

[Nota]

El ícono y la divinidad en *El Cristo de Temaca* de Alfredo R. Placencia

GABRIELA RAQUEL MARTÍNEZ ARELLANO
Universidad de Guadalajara
Jalisco, México
✉

Resumen: En el presente análisis tratamos la doble filiación que existe entre ícono y símbolo, así como la distinción entre el ícono y la idea abstracta de Jesucristo en el poema *El Cristo de Temaca* de Alfredo R. Placencia. El ícono, a diferencia del lenguaje abstracto y conceptual, tiene una conexión más profunda y se muestra más cercano a la experiencia religiosa. No sólo en la imagen se constituye el ícono, sino también el lenguaje tiene su propia iconicidad que se despliega como símbolo, como metáfora y como parábola. Son lenguajes que tienen al mito como raíz común, y que intentan simbolizar o dar «simbolicidad» al ícono, al mismo tiempo que se simboliza al otro, y se le otorga un carácter de símbolo al otro y a Dios. El ícono es uno de los aspectos lingüístico-semánticos que más contribuye a producir la ilusión referencial; la iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figuración del discurso. En este artículo abordamos cómo el ícono, a través de la imagen y del lenguaje, adquiere otro matiz más allá de la figuración y del símbolo. En él se abordan aspectos de la poesía, la imagen sagrada, la mirada y la sacralización del espacio.

Palabras claves: Símbolo – Mito – Mirada – Imagen sagrada.

[Note]

The Icon and the Divinity in *El Cristo de Temaca* by Alfredo R. Placencia

Summary: This analysis addresses the double affiliation between the icon, the symbol, and the distinction between the icon and the abstract idea of Jesus Christ in *El Cristo de Temaca* by Alfredo R. Placencia. The icon unlike the abstract and conceptual language has a deeper connection and is shown to be closer to the religious experience. The icon is not only constituted in the image, language also has its own iconicity that unfolds as symbol, metaphor and parable. Languages that have a common root to the myth, and are trying to symbolize or give “symbolicity” to the icon, while the other is symbolized, and is given the character of symbol to the other and to God. The icon is one of the linguistic and semantic aspects that helps more produce referential illusion; iconization designated within the generative route of the texts, the last stage of figurative speech. This article analyzes how the icon, through image and language, is taking another nuance beyond figuration and symbol. Aspects of poetry, the sacred image, the look and the sacralization of space are also discussed.

Key words: Symbol – Myth – Look – Sacred image.

Introducción

«Vamos en busca del Cristo de Temaca que Placencia hizo famoso»
(Flores [2011]:32)

En el presente artículo analizamos la distinción entre el ícono y la idea abstracta de Jesucristo en «El Cristo de Temaca» de Alfredo R. Placencia [1875-1930]) publicado en 1924 en *El libro de Dios*, impreso en Barcelona, junto con sus otros dos libros, *El paso del dolor* y *Del cuartel y del claustro*. Placencia, poeta y sacerdote, pasó su vida en poblaciones de Jalisco y Zacatecas: Nochistlán, San Pedro Apulco, Bolaños, San Gaspar de Jalostotitlán, Amatitlán, Ocotlán, Temaca, Portezuelo, Jamay, Salto de Juanacatlán, Acatic, Tonalá, San Juan de los Lagos y Valle de Guadalupe. El Cristo que aparece en el poema, puede apreciarse la imagen en una piedra de Temacapulín (o Temaca), población perteneciente al municipio de Cañadas de Obregón, al norte del Estado de Jalisco.

Para este trabajo tomamos los conceptos de semiótica de la religión, basados principalmente en los estudios antropológicos de la imagen sagrada de Mircea Eliade (1956) y los hermenéuticos de la imagen de Diego Lizarazo (2004), diccionarios de símbolos (Chevalier & Gheerbrant, 1969), así como las definiciones de ícono de Charles S. Peirce.¹ Al pensar la diferencia entre imagen

¹ Para Charles S. Peirce (1893) un *Ícono* es un signo que se refiere al Objeto que denota simplemente en virtud de sus propios caracteres, los cuales posee independientemente de que dicho Objeto exista en realidad o no. Es verdad que a menos que ese Objeto exista en realidad, el Ícono no actúa como signo, pero eso no tiene nada que ver con su carácter de signo. Cualquier cosa, ya sea una cualidad, un individuo existente o una ley, es un Ícono de algo en cuanto se parece a esa cosa y es utilizado como signo de ella. Aquí nos podemos encontrar con un problema de terminología, ya que es ampliamente complicado conjuntar y compatibilizar las diversas tradiciones respecto al Ícono. Para los estructuralistas es el símbolo, en la pragmática es el ícono. Mientras que Peirce lo llama «ícono» y lo describe como un signo meramente arbitrario, como en el lenguaje, Ricœur (1976 (1995):58-82) denomina símbolo, a un signo no arbitrario, pero sí con una gran gama de sentidos que guardan acontecimientos de la realidad circundante. En todo caso, tomaremos la definición de Peirce. Lo que tiene el ícono, para Peirce, es que es un signo que está entre el índice —propio de lo natural— y el símbolo —propio de lo cultural— ya que es previo a ambos, pero también les da origen. A este respecto A. J. Greimas (Pimentel 1998:30) nos dice que el ícono es la última etapa de la figuración de discurso, que se distingue en dos fases: la figuración propiamente dicha que da cuenta de la conversión de temas en figuras y la iconización que, al encargarse de las figuras ya constituidas, las dota de atributos particularizantes. El ícono, en pocas palabras, al darnos conocimiento de un fragmento, nos conduce al conocimiento del todo.

y referente, advertimos una separación y al mismo tiempo una unión en estos conceptos en el poema. Existe una muestra concreta y análoga entre el concepto ya existente y la imagen —ícono— de Jesucristo en el poema. Parece que el ícono es el lenguaje sagrado y tiene una conexión más radical y profunda con lo sacro que el lenguaje abstracto y conceptual. El pensamiento icónico se muestra como el acompañante más propio de la experiencia religiosa. Claro que no sólo el ícono como dibujo e imagen, sino también el lenguaje tiene su propia iconicidad que se despliega como símbolo, como metáfora y como parábola. Son lenguajes que tienen al mito como raíz común, y que intentan simbolizar o dar «simbolicidad» al ícono. El ícono es uno de los aspectos lingüístico-semánticos que más contribuye a producir la ilusión referencial; la iconización designa, dentro del recorrido generativo de los textos, la última etapa de figuración del discurso (Pimentel 1998:30-31). La mirada es el punto contextual de la imagen sagrada. Quien mira se encierra en el ícono y no se limita a explorarlo, sino que también lo imagina como sentido-sentimiento, como una doble figuración del mundo. Por su naturaleza sagrada el ícono, igualmente, guarda una estrecha relación con su referente; al mismo tiempo que dista enormemente de ese mismo significante, hace que volteemos la mirada a lo visible —la imagen y por lo tanto la mirada— de lo invisible —lo divino— (Beuchot 1999:68). En el ícono se devela una verdad abrumadora que no termina de abrirse en el símbolo. A través de lo visible, nos conduce a lo invisible. Convoca a la mirada, nos ayuda a ver. En este sentido vemos que el crucifijo tiene un mayor peso en el cristianismo. Este sistema de símbolos será el punto de partida para entrever cómo los símbolos religiosos se nos muestran en la poesía de Placencia. El valor del ícono y de la imagen sagrada radica en que filtra y hace la función referencial de importantes aspectos ideológicos del mundo exterior, así como del imaginario.

El símbolo implica, al igual que el ícono, algo vago, desconocido y oculto para nosotros. Por otro lado, hay una constante significación en ausencia, es decir, cualquier significado está atravesado por significados ausentes, algo significa porque hay una parte incierta e incomprensible en esa significación. El símbolo «supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):20); de hecho, habla en un lenguaje mudo nunca asible, promete hablar pero no siempre lo hace, y esto se debe a que el símbolo encierra una amplitud de significaciones que rara vez se terminan de agotar o de comprender. Paul Ricoeur, en su *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976), nos habla de la dificultad de los símbolos en el

sentido en que son tratados por diversos campos de interpretación. En primer lugar, encontramos al psicoanálisis, con su estudio sobre los sueños; en segundo lugar, a la poética en el sentido que entiende a los símbolos como imágenes privilegiadas del poeta; y, por último, a las entidades concretas en la historia de las religiones. «Por lo tanto, el problema de los símbolos se dispersa entre muchos campos de la investigación y, como estos están tan divididos entre sí, tienden a perderse en su proliferación» (Ricoeur 1976 (1995):66-67). Nosotros utilizaremos el estudio de los símbolos desde la perspectiva de la poética y del ícono religioso. El trato que le damos en este análisis es una primera aproximación al ícono y símbolo enunciado por Placencia.

«El Cristo de Temaca»

I: El Cristo: «Le dieron nombre de Cristo, porque tiene los brazos elevados»

El poema se divide en tres grandes apartados, sin subtítulos y separados mediante números. El primer apartado, en términos generales, muestra la descripción del Cristo: en cada una de las estrofas encontramos una acción realizada por la imagen del Cristo en la roca, o bien un adjetivo que la describe.

Hay en la peña de Temaca un Cristo.
Yo, que su rara perfección he visto,
jurar puedo
que lo pintó Dios mismo con su dedo (Placencia 1924 [2011]:169).

En esta primera estrofa se nos anuncia un primer despliegue de la figura de Cristo: «lo pintó Dios mismo con su dedo». A partir de este primer momento, la descripción del Cristo será más detallada y se nos dará el rumbo por el cuál irá el poema. En los versos tercero y cuarto, comprendemos que para el poeta esta imagen está hecha, no por algún hombre, o en su defecto por la naturaleza, sino por Dios, y por lo tanto tiene la cualidad de lo divino que no corresponde con lo humano.

En la segunda estrofa, se expresa que ante esta imagen es en vano la impiedad y que ante el «portento la contienda entabla» (Placencia 1924 [2011]:169). Indiscutiblemente en este verso se muestra la imagen sagrada que representa la dimensión gloriosa del misterio divino y que se convierte en un vínculo entre la

percepción del hombre y la manifestación de Dios, convocando a la comunión de lo divino y lo terreno.

El poeta muestra a un Cristo ya crucificado, sin embargo, no hay cruz en él:

Se le advierte la sangre que destila,
se le pueden contar todas las venas
y en la apagada luz de su pupila
se traduce lo enorme de sus penas.

En la espinada frente,
en el costado abierto
y en sus heridas todas
(...) (Placencia 1924 [2011]:169).

«Jesús representa la síntesis de los símbolos fundamentales del universo» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):360). Dada sus dos naturalezas, es una mediación entre el hombre y Dios. Representa una conjunción entre el cielo y la tierra, lo mortal y lo inmortal. Es la puerta que nos conduce directamente a Dios. Es, en este sentido, el que une al poeta con la divinidad. Al ser representado crucificado, el símbolo adquiere un nuevo sentido. Es en el momento en el que su ministerio en la tierra acaba y está a punto de acceder al terreno de la muerte. Es en la cruz en donde Cristo «paga» por los pecados de los hombres y en donde tiene un contacto directo con el dolor del hombre. Este sufrimiento lo lleva a ser humano y por lo tanto, a comprender mejor la agonía a la que está sujeto el hombre. Es, en pocas palabras, el Cristo en la cruz con «la espinada frente/ el costado abierto/ y en sus heridas todas», el momento en que está más humanizado y comprende, por lo tanto, el dolor del hombre. Vínculo más estrecho, y por lo tanto más fuerte, entre la humanidad y Dios. El ritual del sacrificio, para muchas religiones, es la base de la cohesión entre el hombre y el cosmos, es en sí mismo, la comunicación con lo sobrenatural. Es de suma importancia la manera en que se muestra al Cristo, ya que éste no es el triunfante o el resucitado, sino es el modelo sufriente que se resigna a enfrentar el dolor.

¡Oh, qué Cristo, Dios santo! Sus pupilas
miran con tal piedad y de tal modo,
que las horas más negras son tranquilas
y es mentira el dolor. Se puede todo (Placencia 1924 [2011]:169).

Se hace énfasis en un aspecto de Cristo que, aunado con lo que acabamos de decir, recrea una filiación mucho mayor entre el hombre y Dios. En esta estrofa vemos que la imagen no sólo crea ese vínculo, sino que, al suponerse entrelazado con la divinidad, el hombre adquiere un consuelo. El sintagma «se puede todo» pone al hombre a la misma altura de Dios. El vínculo pasa a ser una puerta que nos conduce a tener las mismas cualidades de los dioses. La imagen otorga esa condición, ante ella, las cosas terrenas desaparecen y nuevas fuerzas se develan sobre nosotros. Hay una doble filiación efectuada por el Cristo de la peña, está siempre en un lugar doble: la tierra y el cielo.

II. Temaca: «Con razón el Cristo mira tanto a Temaca»

El poema nos sitúa en un plano geográfico, el pueblo; enfrente hay una iglesia y hacia el Norte se encuentra el pueblo. El Cristo, inmóvil, lo contempla. «Mira al norte la peña en que hemos visto (...)/ ¿qué le mira a Temaca tanto el Cristo?» (Placencia 1924 [2011]:170). A la pregunta que formula, el poeta — versos después— da una contestación, triste por verdadera: «(...) será el poco pan de sus cabañas» (*Ibíd.*). «Temaca es pobre desde entonces. Acuérdesse que el padre lo menciona (...)» (Flores [2011]:36). El Cristo en la peña de Temaca es, tanto un referente de la realidad, como una imagen poética en el poema. Temaca es un lugar sacralizado por la imagen.

«Temaca fue uno de los pueblos que [Placencia] más amó» (Flores [2011]:31). Y eso se advierte en el tratamiento dado al pueblo en el poema. Placencia, hace una descripción del Cristo con respecto del pueblo y los sitúa en un espacio en el que desaparecen todos los demás espacios. Según Eliade, el espacio sagrado se manifiesta como hierofanía que trasciende el mundo profano, es aquí donde es posible la comunicación directa con los dioses: «Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente» (Eliade 1956 (1981):16). Toda orientación implica una adquisición sobre un punto fijo, en el cual se conjugan todos los elementos del cosmos y se establece un centro, que es, en realidad, el centro del mundo que sostiene y hace girar al cosmos, al cielo y a la tierra. Al poner este centro, se hace una representación mítica del tiempo del origen. Así, en Temaca, se interceden tres tipos de planos: el vertical, ya que el Cristo se encuentra mirando desde lo alto de la peña y marca desde ese alto una especie de verticalidad respecto a la tierra; el horizontal es el del pueblo asentado sobre la

tierra; y, por último, el prospectivo, que marca la descripción espacial del pueblo.

¡Oh mi roca...!
la que me pone con la mente inquieta,
la que alumbró mis sueños de poeta,
la que, al tocar mi Cristo, el cielo toca! (Placencia 1924 [2011]:171).

Cristo, pintado por el dedo de Dios, sacraliza todo el espacio. La peña, hecha de roca, denota un símbolo fundamental en el cristianismo. En la Biblia representa la inmutabilidad de Yahvé, simboliza la fuerza de Dios.

El espacio sacralizado de Temaca, también es un espacio inundado de pecados, pobreza y dolor:

¿O será el poco pan de sus cabañas
o el llanto y el dolor con que lo moja
lo que así le conturba las entrañas
y le sacude el alma de congoja...? (Placencia 1924 [2011]:170).

Sin embargo, el Cristo de la peña, consuela los ánimos de los que ahí viven: «es que Dios mismo, con su propio dedo, /pintó su amor por dibujar su Cristo» (*Ibíd*). La imagen da el espacio, así como en el espacio es donde se encuentra la imagen. Placencia nos muestra este tránsito y convergencia entre un lugar y la imagen, que, al mismo tiempo que se complementan también se construyen. «Hacer imagen, es, esencialmente, signar espacios» (Lizarazo 2004:196).

III. El poeta: «eterno peregrino y doliente»

En el último apartado del poema, la dirección cambia radicalmente: ahora es el poeta el que le habla a Cristo. Aparece un diálogo entre el Cristo y la voz —o más bien la mirada— del poeta. Temaca y la imagen desaparecen. Se vuelven sólo dos sujetos que hablan. Advertimos que el alma del autor es una roca:

¡Oh mi roca...!
la que me pone con la mente inquieta,
la que alumbró mis sueños de poeta,
la que, al tocar mi Cristo, el cielo toca! (Placencia 1924 [2011]:171).

El poeta habla para sí, y así le habla a Cristo pleno de humanidad: «Si tantas veces te canté de bruces, / premia mi fe de soñador, que has visto» (Placencia 1924 [2011]:171), jamás hubo tal súplica de un poeta al hablarle a Cristo, lo desafía, reclama el premio de la fe. Hay abandono, poder, fuerza. Emerge el hombre dotado de la capacidad del reclamo a Dios, semejante a él: «alumbrándome el alma con las luces/ que salen de las llagas de tu Cristo» (*Ibíd.*). Reclama la luz postrera y henchidas sus entrañas de sabiduría, intuye que son las llagas de Cristo las que pueden dársela; ya no Dios sino Cristo, el humano, el terrenal, que bajó desde los cielos para brindar consuelo a los hombres. «En la suprema angustia de la muerte/ sobre el bardo alumbrad, Ojos de Cristo» (*Ibíd.*). Es notable el sintagma «en la suprema muerte»: es la muerte el estadio final de un proceso en el que la luz revela la verdad al humano. En este punto en que la muerte se convierte en un resplandor que ilumina al poeta, la claridad ante la muerte consiste en contemplarla desde la esencia misma de las cosas. Lo uno y todo. Lo único, como diría Schopenhauer (1851) que se pierde con la muerte es la variedad, la diferencia, y la multiplicidad de cada individuo, y se restituye la conciencia inmortal y etérea.

La mirada y la imagen

«El ícono no se ve, sino que aparece» (Beuchot 1999:67), o más primitivamente parece, tiene el aire de... El ícono convoca a la vista, dejando intacto lo visible; no se mide a partir de la profundidad infinita de la mirada, sino que nos remite a alguna otra cosa más misteriosa y mucho más inaccesible, el símbolo. Los símbolos sagrados tienen el poder de encerrar, no sólo un significado proveniente de un significante, sino que ellos mismos se vuelven, en una doble filiación, significado y significante. «Los íconos se convierten en una suerte de lengua suplementaria que vive emulando la palabra», la renueva, y en su lugar, se convierte en pura intención que comunica. Este Cristo adquiere una nueva dimensión en el ícono. Piensa y reflexiona; ya no es la representación — impalpable por ser imagen— de una divinidad encarnada en la tierra. Se vuelve una serie de pensamientos y reflexiones que están representados por medio de la imagen. Va adquiriendo otro matiz. «El Cristo aquel parece que medita/ y parece que habla» (Placencia 1924 [2011]:169). Es importante señalar también, que el símbolo (según Jean Chevalier):

(...) se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone «homogeneidad del significante y del significado en el sentido de un dinamismo organizador» (Chevalier y Gheerbrant 1969 (1986):19).

La mayoría de las cosas tal y como son nos las anuncia la razón y para que el hombre pueda acercarse a la magnitud de lo divino debe de haber un objeto en el plano humano en el que lo divino pueda develarse. Mircea Eliade denomina al acto de esa manifestación de lo sagrado con el término de *hierofanía*, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. En ese sentido, Dios no sólo «es», sino que se manifiesta. La *hierofanía* suprema de la divinidad, en la que se devela al mundo, es la de la encarnación de Dios en Jesucristo, es decir, su manifestación concreta. Pero, naturalmente, hay otro tipo de *hierofanías* (menos complejas) que son las naturales, esto es la revelación de lo divino en las lluvias de verano o en la caída de las hojas en otoño.

El Cristo de Temaca, es:

(...) una formación natural de piedras y líquenes que manchan, sobre las que caen un chorro de agua. Una figura humana de brazos elevados, rodillas semidobladas y cabeza caída hacia un costado. (...) «El Cristo se ve desde lejos, pero si usted se acerca, el Cristo se convierte en una serie de piedras, manchones y chorros de agua» (Flores [2011]:34).

En el plano real, la imagen pierde su forma, y se convierte, como dice Ernesto Flores, en un manchón amorfo.

Lo que ve [el creyente] no es propiamente la forma de los ojos de Cristo, o sus manos abiertas y sangrantes, su denotación pura. Lo que ve es sólo una *alusión*, un trazo que obliga a saltar a otro territorio. La imagen sagrada es plenamente metafórica (Lizarazo 2004:181).

Es una representación; lo que ve el poeta, es lo que su plena intuición le señala.

Es en la tercera estrofa, «¡qué Cristo/ éste que amándome en la peña he visto...!» (Placencia 1924 [2011]:169), donde Cristo, plasmado en la peña, ya no reflexiona; ahora ama, en la peña, como un Cristo de carne y hueso, humano y divino al mismo tiempo. Mircea Eliade habla de cómo nos encontramos con las

hierofanías primarias, que en este caso se conjugan y engendran significados nuevos. El hecho de que una imagen muestre amor, y sobre todo un amor manifestado del Dios hacia el hombre, no sólo contiene una percepción del ícono como puerta al significado profundo, «El ícono es el signo que, al darnos conocimiento de un fragmento, nos conduce al conocimiento del todo» (Beuchot 1999:70), muestra y adquiere características propias de Cristo como divinidad:

Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra *sagrada* sigue siendo una *piedra*; aparentemente (con más exactitud: desde un punto de vista profano) nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. El Cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía (Eliade 1956 (1981):9-10).

Existe una vertiginosa suma de elementos en el poema, en primer lugar, vemos cómo es la transformación de Cristo, de un ícono que nos hace pasar por el umbral de la nueva significación, el Cristo en la peña de Temaca va adquiriendo una nueva dimensión: «Se le advierte la sangre que destila/ se le pueden contar todas las venas;/ y en la apagada luz de su pupila, se traduce lo enorme de sus penas/ En la espinada frente, en el costado abierto y en sus heridas todas» (Placencia 1924 [2011]:169). Se hace corpóreo, como el Cristo de la carne. Ejerce un ministerio: el Cristo de la peña ama, piensa, reflexiona. «(...) sintetiza magistralmente su ontología vicaria: como humanidad, registra su rostro, sus facciones, describe ostensiblemente sus facciones, su movimiento, detalla el lugar que posa, incluso el tiempo en el que yacen» (Lizarazo 2004:181). El Cristo se humaniza, y aunque éste no sea un objeto sino de una imagen, cobra vida desde la simbolización de quien mira esa obra, esa imagen sagrada. El cristo cosificado como tal en la cruz termina humanizándose en el discurso.

Vemos cómo no sólo es una imagen en una roca cualquiera, sino que es un Cristo creado por la divinidad. En este sentido no es una imagen hecha por el hombre —el Cristo está en una peña y no en un crucifijo—, sino que es una muestra de que Dios se nos devela. Nos lo muestra la poesía, la contemplación

de un ojo terrible por incompresible. «La imagen sagrada no da explicaciones, no presenta objetos ni hace recomendaciones» (Lizarazo 2004:182).

En el segmento número dos, aparece, nuevamente, una imagen: «la bendita imagen se destaca» (Placencia 1924 [2011]:170), pero no es común, ni hecha por el hombre, sino que es bendita, nos remite a lo divino. «Sus ojos tienen la expresión sublime» (*Ibíd.*). Nos envía a la imagen de alto, lo maravilloso por incomprensivo. «Retuerce el Cristo, músculo por músculo/ y parece que llora» (*Ibíd.*). Se corporiza, nuevamente, y adquiere la gradación del primer segmento. Se conmueve:

Para que así se turbe o se conmueva,
¿verá, acaso, algún crimen no llorado
con que Temaca lleva
tibia la fe y el corazón cansado?
¿O será el poco pan de sus cabañas
o el llanto y el dolor con que lo moja
lo que así le conturba las entrañas
y le sacude el alma de congoja...? (Placencia 1924 [2011]:170).

En el tercer segmento, observamos estas mismas recurrencias, la tensión entre la imagen de Cristo y el Cristo «real» ahora es más metafísica: «ojos que amor provocan y piedad respiran», «alumbrándome el alma con las luces que salen de las llagas» (*Ibíd.*:171).

«El Cristo de Temaca» nos devela que su ícono no sólo significa, sino que también es la compuerta a lo inasible de los dioses impalpables. El autor aprehende y hace que los íconos, ocultos por su naturaleza huidiza, se nos revelen. «Placencia escribió textos que confirman que él descubrió detalles en la imagen borrosa que nosotros vimos» (Flores [2011]:35). Quizá para el ojo de Placencia el manchón cobró profundidad.

Concluamos. «El ícono se mantiene en actitud de piedad o devoción, no mancilla la santidad de Dios» (Beuchot 1999:69) no se rebela ni desdice a Dios. A través de lo visible, nos conduce a lo invisible. Convoca a la mirada, nos ayuda a ver. Sirve para mostrarnos una compuerta de nosotros mismos, también sirve para simbolizar al otro, otorgarle un carácter de símbolo al otro y a Dios. «El ícono, la imagen analógica, da sentido, orienta la intencionalidad del camino. (...) El ícono es el signo que, al darnos conocimiento de un fragmento, nos

conduce al conocimiento del todo» (Beuchot 1999:68-69). La significación y diferencia. El poeta vio y nos mostró lo que vio.

A través de este breve análisis, propusimos que el ícono convoca imágenes superiores a los ojos humanos, no sólo por lo que representan, sino por lo que significan. Hay una historia encerrada siglos atrás por fuerzas incomprensibles que sólo pocos observan, revelan sentidos. El poema develó la imagen y nos mostró al hombre que emerge de su pasado y de su mito. Contemplamos junto con él la supremacía de la gracia. Nos prestó sus ojos, y vimos lo que vio. ☞

REFERENCIAS

- BEUCHOT Mauricio
1999 *Las caras del símbolo: El ícono y el ídolo*, Madrid: Caparrós Editores.
- CHEVALIER Jean y GHEERBRANT Alain
1969 *Dictionnaire des symboles*, París: Robert Laffont; (tr. esp.: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986).
- ELIADE Mircea
1956 *Das Heilige und das Profane: Vom Wesen des Religiösen*, Múnich: Rowohlt; (tr. esp.: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama / Punto omega, 1981₄).
- FLORES Ernesto
[2011] «Prólogo», en PLACENCIA Alfredo R., *Poesía Completa*, México: FCE, Conaculta.
- LIZARAZO Diego
2004 *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México: Siglo XXI.
- PEIRCE Charles S.
c1893 "The Icon, Index, and Symbol", in PEIRCE Charles S., *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press, [1931-1958], CP 2:274-308
- PIMENTEL Luz Aurora
1998 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI.
- PLACENCIA Alfredo R.
1924 «El Cristo de Temaca», en *El libro de Dios*, Barcelona: Eugenio Subirana; también en *Poesía Completa*, Pról. Ernesto Flores, México: FCE, Conaculta, 2011, pp. 169-171.
- RICCEUR Paul
1976 "Metaphor and Symbol", in *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth: Texas Christian University Press, pp. 45-70; (tr. esp.: «La metáfora y el símbolo», en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México: Siglo XXI/ UIA, 1995, pp. 58-82).
- SCHOPENHAUER Arthur
1851 *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Berlín: A. W. Hayn; (selección y tr. esp.: *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Barcelona: Folio, 2007).

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- BEUCHOT Mauricio
2007 *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, México: Siglo XXI.
- MANCUSO Hugo Rafael
2008 «Semiótica de la percepción y de los afectos», *AdVersuS* [en línea], V, 12-13: 8-35, (citado 21 de mayo de 2014), disponible en:
<<http://www.adversus.org/indice/nro12-13/articulos/02V1013.html>>
- ROJAS MIX Miguel
2006 *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires: Prometeo Libros.