces de caminos.

A lo largo de la historia de la mitología y del arte, la humanidad ha usado el cuerpo como un ejemplo de la perfección. Por lo tanto, el cuerpo humano era usado como un modelo, un punto de partida para representaciones mitológicas y religiosas que intentaban percibir el universo. Por lo tanto, Coatlicue y Kali son símbolos. No son representaciones de la naturaleza, sino de la naturaleza divina. No son la humanización de los dioses, sino la divinización del cosmos. No son expresiones artísticas naturalistas, sino abstracciones simbólicas. No son productos de la reproducción, sino de la sensibilidad, del intelecto y de la imaginación creadora. Representan un intento a percibir la realidad, ese fenómeno paradójico que lo gobierna por el ciclo continuo de muerte y vida.

4.2 Análisis psicológico

El análisis de las similitudes iconográficas que se acaba de realizar entre la diosa azteca-mexica Coatlicue y la hindú Kali deja a uno con la inquietud de encontrar una explicación a tal semejanza, sobre todo cuando se trata de dos culturas separadas por continentes y siglos.

Un breve análisis psicológico basado en las teorías occidentales de los siglos XIX y XX iluminará varias explicaciones para tales similitudes iconográficas.

Jung especula que los símbolos se forman en el inconsciente, lugar en donde la división vertical de los pensamientos se puede establecer en tres niveles: "el... [pensamiento inconsciente] (instintivo y afectivo), [pensamiento] consciente (ideológico y reflexivo), y el [pensamiento] superconsciente (intuitivo y de la verdad más elevada)".³ En cuanto al *inconsciente colectivo*, éste no se adquiere por medio de la experiencia, sino que es heredado y por ello se expresa a través del comportamiento psíquico y la actividad instintiva de manera idéntica en todos los individuos, independientemente de su filosofía, historia o geografía.

Los contenidos del inconsciente colectivo son *arquetipos*, formas de existencia previa, tipos primordiales o símbolos autónomos universales que están presentes en todo lugar y representan "las grandes relaciones fundamentales entre la naturaleza y la condición humana: luz y oscuridad, poder y debilidad, vida y muerte, espíritu y materia, bien y mal, amor y odio, etc".⁴ Estos elementos esenciales de la psique son los símbolos inconscientes de los instintos.

El arquetipo surge de las aguas del inconsciente al plano de lo pictórico en la consciencia en donde es percibido como un *símbolo* esencial. Este símbolo es "la manifestación palpable del arquetipo, que se corresponde con su invisibilidad latente".⁵ Chevalier explica este

aspecto inconsciente del símbolo al afirmar que ello "revela los secretos de lo inconsciente... [porque] tiene [la]... propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias del inconsciente y de la consciencia..."⁶

Campbell está de acuerdo con la teoría de Jung en cuanto a la emergencia de los símbolos a partir de los arquetipos del inconsciente colectivo. Sin embargo, su teoría afirma que al descifrar, analizar y entender estos símbolos, una *mitología* surge que comienza por revelarnos en primer término la búsqueda del sentido de la vida, en seguida una vía hacia la trascendencia y finalmente la unión con la divinidad. En torno a este punto señala que los símbolos y los mitos son abstracciones, y que no es sino hasta que se actualizan físicamente en el *ritual* que se convierten en algo práctico y tangible para los seres humanos.

El arquetipo es *dinámico* en tanto que su función es la de hacer surgir, fascinar y atraer a la consciencia, lo que tiene un efecto compulsivo sobre ella produciendo una respuesta. Los arquetipos son "creados fuera de la primera revelación y... siempre proporcionan... una premonición de la divinidad... llamada *experiencia de lo divino*".⁷ (el subrayado es mío)

Greeley define lo anterior como una *experiencia limitada* en el que uno encuentra un horizonte, una declaración, una revelación, la insinuación de una explicación, una visión fugaz que indica la posibilidad de que hay algo más. La experiencia limitada revela realidad y verdad gracias

a su habilidad para provocar la admiración, que se torna en una *experiencia religiosa* que produce fe.

Así pues los símbolos se diseñan para describir y recrear tales experiencias. Es en ese momento preciso cuando una imagen, signo o icono produce una reacción tal a nivel de la imaginación personal, en la que se da la experiencia de algo nuevo, que se convierte en un símbolo.

Son varios los autores que proporcionan una explicación a símbolos *similares* entre culturas distantes y distintas. En el caso de Jung, éste piensa que gracias a la constancia y eficiencia de los arquetipos, ellos "crean mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan a naciones enteras y a épocas de la historia".⁶ Breton apoya lo anterior al afirmar la existencia de procesos de coparticipación entre la naturaleza humanizada y la naturalización de la humanidad causados por las relaciones entre el consciente y el inconsciente.⁷

Esta teoría de la correspondencia universal de los arquetipos y la interacción entre el inconsciente colectivo y el consciente desenmaraña las similitudes iconográficas entre la azteca-mexica Coatlicue y la hindú Kali.

Dado que los símbolos emergen del inconsciente colectivo en la que coexisten la materia y el espíritu, entonces contienen en ellos la esencia de la simultaneidad que expresa la *tesis* y *antítesis* del

concepto representado. Jung afirma que los opuestos son la consistencia de la vida: "día y noche, felicidad y sufrimiento, nacimiento y muerte, bien y mal... Tanto la vida como el mundo, son un campo de batalla..."¹⁰ El símbolo de la muerte y el renacer dejan ver este ciclo de involución (materialización) y evolución (espiritualización) ya que la muerte se asocia comúnmente con el reingreso a las entrañas de la madre para nacer nuevamente.

La teoría psicológica de la coexistencia de la materia y el espíritu en el inconsciente colectivo explica la dualidad de casi todos los símbolos asociados con Coatlicue y Kali. Como ya se estudió en el análisis iconográfico, en sus tres etapas como Destructoras malignas, danzantes en transformación y Creadoras benignas, las diosas poseen símbolos numerosos, la mayoría expresa en ambas una tesis como una antítesis.

La cualidad antitética de los símbolos se acentúa cuando se utiliza la diferenciación sexual. Se puede hacer referencia al Ser Supremo como *Arquetipo Femenino* (la materia y el inconsciente colectivo) o bien como *Arquetipo Masculino* (el espíritu y el consciente).

De lo que se aprendió más temprano, esta teoría va ejemplificada en las culturas azteca-mexica e hindú. La concepción azteca-mexica del origen de todas las cosas se basaba en Ometéotl, el Ser Supremo Dual quien era simultáneamente femenino y masculino, y sus personificaciones Omecíhuatl y Ometecuhtli, la Señora y el Señor de la dualidad. Coatlicue, la Diosa de la tierra, es la manifestación de

estas deidades, y junto con su pareja Tlaltecuhlti, el Dios de la tierra, encarnan el Arquetipo Femenino y Masculino que postuló la psicología occidental. De la misma manera, en el Hinduismo la dualidad de *Brahman*, el Ser Supremo sin sexo, está encarnada por pares de opuestos que refuerzan la unión esencial de los aspectos femeninos y masculinos de la realidad. Sakti en la forma de Devi, Gran Diosa o Madre Suprema, representa al Arquetipo Femenino y es, a su vez, personificada por las diosas de la *triguna* Sarasvati la Virgen que crea, Laksmi la Madre que preserva y Kali la Anciana que destruye. Sus esposos Brahma, Visnú y Siva, representan el Arquetipo Masculino hindú.

El Arquetipo Femenino aparece bajo una variedad infinita de aspectos que invariablemente conllevan un carácter maligno, lo negativo, y un carácter benigno, lo positivo, dándole a la vez aspectos terribles y amorosos. En su carácter maligno, el Arquetipo Femenino connota "algo secreto, oculto, oscuro; el abismo, el mundo de la muerte, cualquier cosa que devora, seduce y envenena, que es terrible e ineludible como el destino".¹¹ Sin embargo Graves dirige la atención al carácter benigno del Arquetipo Femenino en el que la tradición antigua veía a la sabiduría femenina asociada con lo oscuro. Aquí, lo femenino se asocia "con la displicencia y la simpatía; la autoridad mágica de la mujer; la sabiduría y la exaltación espiritual que trasciende a la razón; así como instinto que ayuda o impulsa; todo lo que es benigno, todo lo que se aprecia y se sostiene, que nutre al crecimiento y la fertilidad. El lugar mágico de la transformación y el renacer, de

manera conjunta con el inframundo y sus habitantes, todo es presidido por la madre".¹²

Coatlicue y Kali, como personificaciones del Arquetipo Femenino, refuerzan esta teoría psicológica al poseer concurrentemente un carácter maligno y benigno. Coatlicue ('Ella de la falda de serpientes', Diosa de la tierra) se personifican dos transmutaciones opuestas, la maligna Guerrera Cihuacóatl ('Mujer serpiente', Diosa de la tierra, la guerra y el parto) y la benigna Condonadora de Pecados Tlazoltéotl ('Devoradora de la inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y la confesión). De la misma manera, Kali ('La oscura', Destructora) es a la vez la maligna Guerrera y la benigna Otorgadora de Recompensas.

A pesar de la simultánea dualidad, se entiende el Arquetipo Femenino como una totalidad integrada. Jung sostiene que detrás de su naturaleza cruel descansa un propósito oculto que refleja un conocimiento superior de las leyes de la vida dado que "las cosas más terriblemente caóticas... dejan ver un significado muy profundo... En todo caos existe un cosmos, en todo desorden un orden secreto, en todo capricho una ley, porque todo lo que funciona encuentra su fundamento en su opuesto".¹³

Esta teoría se ilustra en tanto la cultura azteca-mexica como la hindú. Los Aztecas-Mexicas buscaron la expresión de la confrontación (lo maligno) y la reconciliación (lo benigno) inherente a todo fenómeno natural. Utilizaron el concepto paradójico de la guerra para

representar la intervención divina del espíritu sobre la materia: la guerra era el movimiento que rescataba la materia de la inercia y la liberaba la creación de la dualidad. Tal movimiento permitía a uno 'soltar el germen espiritual adentro', lo que ocasiona una consciencia de la dualidad y de aquí los medios de rescatar de ella. Este es también el papel de Kali en el Hinduismo. En su carácter maligno como Guerrera en donde provee una manifestación de la muerte para meditación, revela los límites a la transcendencia. No obstante, en su carácter benigno como Otorgadora de Recompensas, revela la posibilidad de superar estos límites y alcanzar la liberación.

En conclusión, la psicología occidental del fin del siglo XIX y del principio del siglo XX explica las similitudes iconográficas entre la azteca-mexica Coatlicue y la hindú Kali, dos diosas de culturas separadas por continentes y siglos. El inconsciente colectivo consta de arquetipos que surgen al consciente en forma de símbolos. De tales símbolos, se forman mitos, seguidos por rituales para reactualizar los mitos. Dado la universalidad de los arquetipos dentro del inconsciente colectivo, y dado la relación íntima entre este último y el consciente, los símbolos son constantes de una cultura a otra. Además, dado que la materia y el espíritu conviven en el consciente colectivo, los arquetipos y sus símbolos que surgen son antitéticos, una dualidad que se manifiesta en el Arquetipo Femenino, personificado por Coatlicue y Kali, y el Arquetipo Masculino. Los símbolos antitéticos de Coatlicue y Kali no son antagonísticos sino complementarios en que a través del entendimiento de ellas en su carácter maligno como Guerreras, se vuelvan en su carácter benigno como la Condonadora de

Pecados y la Otorgadora de Recompensas que proveen la clave a la transcendencia.

1. Monica SJÖD y Barbara Mor. *The Great Cosmic Mother*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1987, p. 32.
2. Justino FERNANDEZ. *Coatlicue: Estética del arte indígena*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, p. 217.
3. Juan-Eduardo CIRLOT. *Dictionary of Symbols*. Traductor: Jack Sage. Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. xxiv.
4. Wilbur Marshall URBAN. *Lenguaje y realidad: la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. Traductor: Carlos Villegas y Jorge Portilla. Fondo de Cultura Económico, México, 1952, p. 482.
5. Erich NEUMANN. *The Great Mother*. Bollingden Series XLVII, Princeton University Press, Princeton, 1974 (2ª reimpresión de la 2ª edición de 1983), p. 7.
6. Jean CHEVALIER. *Diccionario de los símbolos*. Translators: Manuel Silver and Arturo Rodríguez. Editorial Herder, Barcelona, 1986 (1ª edición española de la 1ª edición francesa de 1969), pp. 15, 16.
7. Carl Gustav JUNG. *The Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes of the Collective Unconscious*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1990 (10ª reimpresión de la 2ª edición de 1968), pp. 8, 11.
8. Carl Gustav JUNG. *El hombre y sus símbolos*. Traductor: Luis Escolar Bareño. Aguilar, Madrid, c. 1966, p. 80.
9. María Rosa, PALAZON. *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 395.
10. Carl Gustav, JUNG. *The Collected Works of C. G. Jung: The Symbolic Life*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1976 (10th reimpresión de la 1ª edición de 1950), Volumen XXVIII, pp. 245-246.
11. JUNG. *The Archetypes of the Collective Unconscious*, p. 82.
12. *Ibid.*, p. 82.
13. *Ibid.*, pp. 31-32.

Conclusión

Coatlicue y Kali: dos Diosas de la tierra, dos culturas distintas, dos mil millas de distancia, una cultura prácticamente eliminada, la otra todavía floreciente. Sin embargo, las semejanzas son profundas.

De la serie de palabras definidas más temprano, es concluyente que hay una relación intrincadamente tejida entre términos tales como la filosofía, la religión, el símbolo, el mito, la literatura, el arte, la historia, y el ritual, una relación importante a ambas Coatlicue y Kali. La filosofía es la búsqueda por la realidad y la verdad; abraza la religión que dice que la materia es sólo una reflexión de la realidad mientras que el espíritu es la realidad en sí misma; la religión luego engendra un símbolo para revelar la relación entre la materia y el espíritu; el símbolo, a su vez, se usa en la mitología; el héroe del mito es la representación visual del símbolo, o sea una obra de arte; por último, el mito se actúa en un ritual.

Ambos, los Azteca-Mexicas como los Hindúes, en un intento por satisfacer la búsqueda filosófica de la realidad y la verdad, desarrollaron religiones basadas en la dualidad paradójica de la materia y el espíritu en el ciclo de la vida de la naturaleza. Como explicado en el análisis psicológico, se imaginaba la dualidad en símbolos que surgían de los arquetipos del inconsciente colectivo al consciente, de los cuales desarrollaban mitos para explicarlos, seguido de rituales para actualizarlos. Por lo tanto, cada cultura ampliaba un símbolo, con Coatlicue y Kali, que encarnaba un carácter maligno y benigno y lucían símbolos antitéticos. Elaboraban cada diosa y sus

símbolos a través de una mitología -una metáfora guerrera en ambos casos- que luego actualizaban ritualmente en el mes sagrado de la diosa.

En la búsqueda filosófica de la realidad y la verdad, la religión náhuatl usó un mito guerrero para explicar la dualidad inherente en la naturaleza y la reconciliación final de sus paradojas. Entonces, el ciclo de la vida que consta de la destrucción (lo maligno) y la creación (lo benigno) estaba actuado ritualmente por guerras sagradas en donde el espíritu (la creación benigna) intervenía con la materia (la destrucción maligna) y subsecuentemente divinizaba a esta última. Tal mito guerrero y su actualización ritual destacaba la dualidad inherente en la naturaleza, el entendimiento de que proveía los medios para liberarse de ella.

El mito guerrero se representó por una representación visual o una obra de arte, Coatlicue ('La de la falda de serpientes', Diosa de la tierra), quien era el símbolo que explicó la relación dual entre la materia y el espíritu. Esta dualidad estaba personificada por una miriada de parejas divinas quienes personificaban al Ser Supremo Dual sin sexo, Ometéotl, siendo una de estas parejas Coatlicue la Diosa de la tierra y Tlaltecunthli el Dios de la tierra. Coatlicue era el epitome de no solo el terror, sino también la generosidad: los Azteca-Mexicas la veían como la oscuridad, lo subterráneo y la noche, cuya función doble era la destructiva Guerrera, personificada por Cihuacóatl ('Mujer serpiente', Diosa de la tierra, la guerra y el parto), y la creativa Condonadora de Pecados, personificada por Tlazoltéotl ('Devoradora de

la 'inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y la confesión).

En el Hinduismo, también, se busca la respuesta a la búsqueda filosófica de la realidad y la verdad a través de la religión. La interacción de la materia y el espíritu está, igual que en la religión náhuatl, representada ritualmente a través de un mito guerrero en donde Kali es la materia y su esposo, Siva, es el espíritu. En su carácter maligno *ugra* como Guerrera, participó en una guerra sagrada para liberar al mundo y otorgar la victoria a sus adoradores. Una vez derrotados los demonios de la materia, ella empieza una Danza Cósmica incontrolable hasta que su esposo la doma. Tal intervención la transforma a un carácter benigno *santa* como la Otorgadora de Recompensas dado que, en la batalla divina, ha destruido todo mal. Esta transformación es también actuada metafóricamente por los devotos quienes asumen el papel del espíritu y meditan sobre Kali, la imagen terrible de la materia destructiva. A través de la meditación, los adoradores se vuelven entendedores del mundo material al unir la materia (Kali) y el espíritu (ellos mismos), y así pueden disipar su miedo y alcanzar la liberación.

El mito guerrero hindú se representa visualmente por una obra de arte, Kali ('La oscura' o Destructora), quien simboliza la unificación de las mismas entidades duales que preocupaban a los Azteca-Mexicas: la materia y el espíritu. La primordial materia femenina, *prakrti*, es el agente activo y energético que inspira la potencial pasiva del espíritu masculino, *purusa*. El Ser Supremo sin sexo, *Brahman*, es

personificado por la diosa Devi, quien a su vez es personificada por las diosas de la *triguna*: la Virgen Sarasvati, la Madre Laksmi y la Anciana Kali, quienes, junto con su esposo, son Creadora, Preservadora y Destructora, respectivamente.

Las semejanzas que se pueden establecer entre las diosas son profundas: en ambos casos, se trata de la representación de una percepción primaria de la continuidad del ciclo de muerte y vida, revelando el intento de la mente humana por llegar a un acuerdo respecto a la realidad paradójica.

Esto se volvió claro en el análisis visual de las similitudes iconográficas lo cual producía varios símbolos comunes que comparten las dos en sus tres papeles distintos. En su carácter maligno como Guerreras, se descubrieron tres grupos de símbolos correspondientes: las dos culturas enfatizan la cabeza, símbolo del espíritu, al incluir expresiones faciales retorcidas y combinaciones de colores simbólicos; las diosas blanden varias armas, la más significativa siendo la *xiuhcōatl* de Coatlicue y la *khatvanga* de Kali, símbolos fálicos del espíritu; y les acompañan varios animales, el más importante siendo la serpiente, símbolo de la muerte y la vida.

En su etapa de transformación cuando bailan la Danza Cósmica, se encontraron tres similitudes más: en las dos culturas la Danza Cósmica representa la intervención del pálido espíritu masculino sobre la activa materia femenina; las diosas bailan mientras que cargan una cabeza cortada por el cabello; y así como también utilizan

instrumentos musicales de acompañamiento, Coatlicue adornando su falda con conchas y bailando con un báculo de sonaja que son símbolos de la fertilidad, Kali prefiriendo una campana y un tambor que representan la unificación de lo femenino con lo masculino.

Finalmente, en su carácter benigno como Condonadora de Pecados y Otorgadora de Recompensas, se descubrieron cuatro grupos de símbolos comunes: al enfatizar su rol como creadoras fértiles, las dos comparten la misma posición en cuclillas, usan la forma del *yoni* profusamente y revelan intrépidamente sus senos; hacen gesturas específicas con las manos, de que la *abhaya mudra* de Kali dice a los devotos que no tengan miedo mientras que la *varad mudra* les otorga recompensas; la atadura del cinturón de Coatlicue como la faja de Kali hace referencia al símbolo de infinitud que simboliza la muerte y la vida; y finalmente, las dos diosas tienen una presencia en los cruces de caminos.

Pero una conclusión más profunda es que Coatlicue y Kali se asemejan en el hecho de que los artistas que les representaron no intentaron hacer una imagen de la naturaleza sino de una naturaleza divina. Es decir, dado que la concepción cósmica consiste de la divinización del cosmos y no en la humanización de los dioses, entonces la expresión de los artistas no fue naturalista, sino abstracta y simbólica. Fernández apoya esta conclusión al subrayar acentuadamente que "los elementos simbólicos no son 'naturalistas', ni 'estilizaciones', sino por el contrario son formas creadas, de una gran fuerza expresiva que trasciende toda representación del naturalismo y que son

significativas de su verdadero oculto sentido. No se trata de ningún ente natural, ni de partes de entes naturales, sino de signos o símbolos de latente significado; de ahí su vitalidad...¹

Dice que "las formas... no pertenecen... al 'naturalismo'...; son formas creadas exprofeso para hacer patente una concepción religiosa... una divinidad, y de ahí su razón de ser como son, producto de la sensibilidad, del intelecto y de la imaginación creadora, no reproductora, si bien en sentido derivado acusan una referencia de las formas naturales, humanas y animales..."²

De aquí se basa la interpretación de los elementos de Coatlicue y Kali en nada menos que una concepción religiosa, cósmica, mítica y mágica, una concepción poética en sumo grado. Así, las representaciones visuales de Coatlicue y Kali en sus caracteres duales, el maligno y el benigno, son consideradas igualmente bellas. Como Guerreras espantosas, emancipadas y marchitadas, imparten un cierto sentido de 'fervor espiritual, fuego interno e inexorable determinación'. Como la Condonadora de Pecados y la corpulenta, voluptuosa Otorgadora de Recompensas, imparten perdón y protección, y otorgan la recompensa de la trascendencia.

-
1. Justino FERNANDEZ. *Coatlicue; Estética del arte indígena*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, p. 217.
 2. *Ibid.*, pp. 218-219.

Apéndice

"Del nacimiento de Huitzilopochtli

"Según lo que dijeron y supieron los naturales viejos; del nacimiento y principio del diablo que se decía *Huitzilopochtli*, que hay una sierra que se llama *Coatepec* junto al pueblo de *Tulla*, y allí vivía una mujer que se llamaba *Coatlicue*, que fue madre de unos indios que se decían *Centzonhuitznáhua*, los cuales tenían una hermana que se llamaba *Coyolxauhqui*; y la dicha *Coatlicue* hacía penitencia barriendo cada día en la sierra de *Coatepec*, y un día acontecióle que andando barriendo descendióle una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado, y tomóla y pusola en el seno junto a la barriga, debajo de las naguas y después de haber barrido (la) quiso tomar y no la halló de que dicen se empuñó; y como vieron los dichos indios *Centzonhuitznáhua* a la madre que ya era preñada se enojaron bravamente diciendo: ¿Quién la empuñó, que nos infamó y avergonzó? Y la hermana que se llamaba *Coyolxauhqui* decía: hermanos, matemós a nuestra madre porque nos infamó, habiéndose a hurto empuñado.

"Y después de haber sabido la dicha *Coatlicue* (el negocio) pesóle mucho y atemorizóse, y su criatura hablaba y consolábala, diciendo: no tengas miedo, porque yo se lo que tengo de hacer. Y después de haber oído estas palabras la dicha *Coatlicue* aquietósele su corazón y quitósele la pesadumbre que tenía; y como los dichos indios *Centzonhuitznáhua* habían hecho y acabado el consejo de matar a la madre, por aquella infamia y deshonra que les había hecho, estaban enojados mucho, juntamente con la hermana que se decía *Coyolxauhqui*, la cual les importunaba que matasen a su madre *Coatlicue*; y los dichos indios *Centzonhuitznáhua* habían tomado las armas y se armaban para pelear, torciendo y atando sus cabellos así como hombres valientes.

"Y uno de ellos que se llamaba *Quauitlicac*, el cual era como traidor, lo que decían los indios *Centzonhuitznáhua* luego se lo iba a decir a *Huitzilopochtli*, que aun estaba en el vientre de su madre, dándole noticia de ello; y le respondía diciendo el *Huitzilopochtli*: Oh mi tío! mira lo que hacen y escucha muy bien lo que dicen, porque yo se lo que tengo de hacer. Y después de haber acabado el consejo de matar a la dicha *Coatlicue*, los dichos indios *Centzonhuitznáhua* fueron a donde estaba su madre *Coatlicue*, y delante iba la hermana suya *Coyolxauhqui* y ellos iban armados con todas armas y papeles y cascabeles, y dardos en su orden; y el dicho *Quauitlicac* subió a la sierra a decir a *Huitzilopochtli*, como ya venían los dichos indios *Centzonhuitznáhua* contra él, a matarle; y díjole el *Huitzilopochtli* respondiéndole: mirad bien a donde llegan. Y

dijole el dicho *Quauitlicac* que ya llegaban a un lugar que se dice *Trompantitlán*; y más preguntó el dicho *Huitzilopochtli* al dicho *Quauitlicac*, diciéndole: ¿a dónde llegan los indios *Centzonhuitznáhua*? y le dijo el *Quauitlicac* que ya llegaban a otro lugar que se dice *Coaxcalpa*; y más otra vez preguntó el dicho *Huitzilopochtli* al dicho *Quauitlicac*, diciéndole, dónde llegaban y respondió diciéndole que ya llegaban a otro lugar que se dice *Apetlac*; y más le preguntó el dicho *Huitzilopochtli* al dicho *Quauitlicac* diciéndole a dónde llegaban, y le respondió diciéndole que ya llegaban al medio de la sierra; y más dijo el *Huitzilopochtli* preguntando al dicho *Quauitlicac* ¿a dónde llegan? y le dijo que ya llegaban y estaban ya muy cerca, y delante de ellos venía la dicha *Coyolxauhqui*. Y en llegando los dichos indios *Centzonhuitznáhua* nació luego el dicho *Huitzilopochtli*, trayendo consigo una rodela que se dice *teueuelli*, con un dardo y vara de color azul, y su rostro como pintado y en la cabeza traía emplumada y los dos muslos pintados de color azul, y también los brazos. Y el dicho *Huitzilopochtli* dijo a uno que se llamaba *Techancalqui* que encendiese una culebra hecha de teas que se llamaba *xuhcōatl*, y así la encendió y con ella fue herida la dicha *Coyolxauhqui*, de que murió hecha pedazos, y la cabeza quedó en aquella sierra que se dice *Coatepec* y el cuerpo cayóse abajo hecho pedazos; y el dicho *Huitzilopochtli* levántose y armóse y salió contra los dichos *Centzonhuitznáhua*, persiguiéndoles y echándoles fuera de aquella sierra que se dice *Coatepec*, hasta abajo, peleando contra ellos y cercando cuatro veces la dicha sierra; y los dichos indios *Centzonhuitznáhua*, no se pudieron defender, ni valer contra el dicho *Huitzilopochtli*, ni le hacer cosa alguna, y así fueron vencidos y muchos de ellos murieron; y los dichos indios *Centzonhuitznáhua* rogaban y suplicaban al dicho *Huitzilopochtli*, diciéndole que no los persiguiese y que se retrayese de la pelea, y el dicho *Huitzilopochtli* no quiso ni les consintió, hasta que casi todos los mató, y muy pocos escaparon y salieron huyendo de sus manos, y fueron a un lugar que se dice *Huitztlampa*, y les quitó y tomó muchos despojos y las armas que traían que se llamaban *anecuhiotl*. Y el dicho *Huitzilopochtli* también se llamaba *Tetzauitl*, por razón que decían que la dicho *Coatlícue* se empenó de una pelotilla de pluma, y no se sabía quien fue su padre, y los dichos mexicanos lo han tenido en mucho acatamiento y le han servido en muchas cosas, y lo han tenido por dios de la guerra, porque decían que el dicho *Huitzilopochtli* les daba gran favor en la pelea; y el orden y costumbre que tenían los mexicanos para servir y honrar al dicho *Huitzilopochtli* tomaron el que se solía usar y hacer en aquella dicha sierra que se nombra *Coatepec*.¹

"Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) v de la señora de la gente terrena (de la madre)"

"En la dignidad de caudillo guerrero dio a luz la madre, dio a luz en el escudo;
en el (armado con el) escudo le dio a luz la madre,
a el
a *Uitzilopochtli*, a la Guerra (al dios de la Guerra).

"Triunfó él en la montaña de la Culebra, entre las montañas.
Pintóse a si mismo y *yíxewel*, su escudo.
Con lo que triunfó.
Nadie volvió a levantarse en contra suya cuando fue acometida la gente de la montaña de la Culebra, cuando tembló la tierra;
entonces fue aquella exterminada."²

"Canto de la Diosa de la tierra

"El águila, el águila, *Quilaztli*,
está pintada con sangre de serpiente;
plumas de águila forman su corona.
El alto ciprés (la defensa, el amparo) del país de los *chalmeca*, la (diosa) de *Colhuacán*.

"El maíz está...
en el campo del dios;
en el báculo de sonaja se apoya ella (el báculo de sonaja es su báculo).

"La espina de maguey, la espina de maguey descansa en mi mano,
la espina de maguey, la espina de maguey descansa en mi mano,
en el campo del dios.
en el báculo de sonaja se apoya ella (el báculo de sonaja es su báculo).

"El haz de hierba (la escoba) está en mi mano,
en el campo del dios,
en el báculo de sonaja se apoya ella (el báculo de sonaja es su báculo).

"Trece águilas (así es llamada ella),
nuestra madre, la diosa de los *chalmeca*.
Entrégame el dardo fabricado de la planta espinosa, la insignia sagrada, es mi hijo *Mixcouatl*.

"Nuestra madre la guerrera, nuestra madre la guerrera,
el ciervo de *Colhuacán*,
plumas tiene pegadas ella.

"La mañana ha despuntado, se ha publicado la orden para la guerra,
la mañana ha despuntado, se ha publicado la orden para la guerra,

ójala arrastren aca (prisioneros),
todo el país debe ser desolado,
el ciervo de *Colhuacán*,
plumas tiene pegadas ella.

Plumas de águila son vuestra pintura.
El que combate valientemente en la guerra.
vuestra pintura."³

-
1. Fray Bernardino de SAHAGUN. *Historia de las cosas de Nueva España*. Editor and Traductores de náhuatl a alemán: E. Seler. P. Robredo, México, 1938, Volumen I, Libro 3, Capítulo 1, p. 259.
 2. *Ibid.* Interpretación liberal: E. Seler. Volumen V, pp. 65-66.
 3. *Ibid.* Traducción literal: E. Seler. Volumen V, pp. 119-124.

Glosario

abhaya mudra --una de las *mudras* que significa 'gesto de protección' que imprime miedo, 'gesto de osadía y seguridad' en el que la palma de a mano derecha se despliega hacia afuera y se torna en dirección del devoto, con los dedos erigidos

Adya Kali --'prístina Kali'

Agamas --documento sagrado de los Saivites

Agni --Dios del Fuego

Agni Purana --documento sagrado, una de las diez y ocho *Mahapuranas*

amrta --'licor de la inmortalidad'

ardhaparyankasana --'serenidad', una de las *asanas* en donde una pierna (izquierda o derecha) está doblada horizontalmente y la rodilla descansa en el asiento, mientras que la otra pierna cuelga libremente o se encuentra ligeramente apoyada

asanas --'posiciones sentadas'

asraya --'asilo'

asuras --'demonios'

atman --'alma'

avatars --múltiples encarnaciones

avidya --'ignorancia'

avyakta --lo que 'no se manifiesta, lo desconocido, el flujo impredecible'

ayudhas --'atributos'

Aztlán --territorio mítico azteca-mexica

bali --'ofrenda'

belladonna --campana-florida

Bhagavad-Gita --'Canto del que es Bendito', uno de dos cantos en el *Mahabharata*, 1000-500 A.C.

Bhagavata Purana --documento sagrado, una de las diez y ocho *Mahapuranas*

bhakti-yoga -el 'camino de la fé, devoción o práctica', uno de los
Tres Caminos hacia *moksa*

Bhrutimukhi -'La de cara con cejas fruncidas'

Bilva -'Arbol de Bael', 'Bael Indio', 'Membrillo de Bengala', 'Arbol de
Ball', 'Arbol Bela' o 'Manzana Dorada'

Brahma -Creador, primer dios en la trinidad

Brahman -'Absoluto'

Brahmana -'persona santa'

brahmada -'embrión cósmico'

Brhat Tantrasarah -documento tántrico escrito por Krsnananda
Agamavagisa

caitra -mes en el calendario hindú que corresponde a los meses de
marzo-abril y en donde se celebra *navratra*

cakras -seis 'círculos' de poder psíquico

candrasasa -'cimitarra, sable o espada'

caritas -'episodios'

carma -'escudo'

Centéotl -Dios del maíz

Centzonhuitznáhua -400 hijos de Coatlicue

Chalchiuhtlicue -'Falda de jade', Diosa del agua

Chicomecóatl -'Séptima serpiente', Diosa de la vegetación, la
manutención y el maíz maduro, Musa de la fruta

Chimalma -'Mano acorazada'

Cicalco -paraíso del oeste donde iban las mujeres que habían muerto
en el parto

Cihuacóatl -'Mujer serpiente', Diosa de la tierra, la guerra y el
parto

Cihuateteo -'Diosas mujeres', almas de las mujeres que habían muerto
en el parto, viven en Cincalco

Coatepec -'Cerro de la serpiente'

cóatl -'serpiente'

Coatlantona -Coatlicue

Coatlicue -'La de la falda de serpientes', Diosa de la tierra

Coatlycue -Coatlicue

copalli -incienso

couai>calmanaloya -'ofrendadas culebras cocidas'

Coyolxauhqui -hija de Coatlicue

Cuauhuitlicac -hijo de Coatlicue, el traidor

Daksinacara -'el camino de la mano derecha' conocido como 'yoga ascético', vía tántrica hacia moksa que usa el mshayajna

darsanas -seis 'sistemas ortodoxos de filosofía' subdivididos en tres grupos: Nyaya, Vaisheshika, Sankhya, Yoga, Mimamsa y Vedanta

Devi -'deidad', 'divinidad', 'radiante con iluminación brillante', Gran Diosa o Madre Suprema, personificación de Sakti que tiene tres formas: Sarasvati, Laksmi y Kali

Devi Mahatmya -'La Descripción del Gran Ser de las Diosa', parte de la Markandeya Purana, también llamado Candi Mahatmya o Saptasati, siglo VI D.C.

dharma -'conducta correcta' que consta de austeridad, puridad, compasión y veracidad, y que observa (1) la sanción por las escrituras y (2) normas de conducta según el código ético de conducta

diakos -'rueda'

duhkha -'sufrimiento'.

Épicas -documentos sagrados que constan del Ramayana y el Mahabharata

euatlatilo -'son escondidos los pellejos'

Garuda Purana -documento sagrado, una de las diez y ocho Mahapuranas

Gauri -'La güera'

gunas -'cualidades' que constan de sattva, rajas y tamas

hiranyagarbha -'germen de vida'

Huitzilopochtli -Dios del sol y la guerra, uno de cuatro hijos de Ometecuhtli y Omecihuatl, vive en el perverso y azul Tenochca en el sur

Ilamatecuhtli -'De las faldas la más antigua' o 'Primera mujer'

Itzpapálotl -'Mariposa cuchillo de obsidiana', Diosa de la guerra y de las estrellas

Ixcuina -Diosa de la carnalidad y Patrona de las prostitutas, esposa de Mictlantecuhtli

Ixcuiname -esposas de los guerreros que habían sido capturados, serían sacrificadas al dispararles con flechas

Iztaccíhuatl --volcán niveo que formó la plataforma este de la Gran Vasija

javana -ritos que se celebra en *navratna*

jnana-yoga --uno de los Tres Caminos hacia *moksa*, la 'vía del conocimiento, la sabiduría o apreciación serena'

kabanda -'cuerpo sin cabeza'

kala -'tiempo cíclico'

kalanatri -'noche de la muerte'

Kali -'La oscura', Destructora, la tercera diosa de la trinidad

Kalika Purana -documento sagrado, una de las *Upapuranas*

Kalika-mangal-kavya -documento tántrico escrito por Bharatcandra, una de las *Mangal-kavyas* (comúnmente llamados *Annada-mangal-kavya*)

kaliyuga -'tiempo desfavorable'

Karalanetra -'La que posee ojos horribles'

karma -'ley de la causa'

karma-yoga -uno de los Tres Caminos hacia *moksa*, la 'vía del esfuerzo, conducta o carácter'

khatvanga -'estaca con un cráneo en la punta'

kinkini -'campanilla de mano'

Kockamiau -'El collar de espigas'

Kṛta -la primera yuga

kula -'flor tribal'

kulapadma -loto de seis pétalos en la región más alta del cerebro en donde *kundalini* encuentra su fuente

kundalini -'poder de la serpiente'

kundalini sakti -Sakti inactiva o Devi sin forma

kunvar -mes en el calendario hindú que corresponde a los meses de septiembre-octubre y en donde se celebra *navratra*

Laksmi -Preservadora, la segunda diosa de la trinidad

linga -'símbolo fálico de Siva'

Linga Purana -documento sagrado, una de las diez y ocho *Mahapuranas*

Macuilxóchtli -Dios de la música

madya -'vino'

Mahabharata -documento sagrado, parte de las épicas, compuesto del Bhagavad-Gita y el Narayaniya, 300-100 A.C.

Mahanirvana Tantra -una de las sesenta y cuatro *Tantras*, siglo XIX D.C.

Mahapuranas -diez y ocho documentos mayores que conforman el documento más grande de las *Puranas*

mahayajna -'cinco sacrificios mayores' usados en *Daksinacara*

maithuna -'relaciones sexuales'

mamsa -'carne'

margasirsa -mes en el calendario hindú que corresponde a los meses de octubre-noviembre

Markandeya Purana -documento sagrado, una de las diez y ocho *Mahapuranas*, contiene el Devi Mahatmya

matriatamah -'la más maternal'

matsya -'pescado'

maya -'ilusión'

Miccailhuitontli -'Ofrenda de flores', noveno mes del *tonalpohualli*

Mictlán -paraíso del norte o mundo de abajo

Mictlancihuatl -Señora del mundo de abajo

Mictlantecuhltli -Señor de la muerte y el mundo de abajo
 Mixcóatl -'Dios de la guerra'
 Mixcóatl -Dios de las estrellas y los números
 moksa -'salvación'
 mudra -'grano seco'
 mudras -'gestos de mano'
 mudras -'movimiento de las manos'
 Narayaniya -uno de dos cantos en el Mahabharata
 navratra -'nueve noches', tiempo especial durante el mes de caitra
 Ochpaniztli -'Mes del barrido', décimo primer mes del tonalpohualli
 Omecíhuatl -Señora de la dualidad
 Ometecutli -Señor de la dualidad
 Ometéotl -Ser Supremo Dual, a la vez femenino y masculino
 padmasana -'postura de loto', una de las asanas en la que las dos
 piernas están cruzadas y los pies descansan sobre la pierna
 opuesta, o las rodillas se tocan con la planta del pie contrario
 pancamakara -'cinco verdades prohibidas' que se usa en el Vamacara,
 consisten del madya, mateya, mamsa, mudra y maithuna
 pasa -'dogal o cuerda'
 petlacóatl -'petate de serpiente'
 prakrti -'materia primordial o elemental', femenina, contiene los tres
 gunas
 Puranas -'Antigüedades', 'Lo que sobrevive desde los viejos tiempos' o
 'Las inscripciones de los viejos tiempos', documento sagrado
 compuesto de diez y ocho Mahapuranas y varias Upapuranas
 purusa -'espíritu', masculina
 Quauhcihuatl -'Mujer aguila'
 Quaxólotl -'Ella, la de las dos cabezas' o 'Ella la de la cabeza
 partida'

Quetzalcóatl -'Serpiente emplumada', Dios del conocimiento y el sacerdocio, uno de cuatro hijos de Ometecutli y Omecihuati, vive en el favorable y blanca Cholula en el oeste

Quilaztli -'Por la que se dan las plantas'

rajas -'actividad', el segundo de los tres *gunas*

Ramayana -documento sagrado, 300-100 A.C., parte de las épicas

rasa -'esencia femenina'

Rudra Samhita -documento sagrado, una de las numerosas Samhitas de la *Siva Purana*

Saivismo -el culto que bendice a Siva

Saivites -secta que bendice a Siva

sakti -'energía creativa', femenina, divina, personificado por Sakti

Sakti -*Erahman* en la forma de Devi, personificación de sakti

Saktismo -el culto que bendice a Sakti

Saktites -secta que bendice a Sakti

samadhi -'contemplación' o 'éxtasis'

Samhitas -documento sagrado de los Vaisnavites

samsara -'renacer' o 'recurrencia perpetua'

santa -'carácter benigno':

Sarasvati -'Creadora', la primera diosa de la trinidad

sattva -'bondad', el primer de los tres *gunas*

Sauplika-parvan -documento sagrado, parte del *Mahabharata*

Siva -Destructor, el tercer dios de la trinidad

Siva Purana -documento sagrado, contiene numerosas Samhitas, una de las *Upapuranas*

Soma -'Reina de las plantas', *rasa*

srividya -'conocimiento sagrado'

svastika mudra -una de las mudras que significa 'buena suerte prometida'

tamas -'obscuridad', el tercer de los tres *gunas*

Tantras -documento sagrado de los Saktites
Tantrismo -el culto que bendice a Sakti
tapas -'técnicas de ascetismo'
Tcitcimicihuatl -'Mujer monstruosa' o 'Demonio de la oscuridad'
tcompantli -plataforma decorada con calaveras en Fig. 17
teocuitatl -'canción divina'
Teteo-eco -décimo segundo mes del *tonalpohualli*
tetzauhcóatl -especie de serpiente
teueuelli -'escudo'
Tezcatlipoca -'Espejo humeante', Dios de la noche y los brujos, Dios Solar y soberano del panteón, uno de cuatro hijos de Omecuehltli y Omecihuatl, vive en el penumbra y negro Texcoco en el norte
Tititl -'Tiempo severo'
Tlacaxipenaltitli -'Desolladura de la gente', segundo mes en el *tonalpohualli*
Tlaelquam -'Devoradora de la inmundicia'
Tláloc -Dios del agua
Tlalocan -paraíso del sur donde iban los que había muerto de una enfermedad causada por los dioses del agua, por un rayo, ahogados o por suicidio
Tlaltecuhltli -Dios de la Tierra y contraparte de la Coatlicue
Tlazoltéotl -'Devoradora de la inmundicia', Diosa de la tierra, la procreación, el pecado carnal y la confesión, Condonadora de Pecados
Tlillan -'Lugar de la oscuridad'
Toci -'Nuestra abuela'
Toltecas -'maestros' o 'artesanos'
Tonacacihuatl -'Mujer de nuestras carnes o cuerpo'
tonalamatl -'Libro de los días', libro de referencias único para los sacerdotes

tonalpohuali -'Cuenta de los días simbólicos', calendario sagrado de 260 días

Tonan -'Nuestra madre'

Tonantzin -'Nuestra madre'

Tonatiunchan -paraíso del sol del este donde iban todas las víctimas sacrificadas en los altares de los templos y los guerreros muertos en combate

Totzin -'Nuestros principios'

Tozoztontli -'Vigilia', tercer mes del *tonalpohualli*

triguna -'lo triple', 'lo que contiene las tres gunas'

Trimurti -'trinidad'

Tulasi -'albahaca'

Tzintéotl -Diosa del trasero

tzintli -'base, comienzo o primer principio'

Tzitzimicihuatl -'Mujer monstruosa', 'Fantasma femenino' o 'Demonio de la oscuridad'

ugra -'carácter maligno'

Uma Samhita -documento sagrado, una de las numerosas Samhitas de la *Siva Purana*

Upanisads -'Sentados cerca de' o 'Lo que puedes obtener al sentarte cerca de un maestro', documento sagrado, aproximadamente 800 A.C.

Upapuranas -varios documentos pequeños de los *Puranas* escritos por los fundadores de sectas

Vaisnavismo -el culto que bendice a Vishnú

Vaisnavites -secta que bendice a Vishnú

Vamacara -'camino de la mano izquierda' conodico como 'yoga indulgente o erótico', vía tántrica hacia *moksa* que usa el *pancamakara*

varad mudra -una de las *mudras* que significa 'otorgadora de premios o recompensas' y favores en donde la mano cuelga libremente, la palma hacia afuera con todos los dedos extendidos y señalando hacia abajo, o la mano esta semicerrada

Vayaviya Purana -documento sagrado, una de las diez y ocho *Mahapuranas*

Vayaviya Samhita -documento sagrado, una de las numerosas Samhitas de la Siva Purana

vipil -'camisa'

Visnú -Preservador, el segundo dios de la trinidad

xihuítl -'Retoño de Pasto' o 'Tiempo del Pasto Nuevo', calendario secular de 365 días

Xipe Totec -'El desollado', Dios de la semilla y la siembra, uno de cuatro hijos de Ometecuhtli y Omecíhuatl, vive en la rica y roja Tlaxcala del este

xiuhcōatl -'serpiente de fuego'

xiuhmōpilli -'Manejo de Años', siglo de 52 años

xochimanalcya -'ofrendadas flores'

xochimanque -flores usadas en el festival de Tozoztontli

Xochipilli -Dios de las flores

Xochiquetzal -'Flor preciosa', Musa de las flores

Yaocíhuatl -'Guerrera'

yoga -'ejercicios de meditación' basado en el control de la respiración y posturas acrobáticas

yoni -'primer principio' u 'órgano femenino generador'

yuga -'edad de acuerdo con la tradición mítica hindú'

zoe -'vida'

Bibliografía

- ADLER, Margot. *Drawing Down the Moon*. Beacon Press, Boston, 1986 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1979), 595 p.
- ALVIELLA, Goblet D. *The Migrations of Symbols*. University Books, Nueva York, 1956, 277 p.
- ANONIMO. *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*. Compiler: Joaquín García Icazbalceta, México, 1891.
- ASHE, Geoffrey. *The Virgin: Mary's Cult and the Re-Emergence of the Goddess*. Arkana, London, 1988 (reimpresión de la 1ª edición de 1976), 262 p.
- BABB, Lawrence A. *The Divine Hierarchy*. Columbia University, Nueva York, 1975, 266 p.
- BAILEY, Liberty Hyde and Ethel Zoe. *Hortus Third: A Concise Dictionary of Plants Cultivated in the United States and Canada*. MacMillan Publishing Co., Inc., Nueva York, 1977 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1976), 1290 p.
- BARBA, Beatriz. "El collar de Coatlicue." En: *Info: Universidad Autónoma del Sureste*, no. 6, México, 1983, pp. 3-44.
- BASICH LEIJA, Zita. *Guía para el uso del Códice Florentino*. Instituto Nacional de Antropología y Historia, México, 1987, 253 p.
- BEYERL, Paul. *The Master Book of Herbalism*. Phoenix Publishing Co., Surrey, Columbia Británica, 1984, 414 p.
- BHAGAVATA PURANA. Traductor: Ganesh Vasudeo Tagare. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1976-79, 5 Volúmenes.
- BHATTACHARYA, B. "Eastern Saivism and Western Phallism." En: *Hinduism*. No. 21, julio/agosto 1967, pp. 25-32.
- BHATTACHARYA, B. *Saivism and the Phallic World*. Oxford and IBH Publishing Co., Nueva Delhi, 1975, 548 p.
- BHATTACHARYA, Narendra Nath. *The Indian Mother Goddess*. South Asian Books, Columbia, 1977 (2ª edición), 330 p.
- BHATTACHARYA, Narendra Nath. *A Glossary of Indian Religious Terms and Concepts*. South Asia, Nueva Delhi, 1990, 227 p.
- BHATTACHARYA, Tarapada. *The Canons of Indian Art*. Firma K. L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1963 (2ª edición de la 1ª de 1947), 506 p.
- BOSCH, F. D. K. *The Golden Germ*. Mouton and Co., El Hague, Holanda, 264 p.

- BOUQUET, A. C. *Comparative Religion*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1962, 320 p.
- BOUQUET, A. C. *Hinduism*. Hutchinson's University Library, London, 1948, 171 p.
- BRAY, Warwick. *Everyday Life of the Aztecs*. B. T. Batsford Ltd., London, 1968, 208 p.
- BRODA, Johanna. *The Great Temple of Tenochtitlán*. University of California Press, Berkeley, 1987, 184 p.
- BROWN, C. Mackenzie. *The Triumph of the Goddess; the Canonical Models and Theological Visions of the Devi-Bhagavata Purana*. State University of New York, Nueva York, c. 1990, 327 p.
- BRUNDAGE, Burr Cartwright. *The Fifth Sun*. University of Texas Press, Austin, 1979, 269 p.
- BURLAND, Lottie. *Feathered Serpent and Smoking Mirror*. Orbis Publishing Ltd., London, 1975, 128 p.
- CASO, Alfonso. *El pueblo del sol*. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, 125 p.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dictionary of Symbols*. Traductor: Jack Sage. Routledge and Kegan Paul, London, 1962, 400 p.
- COBURN, Thomas B. *Devi-Mahatmya; the Crystallization of the Goddess Tradition*. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1984, 359 p.
- COBURN, Thomas B. *Encountering the Goddess: a Translation of the Devi-Mahatmya and a Study of its Interpretation*. State University of New York, Nueva York, 1991, 257 p.
- CODICE BORBONICO*. Siglo XXI, México, 1979 (1ª edición del facsímil de 1899), 33 p.
- CODICE FEJERVARY-MAYER*. Akademische Druck-u Verlagsanstalt, Graz, 1971, 47 p.
- CODICE LAUD*. Editor: C. A. Burland. Akademische Druck-u Verlagsanstalt, Graz, 1966, 34 p.
- CONRAD, Geoffrey W. *Religion and Empire*. Cambridge University Press, Cambridge, 1984, 266 p.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *Yaksas*. Munshiram Manoharlal Publishers Private Ltd., Nueva Delhi, 1980 (2ª edición), 84 p.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Traductores: Manuel Silver y Arturo Rodríguez. Editorial Herder, Barcelona, 1986 (1ª edición española de la 1ª edición francesa de 1969), 1092 p.

- DANGE, Sadashiv Ambadas. *Encyclopedia of Puranic Beliefs and Practices*. Narrang, Nueva Delhi, 1986, 4 Volumes.
- DAVIES, Nigel. *The Aztecs*. Richard Clay (The Chaucer Press) Ltd., Bungay, Suffolk, 1973, 363 p.
- DESHMUKH, B. *Iconography of the Hindu Temples in Marathwada*. Scheme, Jaipur, India, 1987, 262 p.
- DEV, Usha. *The Concept of Sakti in the Puranas*. Nag, Nueva Delhi, 1987, 248 p.
- DIMOCK, Edward C. *The Thief of Love*. University of Chicago Press, Chicago, 1963, 305 p.
- DURAN, Diego. *Historia de las indias de Nueva España y islas de tierra firme*. Editora Nacional, México, 1951.
- FAGAN, Brian M. *The Aztecs*. W. H. Freeman and Co., Nueva York, 1984, 321 p.
- FARRAR, Jannet and Stewart. *A Witches Bible Compleat*. Magickal Child Publishing, Inc., Nueva York, 1991 (4ª reimpresión de la 1ª edición de 1981), 349 p.
- FERNANDEZ, Adela. *Dioses prehispánicos de México*. Panorama, México, 1938, 158 p.
- FERNANDEZ, Justino. *Coatlicue; Estética del arte indígena*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, 303 p.
- FLEW, Anthony. *A Dictionary of Philosophy*. Pan Books, London, 1979, 380 p.
- FORMAN, Werner. *Escultura india*. Traductor: Martí Solervinyes. Fondo de Cultura Económica, México, 1963, 38 p.
- FRUTIGER, Adrian. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Traductor: Carlos Sánchez Rodrigo. Editorial Gustavo Gili, México, 1981 (edición española de la edición alemana de 1978), 286 p.
- GARCIA MORENTE, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. Editorial Lozada, Buenos Aires, 1958, 409 p.
- GARUDA PURANA. Traductor: Board of Scholars. Editor: J. L. Shastri. Motilal Benarsidass, Nueva Delhi, 1978, 3 Volumes.
- GODOY, Emma. *Las doctrinas hindúes y el pensamiento occidental*. Secretaría de Educación Pública, México, 1967, 102 p.
- GREELEY, Andrew. *The Mary Myth*. Seabury Press, Nueva York, 1977, 229 p.

- GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. Traductor: María Teresa Poyrazian. Siglo Veintiuno Editores, México, 1984 (11ª edición española de la 1ª edición francesa de 1971), 133 p.
- GUPTA, S. P. *The Book of Indian Art*. B. R. Publishing Corporation, Nueva Delhi, 1980, 378 p.
- GUTIERREZ SOLANA, Nelly. *Códices de México*. Panorama, México, 1988 (2ª edición española), 166 p.
- HAVELL, E. B. *The Art Heritage of India*. D. B. Taraporevala Sons and Co. Private Ltd., Bombay, 1964, 199 p.
- HISTOIRE de Méchique*. Editor: Edouarde Jonghe. Tomo II, Journal de la Société des Americanistes de Paris, París, sin fecha.
- HOPKINS, Edward Washburn. *Epic Mythology*. Biblio and Taunem, Nueva York, 1969, 277 p.
- HOWARD Gallery. *In the Image of Man*. Arts Council of Great Britain, London, 1982, 231 p.
- JOHNSON, Buffie. *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*. HarperCollins, San Francisco, 1990 (reimpresión de la 1ª edición de 1988), 386 p.
- JUNG, Carl Gustav. *The Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes of the Collective Unconscious*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1990 (10ª reimpresión de la 2ª edición de 1968), 451 p.
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Traductor: Luis Escolar Bareño. Aguilar, Madrid, c. 1966, 320 p.
- JUNG, Carl Gustav. *The Collected Works of C. G. Jung: The Symbolic Life*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1976 (10th reimpresión de la 1ª edición de 1950), Volumen XXVIII, 904 p.
- JUNG, Carl Gustav. *The Collected Works of C. G. Jung: Symbols of Transformation*. Traductor: R. F. C. Hull. Bollingen Series XX, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1970 (2ª reimpresión de la 2ª edición de 1967 y la 1ª de 1952), Volumen V, 557 p.
- KARMARKAR, A. P. *The Religions of India*. Mira Publishing House, Conavla, India, 1950, 327 p.
- KAUFMANN, Walter Arnold. *Crítica de la religión y la filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 391 p.
- KEEN, Benjamin. *The Aztec Image in Western Thought*. Rutgers University Press, Nueva Jersey, 1971, 667 p.

- KEITH, A. Berriedale. *The Mythology of All Races*. Louis Herbert Gray, Boston, 1964 (3ª reimpresión de la 1ª edición de 1917), 404 p.
- KINSLEY, David R. *The Sword and the Flute: Kali and Krsna, Dark Visions of the Terrible and Sublime in Hindu Mythology*. University of California, Berkeley, 1973, 167 p.
- KRSNANANDA Agamavagisa. *Erhat Tantrasarah*. Basumati Sahitya Mandir, Calcutta, 1341 [1934], 2 Volumenenes.
- LEON Y GAMA, Antonio. *Descripción histórica y monología de las dos piedras*. Secretaría de Educación Pública: Instituto Polytécnico Nacional, México, 1978.
- LEON-PORTILLA, Miguel. *Native Mesoamerican Spirituality*. Paulist Press, Nueva Jersey, 1980, 300 p.
- LEON-PORTILLA, Miguel. *The Aztec Thought and Culture*. University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1963, 241 p.
- LIEBERT, Gosta. *Iconographic Dictionary of the Indian Religions*. Sri Satguru, Nueva Delhi, 1986, 377 p.
- LINGA PURANA. Traductor: Board of Scholars. Editor: J. L. Shastri. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1973, 2 Volumenenes.
- LIUNGMAN, Carl G. *Dictionary of Symbols*. ABC-CLIO, Santa Barbara, 1991 (traducción inglés de la 1ª edición alemán de 1974), 596 p.
- Mahanirvana Tantra: The Great Liberation*. Traductor: Arthur Avalon. Ganesh, Madras, 1963 (4ª edición), 455 p.
- MACDONELL, Arthur Anthony. *A Practical Sanskrit Dictionary*. Oxford University Press, London, 1971 (5ª reimpresión de la 1ª edición de 1929), 382 p.
- MALLMANN, Marie-Thérèse de. *Les enseignements iconographiques de l'Agni Purana*. Presses Universitaires de France, Paris, 1963, 371 p.
- MARKANDEYA PURANA. Traductor: F. Eden Pargiter. Indological Book, Varanasi, 1981, 730 p.
- MORALES Y MARIN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus Ediciones, Madrid, 1986 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1984), 328 p.
- MUNOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Alfredo Chavero y José Fernando Ramírez, México, 1892.
- NARAYAN, R. K. *Gods, Demons, and Others*. Vision Books Pvt. Ltd., Nueva Delhi, 1987 (3ª reimpresión de la 1ª edición de 1964), 241 p.

- NEUMANN, Erich. *The Great Mother*. Bollingden Series XLVII, Princeton University Press, Princeton, 1974 (2ª reimpresión de la 2ª edición de 1983), 378 p.
- NICHOLSON, Irene. *Mexican and Central American Mythology*. Hamlyn Publishing Group Ltd., Nueva York, 1975 (4ª reimpresión de la 1ª edición de 1967), 141 p.
- NUTTAL, Zelia. *Códice Magliabecchiano*. University of California Press, Berkeley, 1903.
- OLSON, Carl. *The Book of the Goddess Past and Present*. Crossroad Publishing Company, Nueva York, 1983.
- PALAZON, María Rosa. *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 503 p.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid, 1972 (1ª edición española de la 1ª edición de 1962), 350 p.
- PARRINDER, Geoffrey. *World Religions*. Facts on File Publications, Nueva York, 1983 (edición revisada de 1971), 528 p.
- PASO Y TRONCOSO, Francisco de. *Descripción, historia y exposición del códice pictórico de los antiguos náhuas*. Tipografía de S. Landi, Florencia, 1898, 368 p.
- PETERSON, Frederick. *Ancient Mexico*. Capricorn Books Edition, 1962 (3ª reimpresión de la 1ª edición de 1959), 313 p.
- PRESCOTT, William H. *History of the Conquest of Mexico and Peru*.
- RAWSON, Philip. *Tantra*. Thames and Hudson, London, 1973, 120 p.
- RAY, Niharranjan. *Idea and Image in Indian Art*. Munshiram Manoharlal Publishers Private Ltd., Nueva Delhi, 1973, 140 p.
- RÉNOU, Louis. *Religions of Ancient India*. Athlone Press, University of London, London, 1953, 139 p.
- RIVIERE, Roger Jean and José Pijoán. *El arte de la India*. Espasa-Calpe, Madrid, 1964, 805 p.
- ROBELO, Cecilio. *Diccionario de mitología náhuatl*. Innovación, México, 1980, 2 Volúmenes.
- ROWLAND, Benjamin. *The Art and Architecture of India*. Penguin Books, London, 1953, 280 p.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *A History of Ancient Mexico*. Traductor de náhuatl a inglés: Fanny R. Bandelier. Fisk University Press, Nashville, 1932, 1 Volumen.

- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *General History of New Spain*. Traductores de náhuatl a inglés: Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. School of American Research and the University of Utah, Santa Fe, 1950, Libros 1 y 3.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España -Códice Matritense*. Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1905, Volumen 6, 215 p.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Editor y Traductor de náhuatl a alemán: Eduard Selser. P. Robredo, México, 1938, 5 Volúmenes.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1926, 5 Volúmenes.
- SAHAGUN, Fray Bernardino de. *Primeros memoriales*. Traductor: Wigberto Jimenez Moreno. Instituto Nacional de Antropología y Historia, México, 1974, 73 p.
- SAHAI, Bhagwant. *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*. Abhinav Publications, Nueva Delhi, 1975, 295 p.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *Burning Water*. Thames and Hudson, London, 192 p.
- SÉJOURNÉ, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (6ª reimpresión de la 1ª edición española de 1957), 220 p.
- SELSAM, Howard. *¿Que es la filosofía?* Traductor: R. M. Viladot. Grijalbo, México, 1968, 156 p.
- SEN, Kshiti Mohan. *Hinduism*. Penguin Books, England, 1975 (2ª reimpresión de la 1ª edición de 1961), 160 p.
- SIVA PURANA. Traductor: Board of Scholars. Motilal Banarsidass, Nueva Delhi, 1970, 4 Volúmenes.
- SJÖO, Monica y Barbara Mor. *The Great Cosmic Mother*. Harper y Row, Publishers, San Francisco, 1987, 501 p.
- SMITH, Vincent Arthur. *A History of Fine Art in India and Ceylon*. D. B. Ravaporevala Sons and Co. Private Ltd., Bombay, (3ª edición), 219 p.
- SPENCE, Lewis. *The Gods of Mexico*. T. Fisher Unwin, London, 1923, 388 p.
- STEN, Maria. *Códices of Mexico and Their Extraordinary History*. Traductor: Carolyn B. Citrom. Panorama, México, 1987 (4ª reimpresión de la 1ª edición española de 1972), 133 p.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía indiana*. Chávez Hayhoe, México, 1944.

- URBAN, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad; la filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. Traductor: Carlos Villegas y Jorge Portilla. Fondo de Cultura Económico, México, 1952, 638 p.
- VAILLANT, George C. *Artecs of Mexico*. Penguin Books, London, 1975, (reimpresión de la 1ª edición de 1944), 363 p.
- VAN KBOIJ, K. *Worship of the Goddess According to the Kalika Purana*. E. J. Brill, Leiden, Holanda, 1972, 196 p.
- WALKER, Barbara. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1988, 563 p.
- WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Vintage Books, Nueva York, 1983 (reimpresión de la 1ª edición de 1976), 400 p.
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*. Editor: Philip Babcock Gove. Merriam-Webster Inc., Springfield, 1986 (derechos de copia principal 1961), 2662 p.
- YATISWARANANDA, Swami. "Hindu Religion". In: *Hinduism*. No. 21, julio/agosto 1967, pp. 20-24.
- ZIMMER, Heinrich Robert. *The Art of Indian Asia*. Bollingen Series XXXIX, Pantheon Books, Nueva York, 1955, 2 Volúmenes, 465 p.
- ZIMMER, Heinrich Robert. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1974 (reimpresión de la 1ª edición de 1946), 248 p.

Lista de figuras

1. Nacimiento de Huitzilopochtli. Fray Bernardino de SAHAGUN. *Historia general de las cosas de Nueva España -Códice Florentino*. Editor y Traductor de náhuatl a alemán: Edouard Seler. P. Robredo, México, 1938, Volumen I, Libro 3, Figura 1.
2. Derrota de Coyolxauhqui. *Ibid.*, Volumen I, Libro 3, Figura 2.
3. Se venera a Huitzilopochtli. *Ibid.*, Volumen I, Libro 3, Figura 3.
4. Asperción ceremonial de Huitzilopochtli. *Ibid.*, Volumen I, Libro 3, Figura 4.
5. Bañando después del año de servicio a Huitzilopochtli. *Ibid.*, Volumen I, Libro 3, Figura 5.
6. Banquete después del año de servicio a Huitzilopochtli. *Ibid.*, Volumen I, Libro 3, Figura 6.
7. Petlacóatl. *Ibid.*, Volumen I, Libro 2, Figura 261.
8. Petlacóatl y sus supersticiones. *Ibid.*, Volumen I, Libro 2, Figura 262.
9. Llevando mazorcas de elote al venerar a Chicomecóatl en el mes Uey tozotli. *Ibid.*, Volumen I, Libro 2, Figura 14.
10. Tzapotlitenán y Chalchiuhtlicue con Chicomecóatl. *Ibid.*, Volumen I, Libro 1, Figura 29.
11. Tetzauhcóatl. *Ibid.*, Volumen I, Libro 2, Figura 259.
12. Coatlicue. Fray Bernardino de SAHAGUN. *Historia general de las cosas de Nueva España -Códice Matritense*. Fototipia de Hauser y Menet, Madrid, 1905, Volumen VI, p. 30.
13. Cihuacóatl en el mes Miccailhuitontli. *Códice Borbónico*. Siglo XXI, Mexico, 1979 (1ª edición del facsimile de 1899), p. 28.
14. Cihuacóatl. SAHAGUN. *Códice Florentino*, Volumen I, Libro 1, Figura 6.
15. Cihuacóatl. SAHAGUN. *Códice Matritense*, Volumen VI, p. 29.
16. Mes Tititl. *Códice Borbónico*, p. 36.
17. Cihuacóatl como Ilamatecuhtli en el mes Tititl. *Códice Borbónico*, p. 36.
18. Cihuacóatl en el mes Tititl. *Ibid.*, p. 36.
19. Ilamatecuhtli. *Códice Fejervary-Mayer*. Adademische Druck-u Verlagsanstalt, Graz, 1971, p. 7.

20. Cihuacóatl. Zelia NUTTAL. *Códice Magliabecchiano*. University of California Press, Berkeley, Figura 72.
21. Cihuacóatl. *Ibid.*, Figura 45.
22. Itzpápalotl. *Códice Borbónico*, p. 15.
23. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 13.
24. Tlazoltéotl. SAHAGUN. *Códice Florentino*, Volumen I, Libro 1, Figura 12.
25. Tlazoltéotl. *Códice Fejervary-Mayer*, p. 30.
26. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 28.
27. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 4.
28. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 17.
29. Tlazoltéotl. *Códice Laud*. Editor: C. A. Burland. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, 1966, p. 39.
30. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 40.
31. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 41.
32. Tlazoltéotl. *Ibid.*, p. 42.
33. Dibujo sobre el taparrabo de la Diosa en el mes Ochpanitli. *Códice Borbónico*, p. 29.
34. Dibujo sobre el taparrabo de la Diosa en el mes Ochpanitli. *Ibid.*, p. 29.
35. Tocado de Tlazoltéotl en el corriente que surge del trono de Chalchiuitlicue en la quinta semana del calendario azteca-mexica. *Ibid.*, p. 5.
36. Tlazoltéotl escucha una confesión. SAHAGUN. *op. cit.*, Volumen I, Libro 1, Figura 30.
37. Tlazoltéotl lee el horóscopo de un recién nacido. *Códice Fejervary-Mayer*, p. 38.
38. Tlazoltéotl y prostitutas. *Códice Florentino*, Libro VI, Figura 9.
39. Kali, Siglo V. Geoffrey PARRINDER. *World Religions*. Facts on File Publications, Nueva York, 1983 (edición revisada de 1971), p. 217.
40. Kali, Siglo IX. Bhagwant SAHAI. *Iconography of Minor Hindu and Buddhist Deities*. Abhinav Publications, Nueva Delhi, 1975, Figura 34.

41. Kali, Siglo X. S. P. GUPTA. *The Book of Indian Art*. B. R. Publishing Corporation, Nueva Delhi, 1980.
42. Kali, Siglo XIX, cobre. Erich NEUMANN. *The Great Mother*. Bollingden Series XLVII, Princeton University Press, Princeton, 1974 (2ª reimpresión de la 2ª edición de 1983), Figura 67.
43. Kali la Devoradora, Siglo XVII-XVIII, cobre. *Ibid.*, Figura 66.
44. Kali, bronce. GUPTA. *op. cit.*
45. Ira de la Diosa, Siglo XVII. Heinrich Robert ZIMMER. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1974 (reimpresión de la 1ª edición de 1946), Figura 57.
46. *Khatwanga*. B. DESHMUKH. *Iconography of the Hindu Temples in Marathwada*. Scheme, Jaipur, India, 1987, p. 213.
47. Dogal. *Ibid.*, p. 213.
48. Tridente. *Ibid.*, p. 213.
49. Cuchillo. *Ibid.*, p. 213.
50. Espada. *Ibid.*, p. 213.
51. Kali la Destructora, gouache sobre papel, 10"x8", c. 1700. Philip RAWSON. *Tantra*. Thames y Hudson, London, 1973, Figura 42.
52. Kali sobre cadáveres, gouache sobre papel, 6"x4", c. 1800. *Ibid.*, Figura 40.
53. Kali en el cementerio, gouache sobre papel, 4"x3", c. 1800. *Ibid.*, Figura 37.
54. Kali, Siglo XVIII. Buffie JOHNSON. *Lady of the Beasts: Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals*. HarperCollins, San Francisco, 1990 (reimpresión de la 1ª edición de 1988), Lámina 31.
55. Kali baila sobre Siva, barro pintado, Siglo XIX. NEUMANN. *op. cit.*, Figura 65.
57. Kali sentada en trato carnal con Siva, gouache sobre papel, 9"x6", Siglo XVIII. RAWSON. *op. cit.*, Figura 18.
58. Kali sentada sobre el cadáver de Siva, 6", Siglo XVIII. RAWSON. *op. cit.*, Figura 44.
59. Kali sentada en trato carnal con Siva en su forma de cadáver, latón, 5", Siglo XVIII. RAWSON. *op. cit.*, Figura 17.
60. *Abhayamudra*. Roger Jean RIVIERE and José Pijoán. *El arte de la India*. Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 60.

61. Varad mudra. Ibid., p. 60.
62. Yoni. Barbara WALKER. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. Harper and Row, Publishers, San Francisco, 1988, p. 18.
63. Linga. Ibid., p. 25.
64. Timbre. DESHMUKH. op. cit., p. 213.
65. Tambor. Ibid., p. 213.
66. Padmasana. Ibid., p. 211.
67. Kali venera Siva, bronce, 16.5", Siglo XIV. ZIMMER. op. cit., Figura 422.
68. Kali sentada sobre cabezas cortadas, gouache sobre papel, 6"x4", Siglo XVIII. RAWSON. op. cit., Figura 41.
69. Kali en la tierra que quema, 133cmx188cm, c. 1710. HOWARD Gallery. *In the Image of Man*. Arts Council of Great Britain, London, 1982, Figura 459.
70. La posición del cuerpo a pie. DESHMUKH. op. cit., p. 210.
71. Kali, bronce, Siglo XIV. RIVIERE. op. cit., Figura 426.
72. La posición del cuerpo a pie. DESHMUKH. op. cit., p. 210.
73. Kali, Siglo XI. SAHAI. op. cit., Figura 33.
74. Kali sobre la cabeza de búfalo, granito, primera mitad del Siglo X. Thomas B. COBURN. *Encountering the Goddess; a Translation of the Devi-Mahatmya and a Study of its Interpretation*. State University of New York, Nueva York, 1991, Figura 4.4
75. Andhaparyankasana. DESHMUKH. op. cit., p. 211.
76. Kali, bronce. RIVIERE. op. cit., Figura 26.
77. Kali, 1.58m, Siglo XV. Werner FORMAN. *Escultura india*. Traductor: Martí Solervinyes. Fondo de Cultura Económica, México, 1963, Figura 136.
78. Andhaparyankasana. DESHMUKH. op. cit., p. 211.
79. Kali, bronce, 14x11x5cm, Siglo XI. HOWARD Gallery. op. cit., Figura 453.
80. Kali, Siglo XII. RAWSON. op. cit.
81. Kali. RIVIERE. op. cit., Figura 410.



Fig. 3

3.



Fig. 4

Fig. 5



Fig. 6

Fig. 7

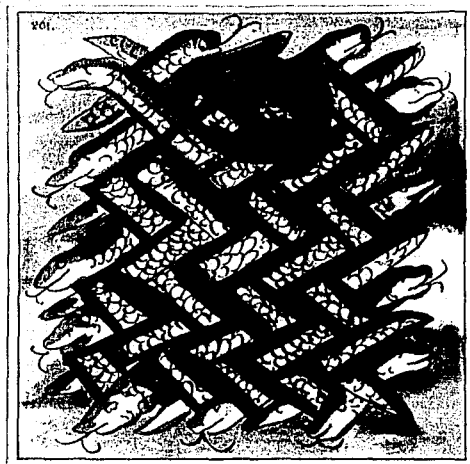
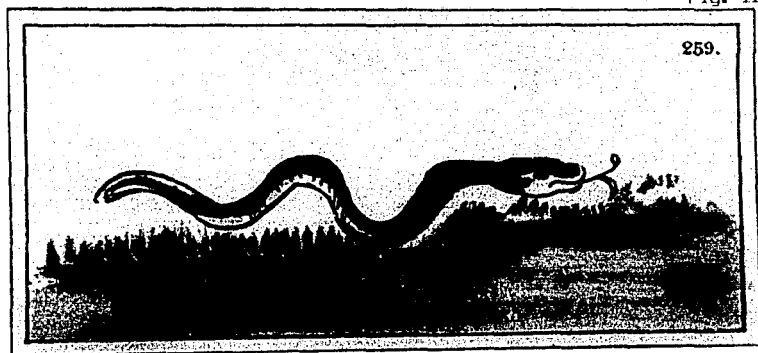


Fig. 8



Fig. 11



259.

Fig. 12

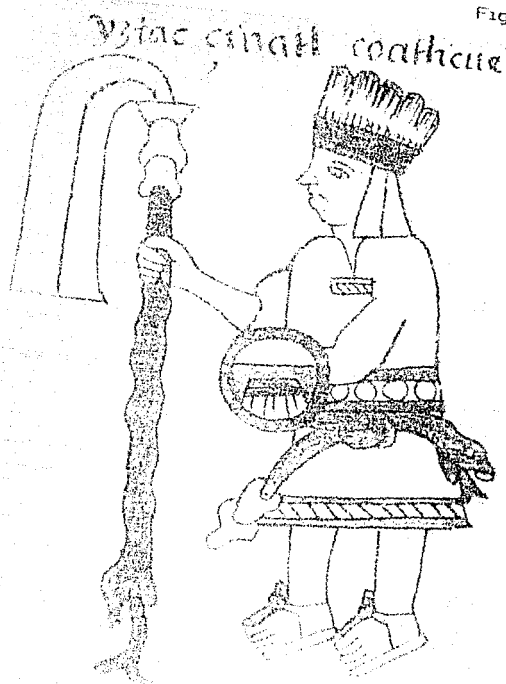




Fig. 14

çina coan, quilazti



Fig. 15



Fig. 17



Fig. 18

Fig. 19

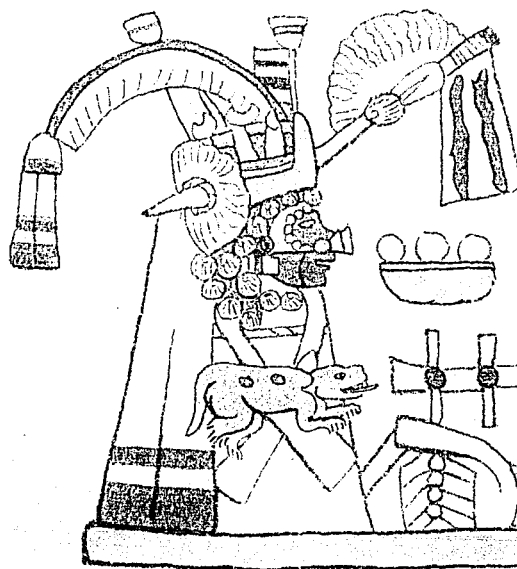


Fig. 20

Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



FIG. 26

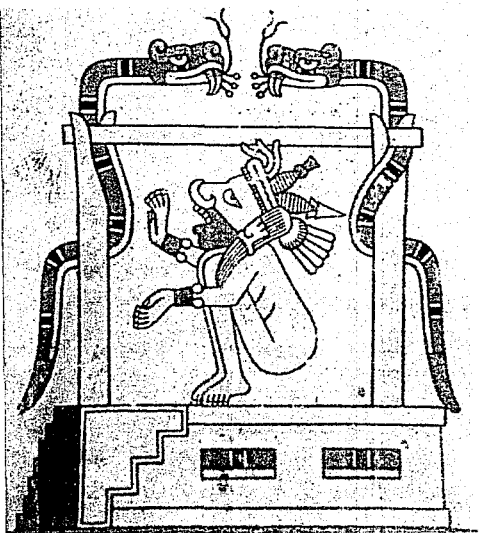


FIG. 25

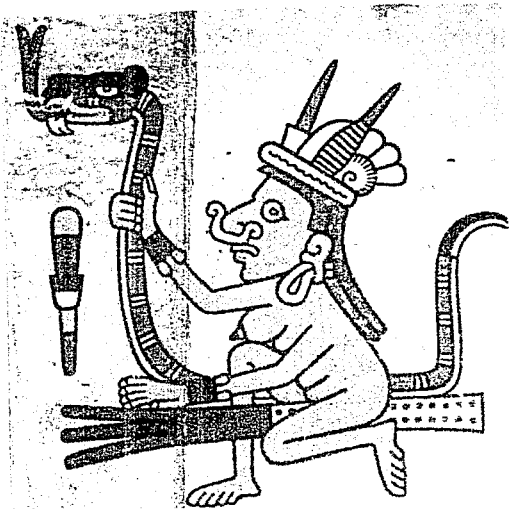


Fig. 28



Fig. 27

Fig. 29

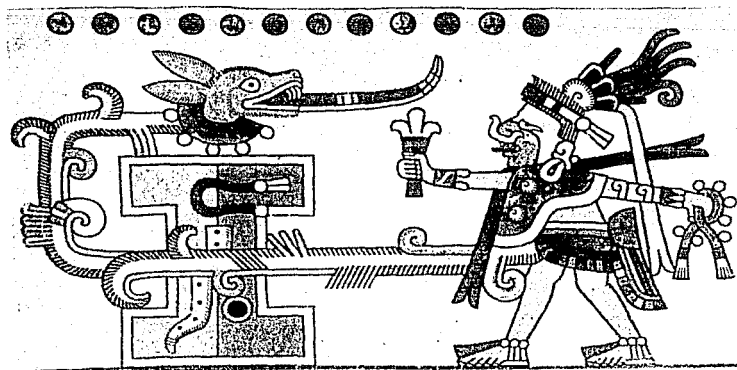
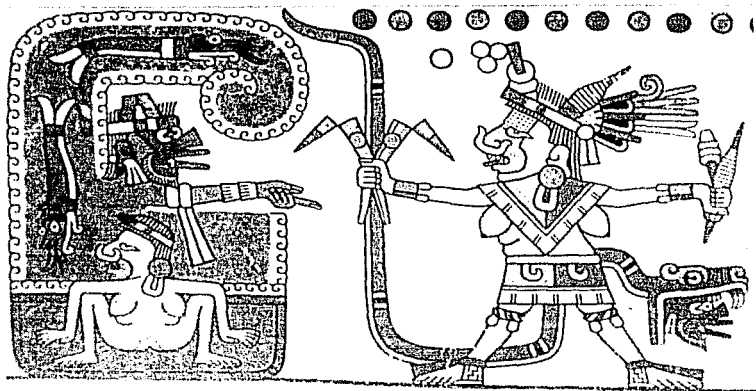


Fig. 30

Fig. 31

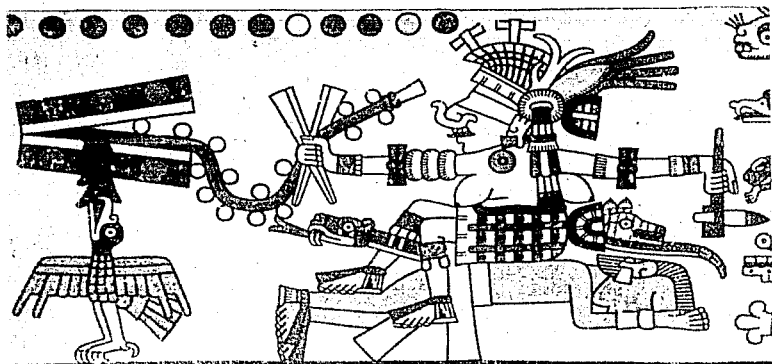
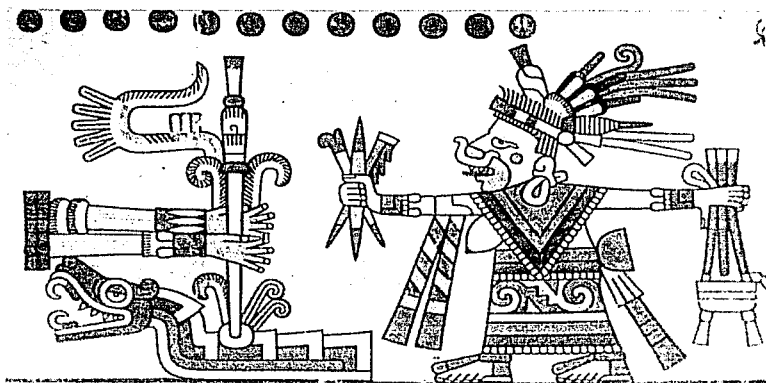


Fig. 32

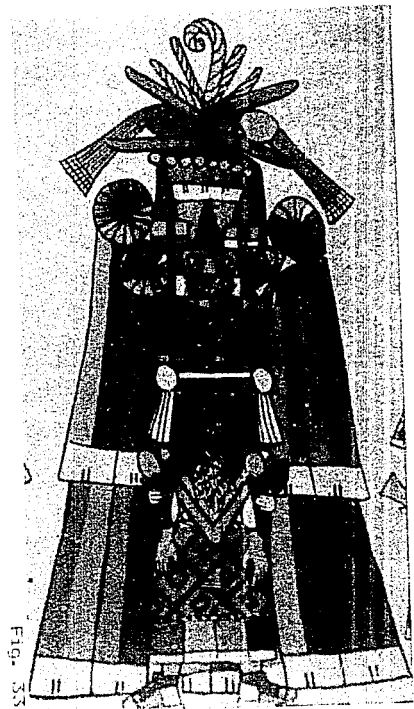


Fig. 35

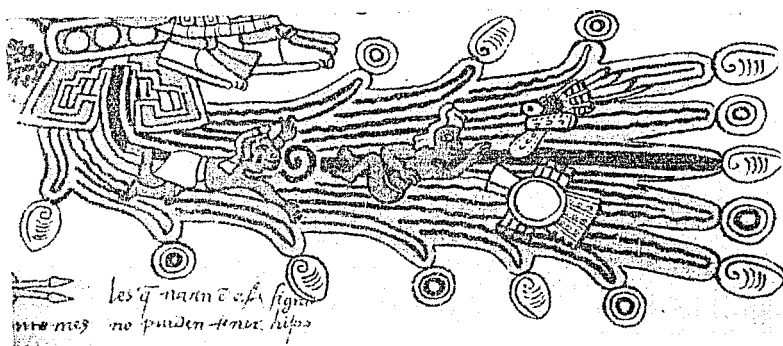


Fig. 36

Fig. 37

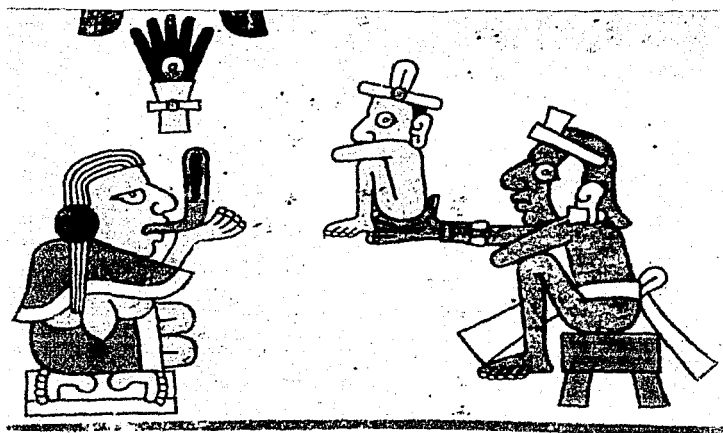


Fig. 38



Fig. 41



Fig. 40



Fig. 40

Fig. 39





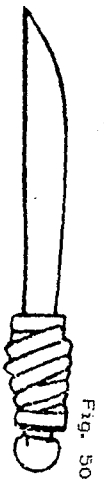


Fig. 50



Fig. 49



Fig. 48



Fig. 47



Fig. 46



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 25.



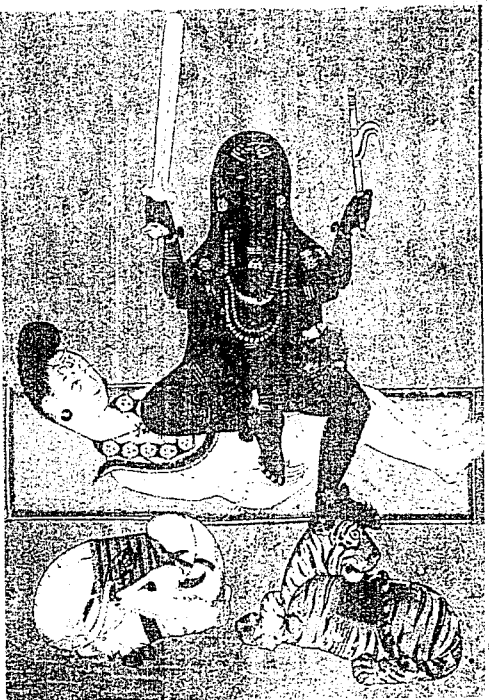


Fig. 57



Fig. 55



Fig. 59

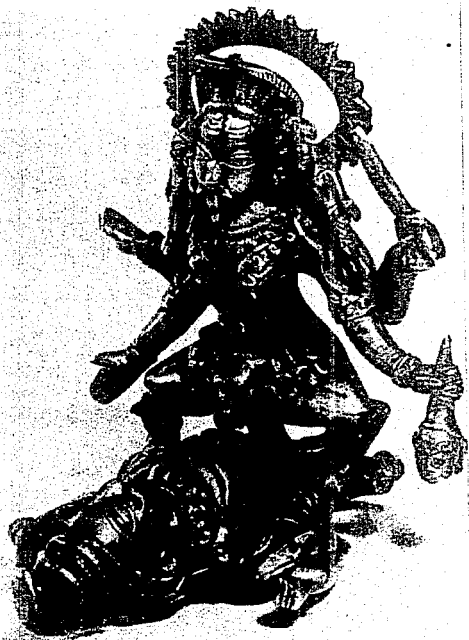


Fig. 58



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

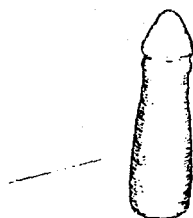


Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

Fig. 66

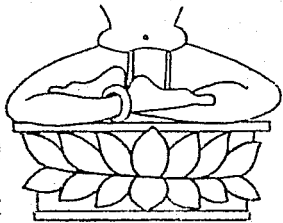


Fig. 67



Fig. 69



Fig. 68



Fig. 71

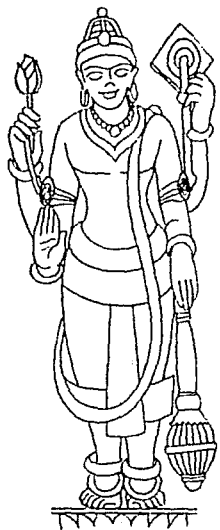


Fig. 70

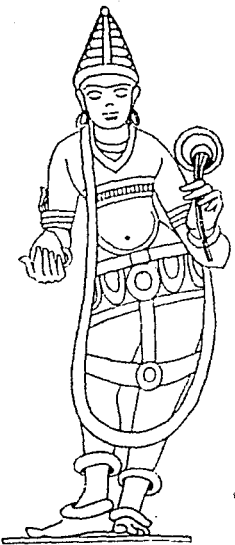


Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74

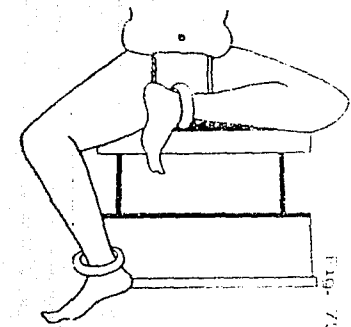


Fig. 75



Fig. 77

Fig. 79

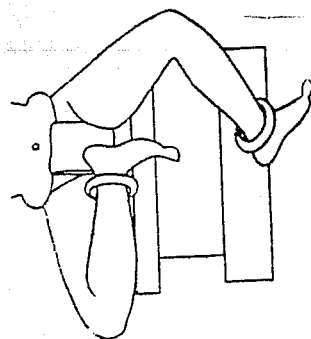


Fig. 78

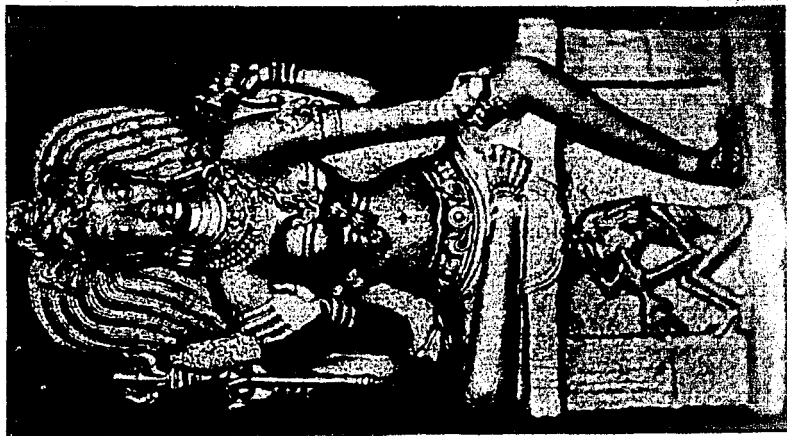


Fig. 80