

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA NOCHE OSCURA EN *EL LIBRO DE DIOS* DE ALFREDO R. PLACENCIA

TESIS

que para obtener el título de

Licenciada en Letras Españolas

presenta:

CARLA YADIRA OCHOA MONTAÑO

Directora: Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

Guanajuato, Guanajuato, noviembre de 2021

Abstract

Alfredo R. Placencia (1875-1930) es uno de los mayores representantes de la poesía religiosa en México. En *El libro de Dios* (1924) el dolor tiene una relación con la noche oscura de San Juan de la Cruz, pues tanto el poeta moderno como el místico español buscan la unión con Dios, solo que para el primero dicha unión no es posible.

Palabras clave: noche oscura, Alfredo R. Placencia, poesía religiosa, angustia.

Agradecimientos

A Juan Carlos Ochoa y Patricia Montaña, quienes me dieron la vida y me han apoyado de todas las maneras posibles. De sus bocas escuché los primeros cuentos y poemas que me trajeron hasta aquí.

A Miriam Patricia y a Juan Sebastián, mis antiguos compañeros de juegos y actuales compañeros de vida.

A Toribio R., que me llevó a la Universidad de Guanajuato.

A todos y a cada uno de mis profesores de Valenciana, que son una combinación de pasión por las letras y pasión por la enseñanza.

A todas las personas que me brindaron su ayuda durante la investigación: al Dr. José Rolando Álvarez, al personal de la Biblioteca pública Alfredo R. Placencia, a los amigos que me prestaron libros, y nuevamente a mi familia.

A la Dra. Claudia L. Gutiérrez, sin ella esta investigación no habría sido posible.

Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. Alfredo R. Placencia y su contexto.....	10
1.1 México en la Revolución	10
1.2 Alfredo R. Placencia en el panorama cultural de Jalisco.....	18
1.3 Alfredo R. Placencia y su obra. El libro de Dios ante la crítica	29
Capítulo 2. La noche oscura del alma.....	41
2.1 La noche oscura del alma.....	41
2.2 La angustia y la ironía: prolongación de la noche oscura en el poeta moderno	51
2.3 La oscuridad en Alfredo R. Placencia.....	60
Capítulo 3. El libro de Dios	69
3.1 El viaje hacia la noche oscura.....	69
3.1.1 “Ciego Dios”	70
3.1.2 “El divino disfraz”	82
3.1.3 “La vuelta”	89
3.1.4 “El Cristo de Temaca”.....	94
3.1.5 “Miserere”	104
3.1.6 “La llamada de Cristo”	112
3.1.7 “Abre bien las compuertas”	115
3.2 El libro de Dios entre la angustia religiosa y la angustia moderna.....	119
Conclusiones.....	124
Bibliografía.....	127

Introducción

El poeta Alfredo Placencia Jáuregui nació en Jalostotitlán, en 1875 y murió en 1930. A los doce años dejó su pueblo natal para comenzar sus estudios en el Seminario Conciliar de Guadalajara (1887). Cuando tenía veinte años murió su padre Ramón Placencia, desde entonces adoptó la “R” entre su nombre y su primer apellido. Se ordenó como sacerdote en 1899 a los 24 años. Tuvo una personalidad excéntrica con la que comenzó una azarosa vida ministerial en aproximadamente veinte destinos geográficos: entre Jalisco y Zacatecas pasó por Nochistlán, San Gaspar de Jalostotitlán, Guadalajara, Amatitán, Ocotlán, Temacapulín, Portezuelo, Jamay, Salto de Juanacatlán, Acatic, Tonalá, Bolaños, San Juan de los Lagos, Valle de Guadalupe, entre otros lugares y parroquias. También estuvo en Estados Unidos (1923) y El Salvador (1928).

En 1924 publicó tres poemarios: *El libro de Dios, Del cuartel y del claustro y El paso del dolor*, todos en la Editorial Subirana de Barcelona; también colaboró en revistas como *Bandera de Provincias* y *Ábside*, así como en periódicos y en boletines parroquiales.¹ Protagonizó una serie de escándalos y anécdotas que quedaron registradas en su poesía, hasta que murió a los 55 años en Guadalajara. En 1959 Luis Vázquez Correa se encargó de recopilar el material inédito del poeta con el que se formaron seis poemarios más: *El vino de las cumbres, La franca inmensidad, El padre Luis, Varones claros, Tumbas y estrellas y La oración de la patria*, los cuales se publicaron como obra póstuma en la Casa de la Cultura Jalisciense. Ese mismo año se trasladaron sus restos a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres,

¹ En el diario titulado *El pueblo*, de la Ciudad de México, en periódicos locales, y en boletines parroquiales como el de San Juan de los Lagos llamado *Adelante*; en *La luz del Hogar*, que era un boletín parroquial de Tequila; y de Guadalajara en *La Época*, en *Pluma y Lápiz*, entre otros.

bajo el gobierno de Agustín Yáñez (1953-1959). En el 2001 a la obra póstuma se sumó *Bienaventuranzas*, dando como resultado diez poemarios publicados del poeta.

Alfredo R. Placencia es considerado por la crítica como el mejor poeta católico mexicano. Su religiosidad no habla de temas canónicos, es más bien la manifestación de una experiencia personal y sincera. Agustín Yáñez afirma que en la obra de Placencia hay escasas referencias a la poesía estrictamente eclesiástica y medieval, pues el poeta escribió todo desde el Antiguo Testamento. Esto significa que el poeta no forma parte de la larga tradición de poesía religiosa heredada de España, más bien forjó su propio camino a partir del contacto directo con la Biblia y las manifestaciones religiosas de su entorno. Por esta razón, Yáñez asegura que la religiosidad y el estilo de Placencia es esencialmente mexicano: en ideas y expresiones del catolicismo mexicano. Para confirmar esta idea, hace una comparación entre Velarde y Placencia, el primero miró al extranjero para construir el nacionalismo, mientras que el segundo solamente miró en torno a sí mismo: el vivir de los aldeanos, los paisajes pueblerinos, la vida criolla y la expresión directa del habla.²

Lo más característico de Alfredo R. Placencia es la amargura terrible de su poesía: el dolor, la soledad, la muerte y el recuerdo están presentes en casi todos sus poemas. La obra que ha suscitado más interés en la crítica es *El libro de Dios* (1924), en ella resalta la forma en la que el yo lírico se dirige a la divinidad: exige a Dios que se muestre a través de la súplica, de la burla o de intentar provocar la ira. Hay un deseo constante de ver a Dios y de tener fe. Deseos similares, porque en el fondo hay un anhelo de seguridad y felicidad, pero también deseos contrarios, pues ver a Dios directamente haría que la fe no fuera necesaria; y tener más fe implicaría no tener que ver a Dios y, por lo tanto, la posibilidad de seguir

² Yáñez cit. por Ernesto Flores, “Para una resurrección de Alfredo R. Placencia”, en Alfredo R. Placencia, *Poesía completa*, pról. Ernesto Flores, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2011, p. 127.

creyendo. La duda es la que sostiene esta balanza dolorosa. Estos deseos se enuncian en forma de ira y de tristeza, con esperanza y desesperanza, con seguridad y desconfianza.

La importancia de esta investigación consiste en el estudio de un poeta que por diversas razones no ha sido lo suficientemente explorado, a pesar de haber sido reconocido por personalidades importantes como Salvador Elizondo, Octavio Paz, Gabriel Zaid, entre otros. Alfredo R. Placencia juega un papel importante en la literatura mexicana por su originalidad y, como ha dicho Agustín Yáñez, por su estilo esencialmente mexicano. En la obra de Placencia existen diversos factores que juegan a favor del olvido, como la distancia entre el poeta y los círculos literarios de su época; el tema religioso; y la combinación de estilos que impiden la clasificación de los poemas dentro de una corriente literaria. Lo más común es encontrar a Placencia en las antologías de poesía religiosa mexicana, cerca de Carlos Pellicer y Manuel Ponce.

La crítica ha mostrado preferencia por *El libro de Dios* (1924), y casi siempre se menciona el carácter blasfemo, escandaloso y atrevido de los poemas. La excentricidad de los temas de Placencia y su forma de abordarlos ha llamado la atención sobre la biografía del poeta: hay estudiosos que hablan de un carácter rebelde e inconforme del sacerdote que dentro de la Iglesia se opone a la Iglesia,³ y otros, como Luis Sandoval Godoy, quienes hablan de un hombre incomprendido que sufre las consecuencias de una personalidad altamente sensible.⁴ En varias ocasiones, las lecturas de Placencia se dan a partir de su biografía o junto a ella.⁵ En esta investigación se pretende inclinar la balanza, volcar la mirada hacia la poesía

³ El Lic. Luis Vázquez Correa, amigo y estudioso de Placencia, insiste en una hostilidad permanente por parte del Arzobispado de Guadalajara para con el clérigo. Y el sacerdote, por su parte, constantemente rompía reglas que impone el sacerdocio, principalmente la obediencia.

⁴ Luis Sandoval Godoy, *Alfredo R. Placencia. Dolor que canta*, Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2009.

⁵ Luis Sandoval Godoy es uno de los que ha analizado la poesía y biografía del poeta en una especie de dialéctica donde una justifica y da cuenta de la otra.

de Placencia para que salga al encuentro de otras literaturas, y en este caso que entable un diálogo con la poesía mística española.

Hay una relación que traspasa las barreras geográficas y temporales entre San Juan de la Cruz y Alfredo R. Placencia. Ambos son sacerdotes en épocas de crisis moral de las instituciones; hombres incomprensidos y perseguidos por la Iglesia a la que pertenecen; marginados y exiliados, uno en la soledad de la prisión y otro en la ranchería más apartada; dos locos, uno reformador y otro enamorado; dos poetas que incomodan, escandalizan y fascinan a creyentes y no creyentes. Pero sobre todo, dos hombres profundamente religiosos que buscan a Dios en la poesía, con la diferencia de que el carmelita sí lo encontró y Placencia no. En ambos poetas hay un yo lírico que busca a Dios entre la angustia, la duda y el deseo. Hay un diálogo, donde la divinidad responde o guarda silencio, y un final de comunión o de una búsqueda permanente. En San Juan el alma sale del cuerpo y se purifica para ver a su Amado. En Placencia el yo lírico busca ser salvado con y a pesar de su corporalidad. Leer al poeta moderno bajo la luz del místico español permite comprender mejor la significación de los elementos religiosos en su poesía, de igual manera hace resaltar la influencia que se le atribuye de tradiciones poéticas más cercanas a su contexto, como del romanticismo. Todo esto para obtener una lectura significativa de *El libro de Dios* a partir del tópico del místico español: la noche oscura del alma. Reconocer la noche oscura en las metáforas y la construcción de los poemas de Placencia permitirá comprender mejor la obra, y con ello otra posibilidad de releerla significativamente en la actualidad.

El primer capítulo trata del contexto del poeta: el fin de siglo, la guerra, la intención de crear una identidad nacional, la situación de la poesía, la poesía religiosa y el papel de la religión en la configuración de dicha identidad. También se trata del panorama cultural en Jalisco, que por un lado presumía una educación de calidad, y por el otro sufría las carencias

económicas y espirituales que dejaron las guerras: Placencia participó de ambas. La vida del poeta como sacerdote contrastaba terriblemente con el espíritu de la época, sus anécdotas le valieron lágrimas, soledad e incluso el exilio. No obstante, sus dolorosas experiencias le sirvieron como alimento para la creación poética. Finalmente se menciona la recepción crítica de la obra de Placencia y de *El libro de Dios* según José R. Ramírez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Javier Sicilia, entre otros.

En el segundo capítulo se describe el tópico de la noche oscura de San Juan en cada una de sus partes, se divide en los términos empleados por Margarita León Vega, y se explica cómo ha evolucionado el significado del tópico. Se habla de la angustia y la ironía con la que Octavio Paz define a la poesía moderna, mismas que provocan que la noche oscura se vuelva la condición definitiva del poeta moderno y no una situación temporal, como lo era para el poeta místico. Se enuncian las causas de este cambio, también sus características y su aplicación en la poesía de Alfredo R. Placencia. Finalmente, el tercer capítulo define los pasos del tópico de la noche oscura con los que se realiza el análisis de siete poemas de *El libro de Dios*, y se resaltan los elementos románticos.

Capítulo 1. Alfredo R. Placencia y su contexto

1.1 México en la Revolución

El México de Alfredo R. Placencia se encontraba en un momento de transición entre la última etapa del porfiriato y el comienzo de la lucha revolucionaria. A partir de la Revolución, el país comenzó su viaje hacia la modernidad, pero para poder continuarlo se consideraba necesario reconfigurar toda la cultura, desde el ámbito gubernamental hasta las expresiones artísticas. Se construyó una identidad nacional a partir de la mirada introspectiva de los humanistas, quienes exploraron los orígenes y el significado de lo que se consideraba ser mexicano. La guerra había desmoralizado a los pobladores, quienes vivían en extrema pobreza, como el mismo Placencia, quien sufrió penurias económicas durante toda su vida.

En Jalisco, el Seminario Conciliar funcionó como una de las pocas fuentes de educación durante varios años, tuvo que enfrentarse a la Revolución y a la Guerra cristera, de las cuales apenas logró sobrevivir. En los seminarios se recibieron muchos de los políticos e intelectuales más destacados del país, entre ellos, poetas como Ramón López Velarde, José Juan Tablada y Amado Nervo. Alfredo R. Placencia comenzó sus estudios en dicha institución a la edad de doce años, durante su estancia en el seminario obtuvo fama de poeta, se ordenó como sacerdote, y comenzó su extravagante vida ministerial. La obra de Placencia da cuenta de los hechos que marcaron su existencia, por ejemplo, el dolor de la muerte de sus hermanos se imprime en el poemario *Del cuartel y del claustro* (1924); y el bautizo de su hijo Jaime, en el poema “Ad altare”. Como pueden confirmar los testimonios reunidos por Ernesto Flores, el poeta sufría enormemente sus peripecias, de ahí que la crítica lo ha llamado “el poeta del dolor”, pues la mayor parte de su obra se escribe en ese tono. Aún después de su muerte, el rumor de la quema de sus escritos habla del hombre y del escándalo de sus

creaciones: el modo atrevido de enunciar el poema religioso es el primer y más evidente atractivo para el lector.

A principios del siglo XX el “orden y progreso” del gobierno de Porfirio Díaz se quebrantó para dar lugar al desorden político y social, y también a la negación de lo que se consideraba progreso, el cual para muchos se traducía en apoyar a los fuertes e ignorar a los débiles. Según algunos autores como Henríquez Ureña, la actividad intelectual se había quedado estancada, pues afirmaban que el positivismo como ideología dominaba con la misma autoridad inequívoca del presidente. En cuanto a la literatura, aún reinaba el modernismo parisino. En estas circunstancias surgió el Ateneo de la Juventud en 1909, un año antes del estallido de la Revolución.

El Ateneo fue un grupo de jóvenes intelectuales cuya mayor preocupación se centró en descubrir y definir el significado de la cultura mexicana. El grupo estaba conformado por escritores, abogados, artistas, ingenieros, arquitectos y estudiantes. Muchos de ellos no tenían más de veinte años, y según Henríquez Ureña, todos sentían la opresión intelectual, política y económica que sufría el país.⁶ Algunos de sus integrantes fueron Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Diego Rivera, Martín Luis Guzmán, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Ponce, entre otros. Ellos consideraban que las tradiciones locales, tanto las indígenas como las de la colonia, habían sido olvidadas, que durante todo el siglo anterior se había pretendido imitar a Europa y que la misma situación ocurría en las artes y en la arquitectura. Para los jóvenes, la filosofía oficial ya no respondía a las necesidades culturales de la nación, así que se pusieron a leer a los filósofos que el positivismo desdeñaba: Platón, Kant,

⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Estudios mexicanos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 290.

Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, entre otros. Al estudiar la literatura, apartaron la vista de Francia para volver a los griegos, e incursionaron en las letras inglesas y en las españolas.

Los ateneístas pretendían cambiar el positivismo por el humanismo impulsados por una conciencia del deber cívico y de una responsabilidad humana para con la sociedad.⁷ Aunque no lograron cambiar inmediatamente el pensamiento en la educación y en las artes, las obras de aquellos jóvenes “forjaron las bases de la cultura mexicana contemporánea”.⁸ Las personalidades más importantes fueron Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso y Martín Luis Guzmán, como humanistas, trataron de emplear tanto la palabra como la acción. *Visión de Anáhuac* (1917) de Alfonso Reyes (1889-1959) se volvió un referente que impactó en el imaginario colectivo, pues el texto muestra una primera mirada de Europa hacia el México prehispánico, y también una mirada de México hacia sí mismo. José Vasconcelos (1882-1959) impulsó la construcción de una identidad para México que se apoyó en las particularidades idiosincráticas y se encargó de transportarla a los mexicanos por medio de la educación: llenó el país de libros, luchó contra el analfabetismo, difundió la enseñanza industrial y técnica con el afán de mejorar la economía, y en las artes promovió un nacionalismo e hispanoamericanismo espiritual.⁹

Antonio Caso (1883-1946), por su parte, abrió la puerta a la filosofía contemporánea. Sus conferencias en favor de la especulación filosófica dieron como resultado la libertad de cátedra en la Universidad. Su obra *El problema de México y la ideología nacional* (1924) dio origen a una corriente del análisis del mexicano que sería muy importante en los años

⁷ Una de las actividades más importantes del Ateneo fueron las conferencias, Ureña asegura que los jóvenes renovaron las conferencias, pues las desligaron del propósito inmediatamente didáctico y del carácter oficial. También trataron temas e intereses de su actualidad, como lo fueron la personalidad de Carrière, la filosofía de Nietzsche, la arquitectura doméstica y la escritura de Edgar Allan Poe. P. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 233.

⁸ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. Conaculta, México, 1995, p.18.

⁹ P. Henríquez Ureña, *op. Cit.*, p. 289.

siguientes. Martín Luis Guzmán (1887-1976) fue pionero de la novela de la Revolución, la cual se caracterizó por la tendencia a la crónica y al análisis crítico. José María Espinasa asegura que la narrativa de la Revolución es incomprendible sin la foto y la pluma veloz de Guzmán, en referencia a lo instantáneo de la fotografía. Tanto la fotografía como el mural, fueron el arte del porvenir revolucionario.

En el terreno de la poesía la influencia del modernismo seguía presente, y los temas nacionales se pusieron en boga. Los poetas más importantes fueron José Juan Tablada, Ramón López Velarde y Enrique González Martínez; contemporáneos entre ellos, no obstante diferentes, y esas diferencias fueron las que abrieron y marcaron el camino de la poesía mexicana posterior. Otros poetas de la época fueron Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Efrén Rebolledo, pero únicamente la “Suave patria” (1921) de Velarde llegó a ocupar un lugar que marcó un antes y un después en la literatura mexicana, y en apariencia participó con las nuevas artes que se comprometían con la tarea de conformar una nación.

La poesía era el género más adecuado para formar y educar el imaginario colectivo, como ha ocurrido con los poemas fundadores de civilizaciones. Espinasa afirma sobre el poema de Velarde que “ante la violencia y la barbarie de la guerra, [...] manifestaba un sentido de la civilización muy acentuado”,¹⁰ ideal para lo que se esperaba del México moderno. Desde la aparición de “Suave patria” la composición se convirtió en un misterio que evocó un manantial de interpretaciones, al principio se creyó que el poeta cantaba a las virtudes de la patria provinciana. Para Alfonso Reyes el poema resultaba “una parodia muy cruel de las nobles intenciones patrióticas y nacionalistas de los intelectuales de ese tiempo, y de paso también una parodia a su propio trabajo, por eso le parecía todavía más cruel que

¹⁰ José María Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México, México, 2015, p. 51.

fuera tomado como un poema fundador”.¹¹ El Estado lo convirtió en un monumento patriótico al editarlo constantemente y al hacer que los niños se lo aprendieran en las escuelas: falseó el sentido de la obra, el cual es una crítica paródica del imaginario colectivo promovido por el mismo Estado. Las circunstancias también actuaron en favor de las primeras interpretaciones: el poema apareció unos días después de la muerte del poeta,¹² y se dice que el interés del presidente Álvaro Obregón por la poesía influyó en que el poema se convirtiera en un hecho oficial. De pronto, los versos jerezanos pasaron a estar en boca de todos, y la fama del poeta lo consagró como poeta de la nación. Espinasa asegura que “el uso retórico y demagógico de la obra de Velarde complicó las cosas en los años inmediatos a su publicación”.¹³

Para Espinasa, la obra de Ramón López Velarde tiene raíces y ecos en Alfredo R. Placencia, en especial por la connotación católica que era preponderante en aquel entonces. Una buena parte de la poesía mexicana de ese tiempo era religiosa, especialmente por la educación de los poetas recibida en seminarios católicos. López Velarde quedó como poeta nacional por la raíz vanguardista y la transformación del modernismo que había en su poesía, sin embargo, otros poetas afines a él “quedaron relegados al desván de lo beato”.¹⁴ Espinasa afirma que “la Revolución, y en especial, la Guerra cristera, marcaron una tendencia política que acabó también siendo literaria: la secularización de las letras”.¹⁵ Entonces el aspecto religioso se volvió ausente o indirecto; de igual manera, la literatura religiosa sobreviviente perdió el interés de los estudiosos. Sin embargo, la creación y la promoción de poesía

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² Fue publicado en la revista vasconcelista *El Maestro* (1921), cuyo tiraje de 20,000 ejemplares era muy grande para la época.

¹³ José María Espinasa, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

religiosa era parte importante del programa de refundación que México estaba viviendo en manos de los humanistas. Margarita León Vega afirma que “La religiosidad estaba en las bases de ese sueño, y no solo como algo ideológico, sino como algo pragmático y artístico”.¹⁶ Así, comenzaron a aparecer los poemas de Placencia junto con los de Concha Urquiza, José Othón, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Alfonso Junco, Joaquín Arcadio Pagaza, Gloria Riestra y Velarde, entre otros. Esta poesía religiosa “se da en el marco del todavía influyente modernismo y, por otro lado, cuando surge un interés por cimentar la cultura nacional y al mismo tiempo por crear una poesía verdaderamente moderna”.¹⁷

La característica primordial de la poesía religiosa mexicana es una actitud interrogativa ante la vida. Los temas fundamentales son la muerte, relacionada con la paz del espíritu; la soledad, en la que se pretende encontrar a Dios por medio de la reflexión; la mirada introspectiva; la pasión de Cristo; el diálogo con la divinidad; temas del Nuevo Testamento y las cosas de la creación, como la naturaleza.¹⁸ Estos temas aparecen en la poesía católica mexicana a través de formas retóricas y recursos estilísticos que son el resultado de una mezcla entre la tradición y la innovación. De la primera se heredan las formas de la poesía barroca, la neoclásica y la romántica; de la segunda hay influencias del modernismo, de los Contemporáneos y las vanguardias. Así pues, surge una poesía religiosa como la de Alfredo R. Placencia y la de Concha Urquiza, “más apegada a los metros clásicos, no obstante algunas incursiones en el verso libre y, del lado opuesto, una poesía religiosa innovadora como la de Manuel Ponce”.¹⁹

¹⁶ Margarita León Vega, *Concha Urquiza: poesía mexicana de amor a lo divino*, Actas XIII, Congreso Asociación Internacional de Hispanistas. 6-11 julio de 1998, (eds.) Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Castalia, Madrid, pp. 197. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_027.pdf

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, 2a. ed., Ediciones Coyoacán, México, 2004, s.v. “poesía religiosa”.

¹⁹ Margarita León Vega, *op. cit.*, p. 197.

Gran parte de la poesía religiosa mexicana fue promovida por *Ábside. Revista de cultura mexicana*,²⁰ fundada por Gabriel Méndez Plancarte en 1937. En un empeño de propagar la cultura mexicana se fundó esta revista que trataba de incluir todo tipo de pensamiento sin ideología dominante ni influencia política, aunque tenía cierta inclinación cristiana. *Ábside* propuso un concurso de escritores de toda la república, y recibió muchos poemas de la provincia, siempre se encontraba al tanto de los nuevos autores: en sus páginas se dieron a conocer las primeras obras de Rosario Castellanos, Emma Godoy, Carmen Toscano, Rafael Cuevas, Manuel Ponce, Dolores Castro, y la obra completa y póstuma de Concha Urquiza.

Había variedad y originalidad en los temas mexicanos tratados. Una de las particularidades de *Ábside* fue la reciprocidad entre los poetas y el dibujante de la revista Julio Ruelas. Pero hay más, la revista “se muestra como un movimiento de diálogo desde el catolicismo hacia el resto de la sociedad, y como una refundación universalista de la cultura mexicana que fue castigada desde fines del siglo XIX por el positivismo y después por el exclusivismo cultural revolucionario”.²¹ La revista pretendía crear un espacio donde floreciera la espiritualidad y conviviera con las más diversas culturas, esto como “un remanso y salida de los tiempos adversos”.²² En su discurso, los tiempos adversos se identificaban con la proliferación del pensamiento comunista y fascista en el mundo, y en México también significó la oposición entre Iglesia y Estado que provocó la Guerra cristera (1926- 1929), y en 1934 la declaración de la educación socialista por Plutarco Elías Calles.

²⁰ Ninguna revista representó un esfuerzo tan prolongado y tan uniforme como el de *Ábside*, pues alcanzó los 26 años. Cuando murió Gabriel Méndez Plancarte en 1949, su hermano Alfonso quedó a cargo hasta 1955, a partir de ese año Alfonso Junco continuó con el trabajo hasta 1963.

²¹ Manuel Olimón cit. por Jesús Iván Mora, “El catolicismo frente a la modernidad. Gabriel Méndez Plancarte y la revista *Ábside*”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 2011, núm.126, p.141. Disponible en:<http://www.revistarelaciones.com/index.php/relaciones/article/view/569/816>

²² Armando Pereira, *op. cit.*, s.v. “*Ábside. Revista de cultura mexicana*”.

Los autores *Ábside* promovían la cultura grecolatina como un intento de retorno al humanismo, pues consideraban que el nuevo énfasis en la racionalidad y el individualismo enajenante era un retroceso en la humanidad, y trataron de repensar la modernidad mexicana restableciendo sus fundamentos espirituales.²³ Jesús Iván Mora lo explica de la siguiente manera: el catolicismo de las primeras décadas del siglo XX en México buscó ser una alternativa diferente al pensamiento occidental moderno. Pero no deseaba solo oponerse a las ideas modernas, ni responder a ellas simplemente con una propuesta de regreso a las formas antiguas, sino que “intentó repensarlas y de esta manera despojarlas de su antirreligiosidad característica”.²⁴ La religión católica era uno de los ejes de la identidad hispánica y se defendía como parte primordial de lo nacional en oposición a lo extranjero. En este tiempo, que también iniciaba la expansión del imperialismo estadounidense en América Latina, *Ábside* “jugó como impulsor de un movimiento consciente de retorno a lo que, ellos pensaban, era la auténtica cultura mexicana”.²⁵

Por un lado, el pensamiento revolucionario buscaba eliminar el sentimiento religioso en la sociedad; los intelectuales, en cambio, consideraban que la religión y sus manifestaciones culturales formaban parte de la identidad por pertenecer a la tradición hispánica. La vida de Alfredo R. Placencia ocurrió en un momento de transición entre una época y otra, en la pluralidad de pensamientos y en la idea general de construir una nación.

²³ Jesús Iván Mora, *op. cit.*, p. 167.

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵ Felipe Pardinás Illanes cit. por Jesús Iván Mora, *op. cit.*, p. 161.

1.2 Alfredo R. Placencia en el panorama cultural de Jalisco

A principios del siglo XX la Iglesia de Guadalajara participaba activamente en la sociedad, pues otorgaba trabajo, salud y educación a los jaliscienses. Las calles se llenaron de hombres y mujeres que destacaron en todos los ámbitos: la política, las ciencias, las artes, y la educación. Había multitud y diversidad de asociaciones civiles que trabajaban al servicio del interés común. La Revolución mexicana y la Guerra cristera pusieron a prueba a los civiles, muchos tuvieron que ingresar a la vida militar por primera vez y muchos otros perdieron la vida. Las mujeres se convirtieron en soldados,²⁶ exigieron el voto y la participación femenina en la vida política. La persecución y la pobreza extrema tenían a la población diezmada; las guerras dejaron heridas en las familias que se heredaron de generación en generación. En este contexto, Alfredo R. Placencia fue perseguido por el anticlericalismo de gobierno y vivió la muerte de su hermano Higinio a causa de la Revolución, entre otros hechos lamentables de los que da cuenta su obra.

Alfredo Placencia nació en Jalostotitlán, dentro de una familia humilde en 1875. Eran tan pobres que tuvieron que rentar su propia casa para vivir en otra rentada de dos habitaciones y un patio. La familia se mantenía del trabajo del padre, Ramón Placencia, quien era sastre. Su madre se llamaba Encarnación Jáuregui. Tenía dos hermanos menores: Higinio y Cristina. A pesar de las penurias económicas que atravesaba la familia, los padres costeaban la educación de sus hijos y les pagaban clases privadas. Era el tiempo del aprendizaje en casas y en escuelas parroquiales: había señoras que recibían grupos de niños en sus hogares

²⁶ Las tapatías organizaron las Brigadas Femeninas de Santa Juana de Arco en 1927, llegaron a ser veinticinco mil. Ellas recolectaban comida, dinero, armas, y refugio para los combatientes, organizaban fiestas e invitaban a los federales para obtener información. Jean Meyer, *La Cristiada. Compendio general*. Editorial Contenido, México, 1993, pp. 205-207.

a cambio de alguna paga, los infantes aprendían las primeras letras con el silabario de San Miguel que podían comprar en las tiendas de abarrotes a un precio accesible. Estas mujeres se encargaron de la educación de varias generaciones hasta que llegó la escuela pública. Alfredo Placencia dejó Jalostotitlán en 1887 y entró al Seminario Conciliar de Guadalajara a los doce años. Poetas como Amado Nervo, López Velarde, José Othón, González Martínez y Gutiérrez Nájera estudiaron en este tipo de seminarios que nacieron a partir del Concilio de Trento.²⁷

El Seminario de Guadalajara fue una institución abierta que permitía a sus alumnos elegir la carrera eclesiástica o la literaria. La segunda servía para asumir puestos públicos en el gobierno, la mayoría de los estudiantes no siguieron la carrera ministerial: muchos de ellos sobresalieron en las profesiones liberales, en la política y en la cultura. “Dicha institución educativa tenía un carácter de «escuela para todos» en una época en la que la educación pública no existía como concepto”,²⁸ y se repartían numerosas becas para quienes no pudieran pagar sus estudios. En sus aulas se formaron diversos personajes destacados,²⁹ además de una gran cantidad de hombres de leyes que fungieron a nivel local, estatal y federal. Muchos de ellos se insertaron en la lucha por la causa liberal y republicana, como Mariano Otero, Pablo Gutiérrez y Luis Verdía. Los jóvenes que siguieron la carrera

²⁷ En Guadalajara, el Seminario Conciliar de San José se fundó en 1696 por el entonces obispo Felipe Galindo y Chávez. La obra se realizó en obediencia al Concilio convocado por el papa Paulo III de 1545 a 1563. Uno de los mandatos que nació de dichas asambleas fue la creación de seminarios diocesanos donde los aspirantes al sacerdocio pudieran recibir formación humana, literaria y científica que les permitiera ser aptos para el ministerio. Esto se unió a la preocupación de formar una Iglesia criolla de identidad americana que respondiera a las necesidades propias de la Nueva España. De esta manera, el seminario se fundó sin edificio, así que las clases comenzaron hasta 1699 con ocho alumnos.

²⁸ Armando Martínez Moya, “El Seminario Conciliar de Guadalajara en el contexto colonial” en *El Seminario Diocesano de Guadalajara*. El Colegio de Jalisco, Zapopan, 1996, p.44.

²⁹ Entre algunos de los que egresaron en el tiempo colonial están: el insurgente Pedro Moreno; Francisco Severo Maldonado, gestor del *Despertador americano*; Pablo Gutiérrez fundador de la escuela de medicina en Guadalajara; Teodoro Lares, ministro de Maximiliano.

eclesiástica también fueron artífices de grandes obras sociales y humanas efectuadas desde el anonimato y en nombre de la Iglesia.³⁰

Desde su fundación, el seminario logró sobrevivir tanto las guerras³¹ como las asechanzas del Estado, que en múltiples ocasiones lo despojó de sus edificios. Esto hizo que la institución educativa se viera obligada a trasladarse de lugar continuamente. Entrado el siglo XX se rentaban locales improvisados, incluso aquellos fueron quitados por el gobierno. Durante la Guerra cristera se estudió en la clandestinidad. Contra todo pronóstico el seminario sobrevivió y se convirtió en la escuela del Occidente del país que mostró mayor constancia en sus actividades desde que se fundó en 1696.

Durante la estancia de Alfredo Placencia en el seminario, el joven poeta solía vender periódicos por las noches y las madrugadas para costear sus estudios. Trabajó con un señor que hacía el periódico *La linterna de Diógenes*. Luis Sandoval Godoy describe los detalles de la vida de Alfredo como seminarista, desde las características de su personalidad hasta sus calificaciones.³² Como estudiante tenía una reputación de poeta, recitó sus poemas en eventos especiales como la inauguración de la Casa del Seminario, anexa al santuario del Señor San

³⁰ El arzobispo Pedro Loza y Pardavé (1869-1898) dirigió un importante trabajo educativo en Jalisco, y que se logró por medio de estos sacerdotes anónimos: creó escuelas parroquiales para niños en todo el estado, luchó contra el analfabetismo en el tiempo de la Reforma y restauró más de cien templos, en especial los de la región de los Altos de Jalisco. También en su gestión se establecieron múltiples hospitales, algunos de ellos fundados y administrados por mujeres como María Librada Orozco, Vicenta Chávez Orozco, Natividad Venegas, María Guadalupe García, entre otros.

³¹ Principalmente la guerra de Independencia (1810-1821), la Guerra de Reforma (1858-1861, La Revolución mexicana (1810-1921) y la revuelta cristera (1924-1926).

³² Algunos de los cursos que formaron parte su educación fueron Latín, Griego, Bella literatura, Filosofía especulativa, Historia de la filosofía, Filosofía moral, Religión y Derecho natural, Matemáticas, Física, Química y Astronomía, dos cursos de Derecho canónico, dos de Civil, dos de Teología dogmática y uno de Canto gregoriano. En Luis Sandoval Godoy, *Alfredo R. Placencia. Dolor que canta*, Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2009.

José y la celebración de los 25 años de la Congregación Mariana. Muchos de los contemporáneos y condiscípulos de Alfredo también se convirtieron en personajes ilustres.³³

Cuando Alfredo tenía veinte años murió su padre Ramón Placencia, desde entonces adoptó la “R.” en su nombre. Se dice que su padre falleció a causa de una tuberculosis que contrajo cuando un seminarista tísico le regaló unos zapatos. Se ordenó como sacerdote cuatro años después, en 1899 a los 24 años. Enseguida comenzó su ministerio que lo llevó a veinte destinos geográficos aproximadamente: pasó por Jalisco, Zacatecas, Estados Unidos (1923) y El Salvador (1928).³⁴ Ernesto Flores recopiló testimonios y anécdotas de personas que lo conocieron, feligreses de los pueblos donde ejerció, sacerdotes, amigos y escritores.³⁵ En su estancia en Temacapulín, el padre Placencia escribió uno de sus poemas más famosos: “El Cristo de Temaca”, inspirado en el “Cristo de la Peñita”: una figura religiosa del lugar que está formada naturalmente en una peña y que ha sido venerada por años a partir de que una mujer indígena la encontró.³⁶

La vida presbiteral de Placencia fue tan particular como su obra poética. Luis Vázquez Correa habla de un antagonismo entre el padre y la misma Iglesia de la que formaba parte;

³³ Entre ellos se encuentra Miguel M. de la Mora, José Ma. Cornejo, Salomé y Trinidad Gutiérrez, Ausencio Lomelí, Pascual Díaz Barreto quien fue el arzobispo de México de origen huichol que tuvo una participación importante en el movimiento cristero, pues se entrevistó con el presidente Emilio Portes Gil y comenzaron una serie de acuerdos que terminaron por frenar el conflicto religioso al menos de palabra. El canónigo Antonio Correa fue amigo y bienhechor de Placencia desde la infancia. Emprendió obras sociales, sindicatos y escuelas de obreros. El orador Cipriano Iñiguez fundó una congregación que se dedicaba a la asistencia hospitalaria. Quizá el condiscípulo más popular de Alfredo es el joven Cristóbal Magallanes, que se reconoció como santo por la Iglesia católica. Cristóbal era un año menor que Alfredo, pero el poeta se ordenó un año después de sus compañeros de generación “por motivos de conciencia”.

³⁴ Nochistlán, San Gaspar de Jalostotitlán, Guadalajara, Amatitán, Ocotlán, Temaca, Portezuelo, Jamay, Salto de Juanacatlán, Acatic, Tonalá, Bolaños, San Juan de los Lagos, Valle de Guadalupe, entre otros lugares y parroquias.

³⁵ Ernesto Flores, “Para una resurrección de Alfredo R. Placencia”, *op. cit.*, pp.11-150.

³⁶ Gracias al poema, el pueblo adquirió una popularidad que lo ha beneficiado contra las amenazas de inundación por parte del gobierno. Temacapulín es una de las regiones más antiguas de Jalisco, ahí se llevó a cabo la Batalla del Mixtón (1540-1551), desde la estancia del padre hasta el día de hoy el lugar está casi deshabitado, y se reconoce por su naturaleza bella y exuberante.

enemistad que provocó su destierro a los Estados Unidos, entre otros hechos. Por otro lado, Luis Sandoval Godoy defiende que Placencia era víctima de su personalidad altamente sensible y que tales conflictos con la Iglesia no fueron posibles, al contrario, dice que se le mostró compasión en varias ocasiones y que en prueba de ello hasta se le invitó a ser maestro en el seminario.³⁷ Quizá la postura más adecuada es la de Javier Sicilia, quien afirma que era de suponer que la Iglesia castigara severamente al sacerdote que protagonizaba una vida de escándalos, y más en aquel tiempo en el que aún no llegaba el Concilio Vaticano II.³⁸

Hay un rumor respaldado por Ernesto Flores, Agustín Yáñez y Vázquez Correa: se trata de la quema de la mayor parte de la obra poética de Placencia por parte del arzobispado de Guadalajara. Se dice rumor, porque Sandoval Godoy asegura que no es verdad, mientras otros autores se mantienen al margen del hecho. Javier Sicilia asevera que no le extraña que esto hubiera ocurrido. Vázquez Correa por su parte, cuenta que a la muerte del padre Placencia, su primo don Salvador Mejía tenía en su casa la obra completa e inédita del poeta, junto con otros documentos. Entonces el arzobispo Orozco y Jiménez mandó una comisión de sacerdotes por todos sus papeles, pero Salvador no quiso entregar nada. La comisión regresó en varias ocasiones, y cada vez más insistente, hasta que un día la madre de Don Salvador decidió darles todo “por si Alfredo estuviera sufriendo en el purgatorio”. Se salvó una mínima parte, y esa es la que después se le entregó a Vázquez Correa para realizar los poemarios póstumos. Vázquez Correa asegura que entre los papeles que se quemaron iba una poética modernista que Placencia leyó en el seminario de San Juan de los Lagos.

³⁷ Sandoval Godoy afirma que el poeta rechazó la oferta, sin embargo, Luis Vázquez Correa fue alumno de Placencia en el Seminario de San Juan de los Lagos: “Conocí a Placencia en 1921. Fue mi maestro en San Juan de los Lagos, maestro de literatura preceptiva, de corte modernista”, Vázquez cit. por Ernesto Flores, *op. cit.*, p.130.

³⁸ Convocado por el papa Juan XXIII en 1959. La Iglesia se adaptó a las nuevas necesidades de la época, por ejemplo, las misas dejaron de ser en latín y el sacerdote dejó de mirar el altar para mirar al pueblo.

La vida de Placencia fue trazada por la pobreza y una soledad terrible de principio a fin, marcada por la muerte de sus familiares y la separación de sus seres queridos; la nostalgia de los recuerdos de la infancia, los múltiples conflictos de los que era víctima y los miedos obsesivos. Según los testimonios recogidos por Ernesto Flores, Placencia salió casi huyendo de Portezuelo, Jamay, Atoyac y tal vez de Tonalá. En Portezuelo, Jalisco (1912-1913) todo comenzó cuando quiso construir un templo, pues el que estaba en lugar estaba a punto de caerse. Los albañiles construyeron el nuevo templo tan mal, que cuando llamaron al carpintero a poner las vigas del techo, éste le dijo al padre Alfredo que no servía de nada. Dicen que se puso “colorado de coraje”, y la gente le atribuyó al padre Placencia el fracaso de la construcción. El templo nuevo se cayó, pero antes el poeta ya se había ido de Portezuelo por otro problema: los lugareños habían pasado años recolectando dinero para comprarse un pequeño armonio, y un día alguien les donó otro grande. El padre Placencia era amigo del sacristán del templo de Los Guayabos, Jalisco, así que les regaló el armonio chico. Las personas se enojaron tanto que fueron a Los Guayabos a traer el armonio de regreso. A la mañana siguiente Placencia ya se había ido, según la gente, por la vergüenza.

Se cuenta que después llegó a Jamay (1913-1914) donde también tuvo que dejar a los feligreses en una situación incómoda. Un hombre llamado Roque Jiménez fue a buscar al padre Alfredo para que le diera los santos óleos a la mujer con la que vivía en amasiato. Cuando el padre llegó, empezó a regañarlos por lo sucia que estaba la casa y entonces el hombre le dijo que “nomás porque era padre no lo mataba ahí”. Placencia le dijo que salieran al monte, sacó su pistola y le dio de cachazos al hombre. Después se dice que ocurrió otro altercado, un joven llamado León Galván abrió un agujero de una casa para espiar a unas muchachas y le echó la culpa a Placencia. Entonces el padre se fue a La Barca y pidió permiso al obispo para moverse, pero antes anunció que él mismo iba a matar a León a balazos.

Después volvió de la Barca con unos soldados que amarraron al joven para ejecutarlo y se armó un escándalo. Al final Placencia le perdonó la vida a regañadientes y no hubo muerto.

En Atoyac (1920-1921) no fue claro el motivo por el que salió, algunas personas afirman que tenía problemas con el comisario y por eso se tuvo que ir, otros dicen que unos lugareños o agraristas intentaron asesinarlo durante un sermón y tuvo que huir de noche vestido de mujer. Un hecho típico de la experiencia en Atoyac fue el recibimiento incómodo del arzobispo Francisco Orozco y Jiménez. Hay varias versiones sobre el hecho, una de ellas cuenta que el arzobispo venía huyendo de las tropas carrancistas y esperaba encontrar refugio en Atoyac. Cuando llegó, el pueblo lo recibió con una enorme fiesta organizada por el padre Placencia. Orozco y Jiménez se enojó mucho y dijo: “estos poetas no sirven para nada”, a pesar de que él también era poeta. Se dice que el padre de José Luis Martínez presencié el hecho, y le habló personalmente al arzobispo de la inutilidad del padre Alfredo. Hay otra versión del abad Julián Hernández de la Cueva, quien acompañaba al arzobispo aquel día: dice que llegaron a Atoyac y el pueblo entero estaba en silencio, pues las tropas de Obregón se encontraban en la plaza. Orozco y Jiménez llegó al curato donde se encontraba Placencia escondiendo a cuarenta o cincuenta muchachas de los soldados. Entonces llegaron unos carrancistas a exigirle dinero al arzobispo, pero antes de cobrárselo los soldados tuvieron que salir de emergencia de Atoyac. Después el padre Placencia, lleno de miedo, inició la velada literaria que tenía planeada y sufrió mucho cuando el arzobispo se fue a dormir temprano sin terminar de ver el drama y el sainete que había preparado para él. Lo que sí es un hecho indiscutible es que Placencia sufrió mucho por aquel suceso, el cual quedó registrado en un folleto que publicó llamado *Atoyac, 5 de mayo negro* (1920) donde están dos textos en prosa: “El discurso no hablado” y “La razón de ser de estas cosas”, y los poemas “De la casa de Helcías” y “Muros viejos”. También se incluyeron discursos del doctor Juan R. Martínez y

de Atanasio P. Figueroa. El folleto se publicó en la Imprenta y Librería Font de Guadalajara, y Placencia se lo dedicó al señor Orozco y Jiménez.

Estas no fueron las únicas experiencias incómodas que vivió el poeta con sus feligreses, continuamente salía de los pueblos sin permiso de la Iglesia, y difícilmente cumplía un año como sacerdote en cada lugar, cuando lo normal era quedarse por años. Tenía tantos amigos como enemigos dentro y fuera de la curia tapatía, y sufría hasta las lágrimas los problemas y la ingratitud de la gente. La amistad que mantuvo desde la infancia con el canónigo y secretario de la Mitra Antonio Correa le sirvió como consuelo y apoyo en sus experiencias como sacerdote. En una carta, el poeta se queja de que el párroco de San Juan de los Lagos se rehusaba a pagarle y le negaba vacaciones. Antonio Correa recibía sus cartas y resolvía los asuntos de Placencia hasta que la amistad terminó abruptamente por razones desconocidas.

En los testimonios de Ernesto Flores, se describe al padre Placencia como alguien generoso, compasivo, culto, amable y sobrio. Por otro lado, los sacerdotes que lo conocieron lo señalaron como un hombre triste que vivía en la amargura; desencantado, sarcástico, rebelde y muy dado a las lágrimas. Solía regalar lo poco que tenía a sus feligreses aunque se quedara sin nada. No aceptaba la hipocresía: una vez le sugirieron que se “inclinara” ante sus autoridades para obtener algún provecho, a lo que el poeta respondió: “No soy víbora para arrastrarme”. Tampoco consentía los abusos, se dice que en una ocasión se enfrentó a golpes con un hombre que golpeaba a su esposa. Con la misma fuerza de su personalidad amaba a sus amigos, a los feligreses que lo procuraban y a sus muchos perros. Cada vez que tenía que separarse de alguno de ellos sufría mucho.

Entre las actividades poco ortodoxas del padre Placencia, los domingos tocaba el saxofón soprano en las serenatas del pueblo. Este saxofón fue el origen de la serie de sonetos “En qué paró soprano” del poemario *El vino de las cumbres* (póstumo, 1959). Vázquez Correa asegura que el poeta vendió el instrumento a José Cortés, miembro de una familia de músicos en Tonalá. Tuvo que hacerlo para juntar dinero y publicar sus tres libros en Barcelona.³⁹ Otra actividad del padre Placencia consistía en organizar veladas literarias donde declamaba poesía. Según varios testimonios, lo hacía de una forma única y sorprendente, “como cantando y casi llorando”. En 1924 llegó a declamar en el Teatro Degollado. Las múltiples cualidades del sacerdote llamaron la atención más de alguna de sus feligresas, Placencia tenía varias admiradoras, incluso se llegó a hablar de una relación que mantuvo con una joven. A pesar de todo, Placencia no descuidaba sus deberes religiosos: ofrecía misas, confesaba, atendía a los enfermos, se encargaba del catecismo y del coro. Por un tiempo el poeta tuvo un miedo obsesivo e irreal a quedarse ciego, y pasó tiempo adiestrando a un perro como guía para cuando llegara el momento. Se dice que era un perro amarillo y mediano; en el poemario póstumo *La franca inmensidad* da testimonio de esto: gran parte de los poemas son dedicados al perro Menelik, y hacen alusión a la ceguera que nunca llegó.

En 1918 murió su hermana Cristina, conocida como Sor Eulalia. La joven vivía en un convento insalubre en Chilapa, Guerrero. Cuatro días después murió también su hermano Higinio en batalla, quien era capitán de las tropas de Carranza. Ese mismo año, ya sin ningún familiar en el mundo, llegó a Tonalá donde conoció a Pío Cortés y a su familia, quienes se dedicaban a vender dulces. A la familia no le pareció correcta la soledad en la que vivía el

³⁹ *El libro de Dios, Del cuartel y del claustro y El paso del dolor*, los tres publicados en 1924 en la Editorial Subirana.

padre, así que le hicieron compañía y le ofrecieron ayuda en las labores domésticas a través de su hija Josefina. En 1920 concibió un niño con la joven al que llamaron Jaime Cortés. El poeta dedicó a su hijo el poema “Ad altare”, una de las composiciones más bellas del sacerdote según la crítica. Placencia apoyaba económicamente a la familia, misma que lo acompañó en su destierro a Fillmore, Estados Unidos y en la huida a Usulután, El Salvador (1928) a causa de la persecución religiosa.⁴⁰ Se dice que en este último país la gente lo apreciaba tanto que trataron de hacerlo obispo.

Jaime Cortés afirma que el destierro de Placencia se debió a un poema titulado “El dedo de cíclope” donde parecía dar a entender que el arzobispo Orozco y Jiménez era un “negrero”.⁴¹ Sin embargo no está confirmado a quién se refería, pues tenía muchos enemigos, pero la interpretación que apuntaba al arzobispo le valió el exilio. Cortés también habla de la personalidad de su “padrino” (como él lo llamaba), decía que era un hombre obsequioso que le gustaba invitar personas a su mesa y regalar lo poco que tenía. Era decidido, y muy formal: seguía las normas de cortesía y las enseñaba a su hijo. Jaime Cortés también asegura que nunca lo vio tomar, pues había rumores falsos de que el padre Placencia era alcohólico, solía decirle a Josefina Cortés que ese rumor lo iba a matar. No obstante, su madre sí era alcohólica y el arzobispado le prohibió vivir con ella porque consideraba inmoral que un sacerdote viviera con una persona dada a la bebida. Esta separación materna fue otro de los grandes dolores del poeta.

⁴⁰ Jean Meyer afirma que la Guerra cristera (1926-1929) fue uno de los conflictos armados más sangrientos en la historia de México. Su importancia radica en que el pueblo mexicano fue el protagonista de la guerra, y también en la trascendencia cultural que alcanzó en diversos lugares de la República, entre ellos, en la región de los Altos de Jalisco.

⁴¹ Cortés cit. por Ernesto Flores, *op. cit.*, pp. 96-101.

Mientras Placencia estuvo en San Juan de los Lagos publicó sus poemas en los boletines parroquiales como *Adelante*; en Tequila publicó en *La Luz del Hogar*; en Guadalajara en *La Época y Pluma y Lápiz*, entre otros. También publicó en periódicos locales, en la revista *Bandera de Provincias*, en *Ábside* y en el diario *El pueblo* de la Ciudad de México. En 1924 publicó *El libro de Dios* con prólogo de Alfonso Junco. El mismo año también publicó *Del cuartel y del claustro* y *El paso del dolor*, los tres poemarios en la Editorial Subirana de Barcelona. Pudo publicarlos gracias al empeño de la familia Cortés en vender tamales y chocolate mientras estuvieron en Estados Unidos, aquellos ingresos también les alcanzaron para comprar una casa en Tlaquepaque. Cuando los libros fueron publicados ya se acercaba el conflicto entre Calles y la Iglesia.

El padre Placencia carecía de una relación con otros poetas de la época, solo enviaba y recibía correspondencia con Vicente Camacho. Cerca de él se encontraba también el alteño Francisco González León, quien tampoco solía relacionarse con nadie, más que con Ramón López Velarde. Se le escuchó decir a Placencia que le gustaba leer a Luis G. Urbina y Amado Nervo. Pasó los últimos días en su casa en Tlaquepaque, acompañado de Josefina, el niño Jaime y sus perros que amaba como si fueran personas. Constantemente recibía visitas de los jóvenes Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Emmanuel Palacio, José Guadalupe Cardona Vera y José Cornejo Franco.

El poeta murió en una pobreza lamentable, su familia se mantenía de los tacos y las enchiladas que vendía Josefina Cortés en la esquina. Al médico, que era Esteban Cueva Brambila, le tuvieron que pagar las últimas consultas con un abrigo. José Ramírez Flores cuenta que se encontraba en una fiesta con otros amigos de Placencia cuando se enteró de la muerte del poeta; salieron de la reunión y se apresuraron para llegar al entierro. En el camino alguien recordó con asombro que uno de los versos de Placencia decía que el día de su muerte

tal vez sus amigos estarían de fiesta. En el velorio había alrededor de quince personas, entre ellos Josefina Cortés, su hijo Jaime, dos sacerdotes y algunos de los jóvenes de la revista *Bandera de Provincias*⁴² como Agustín Yáñez y Alfonso Gutiérrez Hermosillo.

Alfredo R. Placencia murió el 20 de mayo de 1930, a los 55 años en Guadalajara. Aquellos jóvenes que lo procuraban le dedicaron el número 22 de la revista *Bandera de Provincias* como homenaje. Incluyó los estudios de Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Alfonso Junco, Emmanuel Palacios, José G. Cardona Vera, Efraín González Luna y Esteban Cueva Brambila. En 1946, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó *Antología poética*, con prólogo de Alfonso Gutiérrez Hermosillo en la que se incluyeron poemas inéditos. En 1959, durante la administración gubernamental de Agustín Yáñez, Luis Vázquez Correa se encargó de recuperar y recopilar sus poemas para publicarlos como obra póstuma en la Casa de la Cultura Jalisciense. Son siete poemarios más que contienen aproximadamente treinta poemas cada uno: *El vino de las cumbres*, *La franca inmensidad*, *El padre Luis*, *Varones claros*, *Tumbas y estrellas*, *La oración de la patria*. El mismo año se trasladaron sus restos a la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres, bajo el gobierno de Agustín Yáñez. En el 2001 se publicó *Bienaventuranzas*, otro poemario póstumo al cuidado también de Vázquez Correa.

1.3 Alfredo R. Placencia y su obra. *El libro de Dios ante la crítica*

José R. Ramírez se refiere a la dificultad que supone clasificar la obra de Placencia, pues el poeta “nació en un ambiente de romanticismo, se nutrió de los clásicos en el seminario, y de

⁴² Revista interdisciplinaria iniciada en Guadalajara por Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Esteban A. Cueva, José Guadalupe Cardona Vera y Emmanuel Palacios. Tenían entre veintitrés y veintinueve años. Los escritores de la revista mantenían una relación estrecha con los Contemporáneos.

sacerdote vivió de lejos el mundo de los modernistas”.⁴³ Por eso afirma que puede tratarse de un poeta de transición, o post-romántico o premodernista. La influencia romántica está presente en la mayoría de sus temas: la nostalgia, la exaltación del sentimiento, la muerte, la naturaleza y la representación del “yo”. Sin embargo, se abstiene de usar las formas ya empleadas por los románticos.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo ha escrito que la poesía de Placencia es “un punto de enlace entre un romanticismo lírico en los temas y el temperamento; y un modernismo americano en las libertades que se toma, pues une dicho movimiento literario a tendencias populares que son incompatibles con él”.⁴⁴ Las tendencias populares de las que habla Gutiérrez son la incorporación del lenguaje coloquial junto al lenguaje culto y el tratamiento de los temas de corte provincial. Por eso el autor define a Placencia como un poeta antimodernista en este sentido, y por la combinación de ambas tendencias literarias lo nombra, al igual que José R. Ramírez, poeta de transición. La originalidad de Placencia radica en que es un poeta de diferencias, o de principios contrarios, como dijera Concha Urquiza de sí misma.

Para Agustín Yáñez la particularidad de Placencia se encuentra en el uso del tono directo, nervudo y campesino dentro de la escuela modernista. Además, agrega que el poeta es esencialmente mexicano sin haberse propuesto ser un nacionalista. Compara el nacionalismo de Velarde, Gutiérrez Nájera y Urbina que está hecho de miradas al extranjero y lo pone junto al de Placencia, que “no tiene otra inspiración más que el vivir de los aldeanos,

⁴³ José R. Ramírez, “Introducción”, en Alfredo R. Placencia, *Alfredo R. Placencia, el poeta del dolor*, 4a. ed., pról. José R. Ramírez, Amate Editorial, Zapopan, 2004, pp. 41-42.

⁴⁴ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Alfredo R. Placencia”, en Alfredo R. Placencia, *El libro de Dios*, 5a. ed., pról. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2007, p. 14.

la vida criolla, los paisajes jaliscienses, y la expresión directa”.⁴⁵ Alfredo R. Placencia, sin quererlo, expresa una mexicanidad que tiene su origen en la sinceridad y en la transparencia con la que escribe, sin pretensiones literarias que vayan más allá de sí mismo. Bien dice Javier Sicilia que el atractivo de la poesía de Placencia es la sinceridad con la que expresa su tumulto interior, lo cual es posible mediante el uso del ya mencionado lenguaje coloquial.

En esta poesía se admira y se reconoce la belleza de las cosas simples enunciada con las palabras precisas, sin grandes metáforas ni artificios que desvíen la atención de lo que tiene que ser dicho, pero sí con lo necesario para sublimar el lenguaje común. Placencia “combinó el lenguaje de tal forma que no se advierte ensambladura o artificio, y si otros hacen de lo poético cosa vulgar, este transforma en auténtica poesía lo que como vulgar se ofrece de pronto”.⁴⁶ Por ejemplo, se puede encontrar la expresión “cállate la boca” en el poema “La enmienda” de *La franca inmensidad*:

Y dijo la peña que el mar golpeaba:
“Cállate boca, no vuelvas a hablar.
Deja que me azote, ¿no ves que me lava?
El mar que no azota, no sabe lavar.” (v. 5-8)⁴⁷

La frase “me sentaré a raíz” que es una expresión propia de los Altos de Jalisco, podemos encontrarla en el poema “El libro de Dios” del poemario del mismo nombre:

Mientras anda la noche y todo duerme,
me sentaré a raíz, sobre la tierra,
dando tiempo a tu amor de que me enferme. (v. 13-15)⁴⁸

Pero la sinceridad de la que se habla no solo se encuentra en las expresiones adoptadas, sino también en la forma sencilla de enunciar la palabra y en el sentido complejo que se le da: tal es el caso de las “casi blasfemias”, las cuales son fórmulas poéticas originales

⁴⁵ Yáñez cit. por Ernesto Flores, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁷ Alfredo R. Placencia, “La enmienda”, en *Poesía completa*, pp. 379-380.

⁴⁸ Alfredo R. Placencia, “El libro de Dios”, en *Poesía completa.*, p. 155.

en la poesía religiosa del autor. Se aprecian dos de ellas en los poemas “Ciego Dios” y “Lucha divina” de *El libro de Dios*:

Así te ves mejor, crucificado.
Bien quisieras herir, pero no puedes.
Quien acertó a ponerte en ese estado
no hizo cosa mejor. Que así te quedes. (v. 1-4)⁴⁹

En esta estrofa la voz poética habla en un tono cruel y retador a la figura del crucificado: dice que se ve mejor muriendo en la cruz, y se burla al decir que quisiera herir pero no puede. Va más allá cuando le da la razón a quienes lo pusieron en aquel lugar, en ese estado doloroso y humillante. Palabras fuertes para un moribundo, pero más fuertes al tratarse de Jesucristo. Los versos se quedan siempre en “casi blasfemias” porque al final la voz poética se rompe en lágrimas o en ternura, la composición termina por ser el desgarramiento del yo lírico. Aquí el otro ejemplo:

¿Piensas poder más Tú...? Te desafío;
y si es así que tu potencia es mucha,
lucha conmigo, vénceme en la lucha (v. 5-7)⁵⁰

En este caso la batalla es directamente contra Dios y contra Cristo transmutado en la hostia. La voz poética pone su humanidad a luchar contra lo divino, lo cuestiona: si es tan poderoso se pregunta cómo puede un hombre levantarlo en el altar. El yo lírico incita a la divinidad a vencerlo, se rinde ante ella.

Alfonso Gutiérrez asevera que “era natural que los constantes padecimientos del poeta diesen como resultado una actitud vigilante de defensa, y a la larga de rebelión, pero como Placencia aspiraba a un orden moral, impone una directriz racional haciendo que en los poemas la emoción de la rebeldía encauce hacia la ternura”.⁵¹ Sin embargo, es difícil

⁴⁹ Alfredo R. Placencia, “Ciego Dios”, en *Poesía completa.*, p. 159.

⁵⁰ Alfredo R. Placencia, “Lucha divina”, en *Poesía completa.*, p. 158.

⁵¹ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, p. 23.

imaginar a un Placencia que en la práctica se imponga el deber racional: la ternura puede ser más bien el producto de sus más sinceras aspiraciones poéticas y emocionales, pues aunque su sacerdocio ocurrió de forma accidentada, el poeta era un ser profundamente religioso. Ningún poema ataca deliberadamente a Dios o a la religión, las dudas de fe se presentan en la obra no como cuestionamientos a los dogmas, sino que hablan de la dificultad que supone al yo lírico creer, siempre haciendo hincapié en su fragilidad humana. Javier Sicilia reconoce que “la blasfemia se quiebra en una oración íntima y ardorosa que habla del miserable amor agradecido del poeta y de la alta redención del amor de Cristo”.⁵² La insolencia es la marca de Placencia y el lugar donde se cumplen los demás aspectos de su poesía como el habla coloquial, la sencillez y la sinceridad.

La obra que se conoce de Alfredo R. Placencia tiene mucho de autobiográfica, y es porque su poética se nutre de la vida cotidiana, de sus pasiones y experiencias. Escribe para sí mismo, el impulso de su obra es interno y no externo. Escribe conforme a sus dramas interiores, las influencias temáticas o formales que pudiera recibir siempre se subordinan a la experiencia creadora del poeta, a su verdad: “logró sin pretensiones literarias una poesía humana en los distintos encuentros con la nada y con las gentes”.⁵³ Octavio Paz, menciona que los buenos poetas encuentran la originalidad en su autenticidad rigurosa, y ser auténtico significa rehusarse a renunciar a la propia conciencia. El costo de esto suele ser la desdicha, la soledad, la locura, el suicidio o la muerte temprana. Paz asegura que estos poetas son los héroes míticos de nuestros tiempos porque tanto en sus vidas como en sus obras, encarnan “toda la claridad de la conciencia y toda la desesperación del apetito”.⁵⁴ De igual manera,

⁵² Javier Sicilia, “Presentación”, en Alfredo R. Placencia, *El libro de Dios*, pról. Javier Sicilia, Lecturas Mexicanas, México, 1990, p. 14.

⁵³ José R. Ramírez, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁴ Octavio Paz, *Las peras del olmo*. Seix Barral, Barcelona, 1963, pp. 95-106.

José R. Ramírez reconoce que la poesía de Placencia “es incapaz de expresar un sentimiento colectivo, no es para leerse a coro: es para los lectores que, al entrar en lo profundo del alma del poeta, puedan verse también a sí mismos”.⁵⁵ Gracias a su autenticidad, la obra de Placencia tiene la virtud de reconciliar opuestos: “popular e intelectual, simple y complicada, de imágenes y de conceptos; que llega a los sentidos y al sentimiento, y que llega a al pensamiento y resuena en lo profundo de las inteligencias”.⁵⁶

La pluma del poeta pintó paisajes, personas y costumbres de cada lugar por el que iba pasando. La pobreza, el dolor y la soledad fueron los tópicos de su obra y de su vida. El dolor es el tema principal de la poesía de Placencia, pues gran parte de su producción se escribió en ese tono: el poeta ensaya los recuerdos de la infancia, la muerte, la separación de los seres queridos, su experiencia de fe y los hechos que le provocan sufrimiento. Pero fue su poesía de carácter religioso la que lo colocó en el canon de la literatura mexicana. Alfredo R. Placencia es considerado el mejor poeta católico mexicano, sus poemas religiosos han llamado la atención de críticos y poetas como Alfonso Méndez Plancarte, Salvador Elizondo, Emmanuel Carballo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, entre otros.

El dolor se encuentra en las palabras, en los versos, en los temas de la poesía y en la forma de expresión. La voz poética está siempre bañada en lágrimas; llena de ira, de decepción o ternura. Y siempre acompañada de un aliento de esperanza y un fuerte deseo de Dios, de absoluto, de ser salvado. Es una prueba de una angustia existencial que toma y elige el dolor como piel, como vestido y como camino. Algunas de las compilaciones que promueven la obra del jalisciense son: *Poesía en movimiento* (1966) y *Antología del modernismo: 1884-1921* (1970) de José Emilio Pacheco, *Museo poético* (2002) de

⁵⁵ José R. Ramírez, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

Elizondo, *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) de Gabriel Zaid, entre otros. Los poemas de *El libro de Dios* son los más antologados, comentados y publicados.

La religiosidad de la poesía de Placencia es la manifestación personal de una experiencia de fe. Es el encuentro entre el hombre limitado y pequeño con el misterio omnipotente. Javier Sicilia lo resume así: “la vida de Placencia es el itinerario de un hombre desgarrado frente al misterio de la Gracia y su obra es la confesión de ese desgarramiento. Hay una lucha por ser salvado a pesar de todo”⁵⁷:

"Tocad, que si tocareis, se os abrirá", dijiste.
Por eso llego y toco
y tus misericordias seculares invoco.
Señor: cúmpleme ahora lo que me prometiste. (v. 15-18)⁵⁸

“Abre bien las compuertas” es un ejemplo de cómo la voz poética no vacila en mostrar sus miserias y pecados ante Dios, antes bien exige ser salvada a pesar de sus errores. Este descaro puede significar, por parte del poeta, una manera de entender la religión adelantada a su tiempo. “Esta religiosidad está cristalizada en formas mexicanas: en ideas y expresiones del catolicismo mexicano, lo cual hace confirmar el auténtico tono nacional”.⁵⁹ La poesía religiosa mexicana de este tiempo se enfrenta a la ruptura del cambio, se cuestiona la vida después de la muerte, y creer se vuelve entonces una penosa necesidad. El poeta usa la palabra como último recurso para sobrevivir y para que con él sobreviva la vida provinciana en riesgo, la felicidad de la infancia, el recuerdo de los hermanos muertos, y hasta el mismo Dios. En la poesía de Alfredo R. Placencia destaca el estilo directo y personal de referirse a lo sagrado. Otras características de la voz poética son el uso de la segunda persona, el diálogo

⁵⁷ Javier Sicilia, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸ Alfredo R. Placencia, “El libro de Dios”, en *Poesía completa*, p. 168.

⁵⁹ Yáñez cit. por Ernesto Flores, *op. cit.*, p. 129.

informal con la divinidad, y la expresión simultánea de emociones como la tristeza, la ternura y la crueldad.

Gran parte de los estudiosos de Placencia han dicho que el poeta carece de influencias literarias, tanto formales como temáticas, porque tuvo que vender su biblioteca para sobrevivir dejando solo la Biblia; y porque el ejercicio sacerdotal no le permitía acercarse a los círculos literarios y a otros poetas. Sin embargo, Gutiérrez Hermsillo asegura que no le fueron ajenas las lecturas de los primitivos españoles y los himnos de la Iglesia que estuvieron de boga en los años del modernismo. En su adolescencia leyó a Bécquer, a Zorrilla y a Zorrilla de San Martín, y se cree que puede haber influencias de ellos en su obra. En general, hay escasas referencias a otros poetas y a la poesía religiosa española, aunque puede encontrarse cierta similitud con Lope de Vega, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, este último, como se verá es de relevancia para la presente investigación. Placencia admiraba y leía a Amado Nervo y a Luis G. Urbina, sin embargo no forma parte de ninguna corriente literaria propiamente. No hereda ni rompe una tradición: sus letras son el producto de la mezcla entre el contacto directo con la Biblia y la experiencia de la vida provinciana en la región alteña. Placencia encuentra a un Jesucristo en una peña que en todo momento mira y acompaña Temaca, hecho semejante a la antigua relación bíblica entre Dios y el pueblo elegido. Dentro de la Biblia hay una marcada preferencia del poeta por el libro de Job y el libro de las Lamentaciones.

El poemario *El paso del dolor* (1924) se divide en dos partes, una dedicada a su padre “Gotas de sangre”, y la otra dedicada a su madre “Lo que fue del soprano”. El dolor es el tema principal de este poemario, aunque según José R. Ramírez, Placencia escribirá lo mejor de este tema mucho después, ya en la plenitud artística del poeta. En este libro pueden notarse las influencias de Zorrilla de San Martín, del poeta sudamericano Julio Flórez y de Urbina.

Del cuartel y del claustro (1924) lo escribió para sus hermanos fallecidos, la voz poética evoca recuerdos infantiles del hogar ahora vacío, y expresa sus sentimientos a través del llanto y la ira.

Los siguientes seis libros fueron sus poemarios póstumos antes referidos, publicados por primera vez en 1959 en la Casa de la Cultura Jalisciense. Fueron recopilados por Luis Vázquez Correa y se publicaron junto con los otros tres con el nombre de *Poesías*. Entre ellos está *El vino de las cumbres*, poemario que tiene por tema principal la misma poesía: el yo lírico hace profesión de fe en la poesía, acepta su condición de poeta con todas sus consecuencias como los fracasos, la soledad, vivir como ser un inadaptado e incomprendido. Las composiciones que conforman este poemario son fruto de distintas épocas de creación y según José R. Ramírez, los de más alto nivel estético. *La franca inmensidad* son poemas que no tienen relación entre sí ni fueron escritas al mismo tiempo, no obstante gran parte de ellos tratan sobre Menelik, el perro que Placencia entrenó para cuando se quedara ciego.

El padre Luis es un libro con unidad temática, tiene la particularidad de que son los poemas menos tristes, a excepción de “Cargando un muerto”. Estos poemas fueron escritos en Amatitán, en los mejores años del poeta, los testimonios recogidos por Ernesto Flores de las personas que lo conocieron en esa época pueden confirmarlo.⁶⁰ El poemario *Varones claros* se constituye de poemas por encargo que realizó el poeta, en su mayoría tratan de personajes y acontecimientos especiales. *Tumbas y estrellas* es el libro donde según José R. Ramírez, el poeta alcanzó la mejor expresión, el más alto nivel lírico y la más perfecta elaboración. *La oración de la patria* es el título que Vázquez Correa le puso a los poemas dispersos que forman ese libro. El séptimo y último poemario inédito que se publicó fue

⁶⁰ Ernesto Flores, *op. cit.*, pp. 28-35.

Bienaventuranzas en el 2001. En total, la obra completa de Placencia consta de diez poemarios.

El libro de Dios se publicó por primera vez en la editorial Subirana en Barcelona en 1924 con el prólogo de Alfonso Junco. El libro incluye treinta poemas del autor y tres traducciones de las obras del padre San Bernardo. Este poemario incluyó a Alfredo R. Placencia en el canon de la literatura mexicana. “En esta obra sopla un viento de sublime grandeza, de avalladora seguridad, de irrechazable insinuación milagrosa”.⁶¹ La línea divisoria entre el Creador y su criatura, lo celestial y lo terrenal parece perderse en el poema. Los temas que aparecen en *El libro de Dios* son la muerte, la soledad y el deseo, revestidos en tinta religiosa y autobiográfica. Alfonso Junco hace hincapié en que la ausencia de formas poéticas da un aire de frescura y hallazgo a las estrofas. Dice que “las palabras no son artificios de vocablos sino cosas ardientes y veraces que saben gustar de lo cotidiano”.⁶²

Mientras los demás poemarios tratan de las amarguras terrenales del poeta, este libro alza la vista al cielo en busca de una comunión divina. Tiene la gran característica de la poesía religiosa mexicana: una actitud interrogativa ante la vida. La palabra no se contiene a poner en duda la fe, pero no con el fin de cuestionarla, sino como un intento de diálogo con el Otro, con la persona de Jesucristo. Entonces la blasfemia consiste en un intento desesperado de comunicarse con Dios, un deseo ansioso de que aparezca y responda la ofensa. Gutiérrez Hermosillo observa el uso de la ironía en Placencia: “se hiere, pincha lo que más ama y encuentra el pasadizo para resbalarse en la más cordial de las actitudes”.⁶³ Porque a la insolencia de Placencia le sigue el silencio de la divinidad, y después el diálogo con la soledad

⁶¹ Yáñez cit. por Ernesto Flores, *op. cit.*, p. 125.

⁶² Alfonso Junco cit. por José R. Ramírez, *op. cit.*, p. 44.

⁶³ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, p. 28.

que espera ser escuchado. José R. Ramírez afirma que “nunca antes poeta alguno se había atrevido a tanto ante el misterio de lo inefable, y en los poemas lo que comienza con una aparente y solo aparente burla, termina en la apódosis, en una súplica tierna y amorosa”.⁶⁴ Es difícil encontrar en otro poeta religioso tanta ternura y osadía juntas. En Placencia “estas disputas entre cielo y tierra fueron siempre plenas de humanidad y magníficamente resueltas”.⁶⁵

Según Sicilia, el poema de Placencia es el espacio donde el hombre calma su dolor, y es que la mayoría de los poemas terminan en el reconocimiento de la fragilidad de la voz poética. El poeta forja su propio camino con las palabras hacia Dios, pues el camino habitual está perdido en la oscuridad. También dice que los poemas de *El libro de Dios* son “la expresión de un alma que se reconoce impotente y miserable para acceder a la salvación, pero en medio de su miseria no cesa de clamar, con la clarividencia de los que lo han perdido todo, que la vida es gracia y que solo el amor de Cristo salva”.⁶⁶

Finalmente para Gutiérrez Hermosillo la importancia de la obra de Alfredo R. Placencia “radica en la ejemplar irradiación de fuerza poética; en ser el mejor punto de enlace entre romanticismo y modernismo; en el uso de la lengua popular y la expresión directa unidos a una gran complejidad interior, al sentido de la elegancia, al anhelo de libertad y de amor”.⁶⁷ Según el autor esta poesía fue posible, en parte, gracias al contexto que abrigó al poeta: el fin de siglo y la Revolución produjo un choque entre la cultura heredada y la masa moral que apenas se formaba, llena de ideas impuras y reacia a todo modelado. Entonces Placencia mantuvo una lucha contra la sociedad al querer aferrarse a una idea de

⁶⁴ José R. Ramírez, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Javier Sicilia, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ Alfonso Gutiérrez Hermosillo, *op. cit.*, pp. 13-14.

trascendencia. Como dice Octavio Paz, la poesía moderna se realiza en contra o a espaldas de la sociedad, por esta razón Gutiérrez Hermsillo señala que Alfredo R. Placencia fue un ser inadaptado e incomprensido, un espíritu que huía y que trató de formar un mundo donde tener guarida, por medio de la poesía.

En los siguientes capítulos, se explica cómo estas características mencionadas tienen paradero en el tratamiento que Alfredo R. Placencia otorga al tópico de la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz en *El libro de Dios*. Se define cada una de las etapas que constituyen la noche oscura de acuerdo con los escritos del místico español, pero se nombran las etapas con los términos que utiliza Margarita León Vega: el *despertar del Yo*, la *purificación*, la *iluminación*, la *definitiva y completa purificación del Yo*, y la *unión*. Se utilizan la terminología de León Vega para facilitar la delimitación entre cada etapa, en función de los análisis del último capítulo. Después se posiciona la noche oscura en la modernidad, en el contexto ideológico y artístico del poeta jalisciense, al relacionarla con la angustia romántica. Finalmente se trata la actualización de la noche oscura que opera en la obra de Alfredo R. Placencia.

Capítulo 2. La noche oscura del alma

2.1 La noche oscura del alma

La obra literaria del hombre que es considerado el mejor poeta de la lengua española, San Juan de la Cruz (1542-1591), trata el fenómeno de la mística: la máxima experiencia de comunión entre Dios y el ser humano. Los textos del poeta que son los más representativos en la materia son *Subida al Monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*, en ellos el carmelita escribe la explicación teológica de sus poemas, que tienen la facultad de expresar lo inexpresable y describir lo inefable: el tiempo sin tiempo y el espacio que no es ningún lugar, donde se encuentran Dios y el hombre para entregarse el uno al otro. Este tiempo atemporal, unido al espacio vacío y a la experiencia de la unión entre lo humano y lo divino, es una muestra de lo que se llama eternidad. Entonces se vuelve preciso responder qué palabras y qué lenguaje pueden abarcar a Dios, y más aún, cómo es posible describir ese momento de eternidad en el que el ser humano se vacía de sí mismo para recibir a Dios, al Absoluto, y llenarse de él. Margarita León Vega afirma que “el lenguaje poético ha sido vehículo de expresión ideal para comunicar la experiencia inefable de la mística [...] porque el proceso místico tiene algo del proceso de creación poética, pues ambos tratan de unirse con algo mayor que la contingencia humana”.⁶⁸ La poesía es, pues, el medio ideal para expresar la máxima experiencia religiosa que puede vivir el ser humano en su paso terrenal.

⁶⁸ Margarita León, “Presentación”, en Margarita León Vega (ed.). *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo absoluto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, pp. 10-11.

Los poemas sanjuaninos tratan de la preparación del alma y del camino que va recorriendo para unirse a su Creador en dicho encuentro. San Juan precisó de una explicación detallada de los poemas para sus contemporáneos, donde aclara la función de cada símbolo en cada verso y los momentos por los que debe pasar el alma en su travesía. El misticismo se vive en las religiones monoteístas, politeístas e incluso en las no teístas; en cada una de ellas las etapas son distintas y variadas. San Juan, en su prosa explicativa sobre los poemas, habla de tres vías de ejercicio espiritual que atraviesa el alma para llegar al último estado de la perfección, que es la comunión con la divinidad: la purgativa, la iluminativa y la unitiva: “La primera trata de los principiantes en materias de la fe; la segunda de los aprovechados, es donde se hace la promesa, el desposorio espiritual; y la tercera es la de los perfectos, donde se lleva a cabo el matrimonio espiritual”.⁶⁹ Las dos primeras corresponden a la etapa ascética y la última a la mística.

León Vega sustituye el término “alma” por el “Yo”, y menciona cinco momentos primordiales de la experiencia mística: en primer lugar está el *despertar del Yo*, que es un abrir de ojos, un reconocimiento de la realidad divina que envuelve personal e individualmente al ser que despierta. El entendimiento se alumbró de las cosas de Dios, y también se llega a comprender la importancia de la participación personal en el proyecto de su Creador. Este momento se caracteriza por una alegría y exaltación intensa. San Juan lo apunta así: “el alma ha caído en la cuenta de la brevedad de la vida, de la necesidad de salvación y de la deuda que tiene con su creador [...] Advierte todo el tiempo que ha perdido [...] al buscar la felicidad en las creaturas. Siente a la divinidad escondida y lejana, entonces se llena de pavor y con el corazón herido se dispone a encontrar a su Amado”.⁷⁰ Hay un

⁶⁹ San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*. Editorial Alhambra Mexicana, México, 1985, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

descubrimiento y reconocimiento personal vinculado a Dios y sus designios, acompañado de una necesidad de movilización, de ponerse en marcha.

El segundo momento corresponde a la *purificación*, donde el Yo trata de eliminar las cosas que impiden la unión con Dios mediante la disciplina y la mortificación. Se caracteriza por el dolor, el esfuerzo, y el ejercicio de las virtudes. El alma quiere que Dios le sea manifestado a los sentidos, ya que no puede verlo ni palparlo; y al entendimiento, que implica comprender la voluntad de Dios en su propia vida; también pide encontrarse con el esposo de manera tangible. En otras palabras, anhela una visión de eternidad. El místico Juan aclara que “el alma que quiere encontrar a Dios deberá salir de las cosas terrenas y entrar en recogimiento consigo misma”.⁷¹ Para lograrlo son necesarias las virtudes, que corresponden al ejercicio de la vida contemplativa; y las mortificaciones, las penitencias y los ejercicios humildes, que pertenecen a la práctica de la vida activa. En este momento el alma se enfrentará a sus tres enemigos que son el mundo, el demonio y la carne.

En tercer lugar se encuentra la *iluminación*, que comprende “muchas etapas de la contemplación, incluyendo ocasiones de éxtasis y visiones que traen consigo una cierta aprehensión de lo Absoluto, aunque no es la verdadera unión. Es un estado de felicidad relativa”.⁷² El alma se ilumina con la consideración de los bienes eternos y de la pasión y redención de Cristo. En el *Cántico Espiritual*, las criaturas son las que iluminan al alma cuando responden a sus preguntas: “dicha respuesta es el testimonio de la grandeza y excelencia de Dios a el alma que por consideración se lo pregunta”.⁷³ Porque las virtudes y

⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

⁷² Margarita León, “Dolor y plenitud humanos en la búsqueda de la unión mística: la poesía de Concha Urquiza”, en Margarita León Vega (ed.). *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo absoluto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, p. 557.

⁷³ San Agustín cit. por San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pp. 154-155.

la belleza de las criaturas dan cuenta de la magnificencia de su Creador, son su reflejo. En las cosas creadas siempre está la mano y el aliento del Autor, y el alma al mirarlas está contemplando algo de Dios, así que por un momento regresa un poco la felicidad. Sin embargo, esa misma alegría abre más el apetito del alma.

El número cuatro es propio de la *definitiva y completa purificación del Yo*, que para San Juan, es la más terrible de todas las experiencias de la vía mística. “Como las criaturas dieron al alma señas de su Amado mostrando en sí mismas rasgos de hermosura y excelencia, se le aumenta el amor y las ansias, por lo tanto también crece el dolor de la ausencia”.⁷⁴ Ya está limpia, y se encuentra en un gran desamparo y angustia interior. Es la *noche oscura del alma* que implica dolor, desolación, y un sentimiento de ahogo y abandono total de parte del Dios. Ahora todas las criaturas y las cosas del mundo le recuerdan a Dios, pero ni siquiera ese recuerdo puede satisfacer la necesidad urgente de poseer a la divinidad. Se llena de tristeza al darse cuenta de que nada de este mundo podrá darle satisfacción. Margarita León sentencia que “tal estado es una muerte espiritual”.⁷⁵ El alma se sorprende, y no entiende cómo es que su cuerpo puede seguir con vida. Se encuentra en una especie de limbo en el cual ya no es dueña de sí misma por la purificación, y tampoco es de Dios. San Juan menciona que si Dios decide dejar al alma en este estado, esta moriría de desesperación.⁷⁶

Finalmente se llega a la *unión*. Dios se une a su criatura y le revela un conocimiento y un placer sin límites. El sujeto no puede describir lo que le ha pasado, o solo puede expresarlo aproximadamente. Se trata de una experiencia inefable. Este es “un estado de

⁷⁴ José Damián Gaitán, “Subida del Monte Carmelo” y “Noche oscura.” *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità "Teresianum"*, 1989, pp. 157. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5363878>

⁷⁵ Margarita León, *op. cit.*, p. 557.

⁷⁶ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 141.

equilibrio, de vida puramente espiritual, caracterizado por una apacible alegría, por capacidades incrementadas, por intensa certidumbre”.⁷⁷ Antes de la unión definitiva está lo que San Juan llama “desposorio espiritual” que es el amanecer de la noche oscura. Aquí el alma va experimentando nuevos cambios que Dios va haciendo en ella para prepararla para el encuentro final. Estos cambios resultan placenteros y llenos de emoción: el alma ha sido prometida al Amado. Finalmente, el alma está lista: “ajena a las cosas terrenales, ha vencido al demonio, están sujetadas las pasiones y mortificados los apetitos naturales, y los sentidos están reformados, purificados y de acuerdo al espíritu”.⁷⁸ Se da la unión espiritual, representada en el poema por el acto carnal. Una vez terminada la experiencia mística, hay un cambio radical en la persona que lo experimenta: una nueva forma de entenderse a sí mismo y a la realidad que conlleva otra manera de vivir. Esta es la máxima experiencia de Dios a la que el cristiano puede aspirar mientras viva.

Los pasos que utiliza León Vega marcan una división más explícita de las etapas ya propuestas por San Juan. Para el santo, el primer paso llamado *despertar del Yo* no es una de las vías, sin embargo, antes de comenzar el *Cántico* hay una anotación donde se refiere al estado del alma antes de comenzar el viaje. Es claro que el alma que va a comenzar el camino tiene ciertos antecedentes espirituales, al menos el fuerte interés y la necesidad de unirse a lo Absoluto. El segundo paso al que León Vega se refiere como *purificación* es equivalente a la vía purgativa de San Juan, donde el alma se limpia de sus pecados mediante la privación corporal y la oración. La *iluminación* es la vía iluminativa. Para el santo, tanto la vía purgativa como la iluminativa corresponden a la etapa ascética. El cuarto paso para León es la *definitiva y completa purificación del Yo*, que para el carmelita es la *noche oscura del alma* que no es

⁷⁷ Evelyn Underhill cit. por Margarita León, *op. cit.*, p. 557.

⁷⁸ San Juan de la Cruz, *op. cit.*, pp. 329-223.

una vía propiamente, sino que se encuentra dentro de la vía iluminativa. La luz de Dios ilumina al alma de tal modo que el exceso de luz le provoca oscuridad. Es un momento que se encuentra al final de la vía iluminativa y al comienzo de la siguiente. Finalmente la *unión* es la vía unitiva, que entra dentro de la segunda etapa después de la ascética: la etapa mística. Salir de la noche oscura implica saltar de la etapa ascética a la mística, donde es necesaria la participación de la divinidad, si Dios no accede, no hay experiencia mística.

El término “noche oscura” o “noche oscura del alma” se originó a partir del poema titulado *Noche oscura del alma*, también escrito por San Juan. La composición trata de la búsqueda que realiza el alma para unirse con Dios, y de dicha unión. Se divide en tres partes de acuerdo con las vías explicadas por el poeta: purgativa, iluminativa y unitiva. Las cuatro primeras estrofas se refieren a la búsqueda y dentro de ellas, las dos primeras pertenecen a la vía purgativa y las otras dos a la iluminativa. La quinta es una estrofa puente, y de la sexta a la octava versa sobre la vía unitiva. La noche oscura forma parte importante de la travesía hacia el encuentro con la divinidad creadora: es el momento más incierto y la parte más peligrosa del camino donde se borra el trayecto que se ha pasado y no puede verse hacia el futuro.

Federico Ruiz afirma que “algo tiene de enigmático esta obra que tan profundamente atrae, [...] los creyentes sienten una extraña afinidad espiritual a la experiencia relatada en ella. Nos encontramos ante una experiencia humana primordial”.⁷⁹ José Damián Gaytán resalta el interés que ha suscitado la *Noche oscura* en los lectores a lo largo del tiempo, especialmente en el siglo XX, donde la atención que ha generado se fundamenta en que “conecta con el hecho universal de la vida sentida como dificultad, y también con las

⁷⁹ Federico Ruiz cit. por José Damián Gaitán, *op. cit.*, pp. 295-296.

experiencias del sin sentido de la vida o la vida como un sin sentido sin Dios; en un mundo en que se plantea, de una forma drástica, el problema de Dios en la vida del hombre”.⁸⁰ De esta manera, la *noche oscura* se volvió un motivo poético recurrente en el modernismo americano, después en el modernismo español⁸¹ y en la Generación del 27.

Más recientemente, en la década de 1940 “se empezó a considerar la idea de la noche oscura sanjuanista no solo a nivel individual, sino también como instrumento de comprensión hermenéutica de momentos de prueba humana colectiva o de oscurecimiento general de la fe religiosa”.⁸² La idea actual de noche oscura, proviene en gran parte de lo que propuso el carmelita: “es la experiencia del silencio de Dios en general, o del silencio de Dios ante la desgracia, el mal y el sufrimiento humanos. También es la de un Dios que parece haberse vuelto contrario al hombre. Esa experiencia sí que se siente como tiniebla y noche profunda, oscura y desorientadora [...] tanto a nivel individual como colectivo”.⁸³

La figura de Job, cuyo nombre significa “doliente”, se ha vuelto el prototipo de personaje que atraviesa la noche oscura tanto en la tradición cristiana como en la literatura. Esto ha sido gracias, en parte, a *Los comentarios al Libro de Job o Libros morales* que escribió San Gregorio Magno en el siglo VI. En ellos, el teólogo romano se refiere a Job como “justo sufriente, modelo de fidelidad y paciencia en la adversidad, y preanuncio de los sufrimientos salvadores de Cristo y de los sufrimientos de la Iglesia, como estrella de luz en medio de la noche del mundo”.⁸⁴ Job era un hombre único a los ojos de Dios, destacaba por su bondad y fidelidad. Un día Satanás le dijo a Dios que Job era un hombre fiel solamente a

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Especialmente en Juan Ramón Jiménez.

⁸² Salvador Ruiz cit. por José Damián Gaitán, “Noche, oscuridad, tiniebla y Dios”. *Revista de espiritualidad*, 1998, no. 228, p. 422. Disponible en: <http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/64articulo.pdf>

⁸³ *Ibid.*, pp. 422-423.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 426.

causa de las bendiciones que había recibido, así que fue probado. En la prueba Job perdió sus bienes, a sus hijos y su salud. Terminó viviendo en la basura sin comprender por qué Dios lo había dejado en tal desgracia si era un hombre que se esforzaba por vivir en santidad, sin embargo nunca dijo nada que ofendiera a Dios, hasta que en un momento de furia, descargó la ira contra su Creador, quien se le apareció para reprenderlo y regresarle sus bienes multiplicados, en recompensa por mantenerse fiel.

En los últimos tiempos ha cambiado la percepción de Job, y se ha convertido en “el prototipo de la experiencia del Dios que parece callar o que se ha vuelto contra el hombre: que se le ha vuelto contrario y que calla ante el hombre y la humanidad que sufre inexplicablemente y, en apariencia, absurdamente”.⁸⁵ En este contexto, Job representa también la experiencia del vacío existencial, de la orfandad angustiosa y de la soledad. La mirada actual ya no se dirige hacia este personaje como ejemplo y modelo, sino que se identifica con el Job “que se revela y que no entiende ni el sufrimiento [...] ni por qué Dios parece no solo callar sino también habersele vuelto contrario; al Job que, en la adversidad, se pregunta dónde está la justicia de Dios [...] en quien, en tiempos de prosperidad, había creído que se podía confiar”.⁸⁶

El sentimiento de abandono de Dios también se encuentra en otros pasajes bíblicos, como en el salmo 41: “Diré a Dios, «Roca mía, ¿por qué me olvidas? ¿Por qué voy andando, sombrío, hostigado por mi enemigo?»”,⁸⁷ o el Cántico de Ezequías que dice: “Día y noche me estás acabando, sollozo hasta el amanecer. Me quiebras los huesos como un león”.⁸⁸ Otro caso es la experiencia de oscuridad vivida por Jesucristo en Getsemaní cuando sudando

⁸⁵ *Ibid.*, p. 423.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 426.

⁸⁷ Sal 41, 10.

⁸⁸ Is 38, 12-13.

sangre se dirigió a Dios con la angustiada petición: “aparta de mí este cáliz”.⁸⁹ El caso más conocido se encuentra en el salmo 22: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”,⁹⁰ palabras de Jesucristo moribundo en la cruz. Asimismo, el libro de las Lamentaciones es otro ejemplo de la experiencia del Dios que se vuelve contrario al pueblo, aunque en este caso se debe a que el pueblo antes le había dado la espalda. Sin embargo, en cada uno de los ejemplos el sentimiento de la lejanía de Dios termina en una confesión de confianza y fidelidad.

La obra de Alfredo R. Placencia tiene continuas referencias al libro de Job y al libro de las Lamentaciones: Placencia se dirige a Dios con la misma sinceridad llena de humanidad que caracteriza a Job. La diferencia se encuentra en que Job seguía confiando en Dios a pesar de sus sufrimientos, y Placencia quiere confiar en Dios, mas no le es fácil, así que los poemas terminan suplicando fe a Dios o al silencio, o a ambos. José Damián Gaitán refiriéndose al contenido de la *Noche oscura del alma* asegura que “los sufrimientos más grandes se hacen más llevaderos cuando uno se siente fuerte de su fe en Dios, pero se hacen casi insufribles cuando es la misma fe en ese Dios la que parece fallar, [...] y cuando, por lo mismo, Dios parece no escuchar las quejas de quien quiere confiar en él”.⁹¹ Y asegura que solo el hombre comprenderá lo que sucede en su interior cuando pase el tiempo, y desde allá se decida a mirar atrás.

Así pues, la noche oscura se convirtió en un tópico que hace referencia a una etapa de soledad y desolación en la vida espiritual. El creyente duda de su fe, cae en el vacío, y se hunde en una gran tristeza y desesperación. En la Edad Media la ascética era un modo de provocar el encuentro con Dios, y la noche oscura era un momento temporal que servía como

⁸⁹ Lc 22, 42.

⁹⁰ Sal 22, 2.

⁹¹ José Damián Gaitán, art. cit., p. 429.

puente a la experiencia mística. En la modernidad, la noche oscura es una sensación permanente de hastío que no encuentra su fin, similar a la angustia romántica. Según San Ignacio de Loyola, la noche oscura persistente puede tener diversos motivos: uno es la decisión de Dios para probar la buena voluntad de su criatura, otro es una tentación del demonio para llevar al alma a la desesperación, y otro puede ser la necesidad de madurar en la fe: pues los sentidos se apagan y la fe pasa de ser un sentimiento a ser un acto de razón. No obstante, estas eran las causas en el tiempo de los místicos y los ascetas; la causa para el hombre moderno apunta a la sospecha de la nada donde debería estar Dios.

Los poemas de Alfredo R. Placencia muestran un camino de unión con la divinidad a la manera de San Juan, con la diferencia de que la unión no se da. El camino de Placencia cumple todos los pasos, cada una de las vías, pero sin poder alcanzar la experiencia mística. De esta forma la noche oscura no termina, y reaparece en diversos poemas de distintas maneras: en la estructura de las composiciones; en los pasajes bíblicos a los que se hace referencia, como los de las curaciones de ciegos, de personajes como Job y Tomás el incrédulo, y de la pasión de Cristo; en las imágenes que se evocan: el modo en el que se presenta Dios, ya sea un niño recién nacido, un crucificado o una imagen religiosa representativa; y en el uso de recursos poéticos como la ironía. Todos estos movimientos significan momentos de dudas, de sufrimientos inacabables y de orfandad terrible. En la obra del poeta, las dudas existenciales y las dudas de fe son lo que mueve a la voz poética a emprender el viaje interminable hacia el desengaño de la unión.

2.2 La angustia y la ironía: prolongación de la noche oscura en el poeta moderno

En el contexto de San Juan, la noche oscura es un momento que sigue las leyes del tiempo: cumple con su cometido de ser pasajero. Funciona como puente y escalón que llevan de un lugar a otro; implica un instante de preparación para otro instante más grande. La noche oscura es el minuto que funciona como antesala de la plenitud espiritual, como todos los hechos que pueden escribirse en la temporalidad: tiene un principio, un curso y un final dictado por Dios. No pasa lo mismo en el contexto de Alfredo R. Placencia, donde la noche oscura reproduce las características temporales de la eternidad: tiempo sin tiempo, estático e inmutable. La noche oscura del poeta moderno es una herida abierta que no ha podido cicatrizar. No hay un Dios que con su mano levante al alma de las profundidades de la oscuridad, así que el hombre debe inventar su propia eternidad desde el averno. Y la eternidad del hombre está llena de defectos: la duda, la indecisión, la inconformidad; el afán de negación y de cambio permanente que, según Octavio Paz, son característicos del mundo moderno.

Como se ha mencionado anteriormente, San Juan ha dicho que si Dios no llega a poner un final a la noche oscura, el ser humano muere de desesperación. Desde esa muerte espiritual habla el poeta, dirigiendo su voz hacia la superficie luminosa con la ilusión de encontrar la plenitud soñada y arrebatada. El personaje de Job se ha convertido en un condenado que representa a la humanidad en el sinsentido de la vida, pues ya no hay un Dios que responda y que restablezca lo que se ha perdido. La ausencia de la divinidad es equivalente a la muerte, que para la modernidad significa el vacío y la nada.

Paz asegura que el pensamiento de Occidente experimentó la muerte de Dios cuando la razón y la revelación se enfrentaron entre ellas. La razón venció, y la filosofía ocupó el

lugar que antiguamente pertenecía a Dios. La duda se convirtió en el nuevo principio que impulsa el movimiento del mundo. Todas las acciones comienzan cuando el ser humano se cuestiona, porque en el mundo moderno, el simple hecho de cuestionarse ya es una acción. La razón es veleidosa: “tiende a separarse de sí misma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma”.⁹² Las cosas cambian a fuerza de ser reflexionadas, de ser observadas una y otra vez. La identidad se rompe constantemente bajo la mirada minuciosa, ya no puede decirse “Yo Soy el que Soy” sin que las interrogantes taladren la oración. Según el autor, en el mundo árabe triunfó la revelación y, por lo tanto, el principio de identidad: las cosas son lo que son bajo la misma luz, y eso es todo.

Para la razón, la divinidad es un misterio impenetrable. Cuando San Agustín trataba de comprender el misterio de la Trinidad le fue dicho: “Si lo comprendes, no es Dios”. Si la unidad se reflexiona se convierte en otra, se mira a sí misma como alteridad, y esto es contrario a la esencia de Dios. En el momento en el que Martín Lutero colocó las noventa y cinco tesis en la Iglesia de Todos los Santos, la unidad y exclusividad del cristianismo terminó para dar lugar a docenas de sectas, que a su vez se fueron separando y dividiendo cada vez más. Lutero fue el primero que cuestionó a la religión, y después de él, las interrogantes se fueron multiplicando en torno a las nuevas iglesias nacientes; se creó un movimiento de cambio constante irrefrenable, pues cada nueva cuestión daba origen a una nueva iglesia que corrompía la unidad original del cristianismo. Cuando el Occidente se fundió con la razón “se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse”.⁹³

⁹² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, t.1: *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 353-354.

⁹³ *Ibid.*, p. 354.

Entonces lo único que perdura es la negación y el cambio permanente, lugares en los que el ser humano no puede sujetar su existencia cambiante y pasajera.

El tiempo moderno consiste en una búsqueda inacabable, en una serie de cambios en el pensamiento y en la acción que rompen el curso del tiempo y lo redirigen a su antojo. Octavio Paz asevera que las acciones de ruptura que el ser humano realiza son las revoluciones, mediante ellas el hombre forja su destino y el de la sociedad: escribe la historia. Su contrario, el tiempo divino, significa la eternidad: un tiempo sin principio ni fin, inamovible, en él la historia se escribe mediante designio divino, o en hazañas y leyendas antiguas. Para Paz, la poesía moderna se enfrenta a ambos tiempos, tanto al de la razón crítica como al de la revelación: ante el primero la poesía afirma “el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación, el tiempo original; y ante la eternidad cristiana afirma la muerte de Dios, la caída en la contingencia y la pluralidad de dioses y mitos”.⁹⁴ Por lo tanto, el autor señala que el lugar de la poesía moderna se encuentra frente a las revoluciones y al cambio, y su religiosidad es una transgresión de las religiones. Por ejemplo, el poema “Suave patria” de Ramón López Velarde nombra una patria formada de diversas mitologías al nombrar personajes como el Rey de Oros, Niño Dios, el diablo, Cuauhtémoc, la Malinche, el César, San Felipe de Jesús, entre otros. El hecho de que la patria esté llena de mitologías es una forma de hacer frente al cambio y a la revolución: se niega que la esencia de la nación sean solamente las acciones que realizan los hombres, sino que también son sus revelaciones. La variedad cultural de las revelaciones que constituyen a la patria y la combinación que el poeta hace de ellas convierten al poema en una transgresión religiosa: “El Niño Dios te escrituró

⁹⁴ *Ibid.*, p. 376.

un establo y los veneros de petróleo el diablo” (vv.23-24).⁹⁵ El poema muestra la pluralidad y los contrastes de los mitos que conforman la nación.

Ante la muerte de Dios la angustia y la ironía nacieron en la cultura: el poeta romántico las dejó como herencia a la literatura posterior. La angustia es la quiebra de la religión: “muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto”.⁹⁶ Por su parte, la ironía es la quiebra del principio de identidad: “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón”.⁹⁷ Paz afirma que el tema de la muerte de Dios aparece por primera vez en *Discurso de Cristo muerto en lo alto del edificio del mundo: no hay Dios*, también conocido como “El Sueño” de Jean-Paul Ritchen. En el texto el mismo Jesucristo afirma que Dios no existe, el autor asegura que este ateísmo es religioso y se opone al ateísmo de los filósofos: “la imagen del mundo como un mecanismo es sustituida por la de un mundo convulso que agoniza sin cesar y nunca acaba de morir”.⁹⁸ En Ritchen las estructuras del pensamiento religioso sobreviven, por la forma humana de presentar al mundo, pero con el inconveniente de que no hay un Dios, ni siquiera para Jesucristo. Hay angustia en el mundo que no puede terminar de morir, y hay ironía al contemplar el principio de identidad roto: la unidad de Dios Trino que incluye a la persona de Jesucristo está rota, Cristo no forma parte de ella. Jesucristo, que supone ser Dios y hombre, es solamente uno entre los hombres; por esto el texto se muestra religioso y blasfemo, al igual que “Suave patria”, está lleno de contrastes.

⁹⁵ Ramón López Velarde, “Suave patria”.

⁹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t.1: *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 272.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 374.

Entonces, la situación existencial del universo es la orfandad donde Jesucristo es el huérfano principal. La orfandad universal “expresa una experiencia psíquica similar y cercana a la vía negativa de los místicos: esa noche oscura en la que nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente”,⁹⁹ con la diferencia esencial de que se trata de una noche oscura sin desenlace: de un cristianismo sin Dios, como el de Rícher. De esta manera nace un pensamiento poético en Occidente que se prolonga y se constituye a partir de dos fenómenos: un paganismo cristiano teñido de angustia y un cristianismo sin Dios, irónico.

El poeta se vuelve Creador de su propio universo, que es una combinación de ideas y mitologías: “se provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, el otro Dios”.¹⁰⁰ La poesía es el instrumento mediante el cual se enuncia el “Hágase” del lenguaje primero, la materia prima de esta poesía creadora es la angustia, la ironía, el humor, la paradoja intelectual y poética, y la imagen. Para Paz, la conciencia poética de Occidente vivió la muerte de Dios como si fuese un mito, “un mito que está vacío, pues es un juego de reflejos de la conciencia solitaria del poeta; no hay nada realmente en el altar, ni siquiera esa víctima que es Cristo”.¹⁰¹ Tal como se observa en el poema “Ciego Dios” de Alfredo R. Placencia, la voz poética comienza un diálogo con la divinidad que trata de romper el silencio desde el primer momento. Esto mediante el uso de la ironía, de la provocación: “Así te ves mejor, crucificado” (v.1),¹⁰² ante el mutismo del crucificado, el yo lírico termina el poema en un soliloquio, en una oración para sí mismo.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 375-376.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 376.

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² Alfredo R. Placencia, “Ciego Dios”, en *Poesía completa*, p.159.

Paz sostiene que toda la poesía vive en un “espacio de tiempo”, por ejemplo, menciona que la poesía popular española es del tiempo del amanecer, y la poesía del romanticismo pertenece a la medianoche. En el caso de la poesía mexicana, su hora es la del crepúsculo: “una de las notas salientes de nuestra poesía es la angustia del crepúsculo, minuto de conciencia antes del vértigo, de lucidez frente a la sombra creciente [...] y con la angustia, su luz: melodiosos y velados resplandores que, más que recordar al día que muere, anticipan la noche naciente”.¹⁰³ En el mundo cristiano, el crepúsculo es la hora en la que el alma se encuentra más alejada de Dios, la angustia del atardecer evoca sentimientos de muerte y abandono, es un adelanto de la propia muerte que no ha llegado. La agonía del día se vive también en el alma, y la calma se recupera hasta que llega la noche en su plenitud. En este momento Paz sitúa cierta porción de la poesía mexicana moderna, entre la cual se encuentra Alfredo R. Placencia. La poesía de Placencia muestra una angustia existencial desesperada, donde las emociones explotan, y el ritmo de los versos muestra las palpitaciones de quien se encuentra al pie de la muerte, frente al oscuro sepulcro, pero no termina de morir ni de salvarse. En ese minuto de lucidez, frente a la sensación de la caída final y de la ausencia divina, se escribe *El libro de Dios*.

La muerte es uno de los grandes temas en la estética de la poesía moderna, pues forma parte de “un mundo en el que ha desaparecido la identidad, o sea: la eternidad cristiana”.¹⁰⁴ Sin vida eterna el tiempo se vuelve finito, así que el ser humano se encarga de construir su propia historia. Su máxima aspiración es crear un cambio en la sociedad, ya no consiste en la salvación personal. El lugar que Dios ocupó como principio y fundamento ahora es

¹⁰³ Octavio Paz, *Seis vistas de la poesía mexicana*, en *Obras completas*, t.4: *Generaciones y semblanzas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 54-55.

¹⁰⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 397.

cuestionado, quebrantado y dividido: es llenado constantemente por fragmentos que aspiran vanamente a la unidad hasta que estos se vean nuevamente suplantados. Cada cambio implica la muerte de lo anterior, y en la acumulación de muertes, en la conciencia de la finitud, aparece el poeta para hacer frente a la experiencia de la muerte y al hastío de la vida mediante la analogía y la ironía.

Según el autor, la analogía de los románticos tuvo su origen en la antigüedad, cuando se comprendía el universo como un sistema de correspondencias. La analogía cumple la función de reconciliar un mundo en el que la unidad se ha escindido para dar paso a la pluralidad: “a la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y a la excepción, la semejanza”.¹⁰⁵ Utiliza la palabra “como” para reconciliar diferencias y acercar opuestos. Dentro de la analogía se encuentra la ironía como una opción más entre la variedad de las semejanzas, pero la ironía rompe la analogía. La ironía es “la excepción, el accidente fatal, [...] lo necesario y lo infausto”.¹⁰⁶ Es la conciencia de la muerte que recuerda la imperfección del mundo moderno: “La analogía de los románticos [...] está roída por la ironía, es decir, por la conciencia de la modernidad y de su crítica al cristianismo y a las otras religiones. La ironía se transforma, en el siglo XX, en humor”.¹⁰⁷

Ricardo Navas Ruiz define la ironía a partir de la función que ha tenido el concepto a lo largo de la historia, señala dos momentos importantes: la configuración de la ironía retórica, que abarcó desde Grecia hasta el siglo XVIII; y la de la ironía romántica, que comenzó en el siglo XIX y se extiende hasta el presente. Navas Ruiz señala que “no hay ruptura entre las dos, sino que se enriquecen y se complementan. La ironía retórica se halla [...] en la base

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 392.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 397.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 326.

de la romántica y ésta, a su vez, aporta una profundidad desconocida a algunos aspectos de aquella”.¹⁰⁸ El autor señala las cuatro funciones principales de la ironía retórica: la primera es una figura del lenguaje, un proceso verbal por el que se significa algo distinto a lo que se dice. La segunda es tropo, una clase de alegoría que implica cambio de sentido. La tercera es un estilo de vida y razonamiento que esconde sabiduría bajo una apariencia austera y enuncia ignorancia para minar la seguridad del adversario. La cuarta es una forma de ingenio que se acerca al humor y a la broma. La característica esencial de la ironía retórica es la oposición entre apariencia y realidad, Schlegel partió de ella para transformar la ironía retórica en ironía romántica: un instrumento epistemológico y una técnica artística.

La ironía romántica se presentó en un momento de crisis del viejo orden cuyos valores eran el clasicismo, la monarquía y la religión, “aparece justamente como resultado de nuevos valores que proclaman una ideología abierta, basada en la libertad individual, la pluralidad del universo y la problematicidad de la realidad”.¹⁰⁹ La ironía romántica es la réplica a las contradicciones que veían los poetas en la nueva visión del mundo instaurada en el siglo XVIII. Kierkegaard sostiene que la ironía surge siempre en épocas críticas para denunciar y destruir el orden vigente, como en la Atenas socrática, el renacimiento, y el romanticismo.¹¹⁰ Mediante la ironía romántica el poeta muestra la naturaleza múltiple y contradictoria de la realidad. Se ofrece una visión del mundo fragmentada, pues la ironía permite romper la unidad de la materia y el espíritu, y mostrar la verdad contenida de cada uno de los fragmentos. Entre sus características se destaca la negación de mundo a favor de la

¹⁰⁸ Ricardo Navas Ruiz, “El modo irónico y la literatura romántica española”, en *Del romanticismo al realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Coord. Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles. 1998, pp. 223-238.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ *Id.*

preeminencia del sujeto: el artista se sitúa en el centro del proceso artístico, toma el lugar de Dios: se convierte en el creador de la realidad. El artista “se distancia de su propio yo, sometiéndolo a un exhaustivo autoanálisis, buscándose en la contradicción entre su imagen ideal y su realización empírica”.¹¹¹ Se produce una sensación de hastío al contemplar la diferencia entre lo ideal, las cosas creadas por el poeta, y la realidad, que son las cosas creadas por la naturaleza.

La búsqueda del “yo” conduce al “desdoblamiento del mismo en espejos que lo reflejen diversamente”,¹¹² y es así como comienza a aparecer la figura del doppelgänger, del doble, del motivo de la máscara. Así como hay una búsqueda del “yo”, también se busca la esencia de las cosas detrás de sus apariencias: en el poema “El divino disfraz” de *El libro de Dios* antes referido, Dios se oculta en la apariencia de un niño recién nacido. La voz poética le exige a la divinidad que se muestre, pues es difícil creer en ella si permanece oculta de esa manera. El poeta toma distancia del objeto para examinarlo a su antojo, aún a sabiendas de que el resultado final es el desengaño. En varios de los poemas religiosos de Placencia, el yo lírico toma distancia del crucificado, y de esta forma procede a dirigirse a Dios con una actitud inicial un tanto inquisidora, precisamente, con una ironía.

La ironía de Placencia se manifiesta especialmente en las “casi blasfemias” que se han mencionado anteriormente: “Así te ves mejor, crucificado”,¹¹³ “¿Piensas poder más Tú...? Te desafío”,¹¹⁴ “Vamos, pastores, a adorar al Niño Dios/ que en un pesebre helado acaba de nacer”.¹¹⁵ En la mayoría de los casos, estas expresiones forman parte del verso

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Id.*

¹¹³ Alfredo R. Placencia, “Ciego Dios”, en *Poesía completa*, p. 159.

¹¹⁴ Alfredo R. Placencia, “Lucha divina”, en *Poesía completa*, p. 158.

¹¹⁵ Alfredo R. Placencia, “El divino disfraz”, en *Poesía completa*, p. 157.

inicial o del comienzo del poema; constituyen una manera de abrir el diálogo con la divinidad, de cortar el tiempo y el espacio para entrar en el tiempo de Dios. Mediante la ironía, la voz poética se abre camino, y de paso se asegura de que el receptor se presente a responder la ofensa. Del mismo modo, la ironía muestra el quiebre del yo lírico, quien habla entre la duda y la fe.

Paz asegura que el poeta moderno se sirve de la técnica como sus antepasados se servían de las fórmulas mágicas para controlar y someter a la naturaleza, sin embargo, para el poeta, la palabra le cierra el contacto con la naturaleza y con sus semejantes. La división interna de la voz poética que se muestra en la ironía impide lograr la comunión, en la cual, dos personas se funden completamente. Si una de las personas está fragmentada, es imposible que pueda darse entera, y de la misma forma, recibir la totalidad del otro. La fe del yo lírico parece quebrarse de tal modo que se asemeja a una ilusión, “solo que las ilusiones se evaporan y no queda entonces sino el vacío”.¹¹⁶ Doloroso vacío para quien anhela salvarse con todas sus fuerzas y que solo cuenta con una fe fragmentada.

2.3 La oscuridad en Alfredo R. Placencia

En un universo regido y ordenado por la voluntad divina, la sociedad vive en comunión con Dios. Las relaciones sociales, las instituciones, las acciones colectivas y personales se construyen y se guían bajo la ley de Dios. La mayor aspiración es la unión personal con el Creador al final de la existencia, lo cual es un signo de plenitud humana. Una de las maneras de adelantar ese encuentro en vida es mediante la ascética, que aspira a una vivencia mística donde los sentidos y el entendimiento se llenen de Dios de manera tangible: se gusta a Dios

¹¹⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 219.

con los sentidos y se comprenden sus misterios. La noche oscura del alma es el último peldaño del camino ascético que conduce a la comunión con la divinidad, esto es posible en una sociedad que tiene por común ideal el conocer y reproducir la voluntad de Dios en la tierra. En el caso de Alfredo R. Placencia, el contexto al que pertenece y su condición de poeta moderno le impiden concretar la alianza; y el ser humano que constantemente vive procesos de purificación voluntaria o involuntaria se ve obligado a permanecer en el paso previo a la unión con Dios: en la noche oscura del alma. Ocurre de este modo porque sus sufrimientos carecen de un sentido trascendente, o porque en la nueva sociedad lo divino se pierde de vista.

En el mundo moderno queda un lugar vacío que ocupa la versatilidad de las ideas, y que es incapaz de responder de manera contundente a las necesidades de la existencia, que primordialmente, necesita sujetarse de algo. Ya no hay un motor inmóvil que mantenga a la sociedad unida; donde el ser humano pueda detenerse para recargar su esperanza. Ante la ausencia salvífica de Dios, se pierde la vida eterna; y la conciencia de la muerte y de la finitud pesan más hondamente en los hombres para conducirlos a una angustia existencial. La experiencia de la noche oscura del alma es equivalente a la angustia moderna que, según Octavio Paz, se extiende desde los tiempos del romanticismo hasta la actualidad, con la diferencia de que la primera es un puente hacia la comunión con lo Absoluto y, por lo tanto, a la plenitud de la persona; mientras que la segunda es un modo doliente de comprender y vivir la existencia, propio de la época que vive sin un principio y fundamento universal.

La angustia romántica es una de las consecuencias de la noche oscura que se prolonga infinitamente en la historia; y más aún, es también el resultado de la conciencia de saberse en esta noche oscura: el ser humano es consciente de que sus acciones se dirigen a la nada, que está solo en el mundo e interiormente vacío. Por esta razón el poeta trata de oponerse a

la historia y a la sociedad, mantiene el equilibrio del mundo al reconciliar a los hombres con su subjetividad y acceder al tiempo mítico e interior usando la palabra. Octavio Paz sostiene que “la historia de la poesía moderna es el continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración”.¹¹⁷ En el contexto de Placencia, la sociedad mexicana se encontraba a las puertas de la modernidad, y aunque la religión se consideraba dentro del proyecto de refundación, la política mexicana era profundamente anticlerical. Esta actitud del gobierno era contraria al pensamiento general de la población, y el enfrentamiento ideológico dio origen a la Guerra cristera. Alfredo R. Placencia es el prototipo de un hombre religioso en la época moderna, esto implica una disputa ideológica tanto interior como exterior; y en el caso de México, vivida en el momento más anticlerical y sangriento en la historia del país.

A pesar de las diferentes opiniones de la relación entre el padre Placencia y la Iglesia de Guadalajara, es un hecho que los escándalos del sacerdote lo desconcertaban hasta a él mismo. Pasó su vida huyendo, como si pudiera huir de sí mismo. Su condición de sacerdote lo marginaba de la sociedad de la misma forma que su condición de poeta lo alejaba de la Iglesia.¹¹⁸ De esta manera se le multiplicó la soledad, al grado de que encontró más consuelo en sus perros que en las personas. Fue un ser marginado, que después de haber sido educado con esmero en el seminario, se vio obligado a vivir en un éxodo constante, a predicar sus sermones en rancherías apartadas; pero fue en esos lugares solitarios donde encontró el consuelo en la naturaleza y en las letras. El desgarramiento que sufrió el poeta lo vivió en todos los sentidos: en su sacerdocio, con sus múltiples altercados; en su persona, al ser un

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹¹⁸ Esto al considerar la experiencia antes referida de Jaime Cortés, donde se narra que uno de los destierros del poeta se debió a un poema que parecía ser un ataque contra el arzobispo Orozco y Jiménez.

hombre de religión en aquel contexto; y en su poesía, que es una combinación de romanticismo y modernismo.

La noche oscura del alma, también conocida como alta noche del espíritu, está presente en la obra de Alfredo R. Placencia porque su poesía aspira a la comunión con Dios. La crítica ha dicho que carece de la influencia de otra poesía religiosa, pero que hay cierta similitud con los místicos españoles Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, quienes también buscaban la unión con la divinidad. Paz afirma que tanto la religión como la poesía tienden a la comunión, que ambas parten de la soledad y que aspiran, mediante el alimento sagrado, a devolver la inocencia al hombre y a divinizarlo. El alimento de la poesía es la poesía misma, la palabra poética. En la religión el hombre ha perdido la inocencia por el pecado original, en la modernidad materialista, el ser humano se perdió al convertirse en una máquina de producción. El cristianismo opta por la individualidad de la persona: la salvación se obtiene de manera personal, en la relación íntima con Dios, quien pensó en cada individuo desde antes de nacer. En la era moderna el aspecto individual cobra menor importancia frente al comunitario, la identidad del sujeto se rige por la pertenencia al colectivo. La salvación se obtiene en conjunto, mano a mano, y no se trata de salvar la vida para la eternidad, sino de cambiar el tiempo presente. La identidad personal no tiene lugar, debe someterse a las circunstancias de la mayoría. Por esta razón los románticos enfatizaron la supremacía del sujeto ante el mundo, en la obra de Placencia el yo lírico se hace presente en cada uno de sus poemas, donde la divinidad se moldea a los sentimientos del poeta: entre la duda, la ira, el llanto y la ternura.

Paz indica la diferencia entre la religión y la poesía: la primera quiere salvar a las personas, mientras que la segunda solo quiere dar testimonio de una experiencia terrenal. La poesía religiosa moderna se sostiene en esta contradicción: en Placencia, los poemas aspiran

a la salvación personal con y a pesar de sus experiencias terrenales. Desde los primeros versos, la voz poética se rehúsa a abandonar su humanidad para fundirse con Dios y, por lo tanto, a divinizarse por medio de la poesía. Por esta razón la obra de Alfredo R. Placencia es religiosa y no mística, porque no hay comunión.

Octavio Paz afirma que “entre la poesía y el poeta, entre Dios y el hombre, se opone algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia de sí”.¹¹⁹ Esta conciencia parece ser también el obstáculo de Placencia, la razón por la cual no puede acceder a la comunión. Paz utiliza el ejemplo del poema “Salmo IV” de Francisco de Quevedo, quien afirma en su poesía que la conciencia de sí es “saberse en el mal y en la nada, una gozosa conciencia del mal”.¹²⁰ En el caso de Placencia, esta conciencia del mal no es complaciente, sino dolorosa, porque de verdad se ansía la unión con Dios. No obstante, el yo lírico se sabe incapaz de la divinidad: en el poema deja ver sus pecados, su tibieza espiritual, muestra su ira y su tristeza. La voz poética es consciente de que por sus propios medios no alcanza la salvación, así que, también desde su conciencia, se atreve a sugerir o incluso a exigirle a Dios que cambie la estrategia, que actúe de tal o cual manera. El yo lírico exige la salvación en “Abre bien las compuertas” y en “El divino disfraz”, donde se sugiere a Dios que muestre su divinidad para que los hombres crean de una vez, y que de esta forma la voz poética también pueda creer.

Tanto en Quevedo como en Placencia, la conciencia “pretende sustentarse en sí misma, bastarse sola y sola saciar su sed de absoluto”.¹²¹ Quevedo lo hace porque lo encuentra placentero, finalmente termina por preferir a la conciencia sobre Dios. En el caso de Placencia, la voz poética pretende en vano ser salvada con todo y su conciencia del mal.

¹¹⁹ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Primeras letras (1931-1943)*, Editorial Vuelta, México, 1988, p. 300.

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ *Id.*

Esto pasa porque la conciencia no quiere o no puede abandonarse a sí misma, negarse a sí mismo es un paso esencial para llegar a Dios, en esto consiste la vía purgativa, en olvidarse de sí a favor de la divinidad y el yo lírico no puede hacerlo. Del mismo modo, en Placencia la conciencia debe saciarse sola porque ante el silencio de Dios no le queda otra opción: los poemas que se dirigen con fuerza al cielo regresan caídos e intactos, de vuelta a los labios de la voz poética. Se cambia el tono del discurso a lo largo del poema, pasa de la ira al llanto, de la provocación a la súplica, y no hay rastro de Dios. No obstante, la petición final lleva consigo una esperanza, a diferencia de Quevedo, donde hay resignación.

Al final del poema de Quevedo, Paz sentencia que “surge la necesidad de la expiación, que consiste en la humillación del yo: solo a este precio es posible la reconciliación con Dios. [...] ya porque la comunión no se haya producido realmente, ya porque el poeta no haya podido expresar [...] saberse [...] en la nada de sí mismo”.¹²² La mayoría de los poemas religiosos de Alfredo R. Placencia terminan con una expiación, en unos versos llenos de ternura se enuncia un ruego que muestra la debilidad de la voz poética, y que contrasta con los arranques iniciales con los que se abre el poema. Es claro que la unión no se produjo, y en los últimos versos el dolor de la conciencia se muestra más explícitamente. Uno de los efectos más fuertes y comunes que experimentan las almas en la oscuridad de la noche, es la culpa y la sensación de que se le ha fallado a Dios. En ese momento la condición del yo lírico no le permite más que hacer una expiación: tratar de purificarse a través de un sacrificio.

En *El libro de Dios*, el seguimiento de los pasos de la noche oscura lleva al desengaño. Entonces la fe tambalea, y la angustia que al principio era producto de la condición humana y pecaminosa del yo lírico, al final se transforma en angustia existencial al añadir el mutismo

¹²² *Ibid.*, pp. 300-301.

de Dios que sugiere la ausencia o la muerte. El t3pico de la noche oscura es similar al concepto de la desolaci3n espiritual que propone San Ignacio de Loyola (1491-1556) en sus *Ejercicios*: consiste en un estado del alma en el que Dios y el sentido de la vida se pierden de vista. Hay tentaci3n de abandono, confusi3n en los pensamientos, y una desconfianza en todo, hasta en s3 mismo. Adem3s, se genera una relaci3n tormentosa con el pasado, porque persiste la ilusi3n de que antes todo era mejor, y porque las viejas culpas se presentan ansiosamente a pesar de haber sido perdonadas. Este sentimiento aparece en “Miserere” de *El libro de Dios*, donde el recuerdo del pecado pasado amenaza la paz de la voz po3tica.

La espiritualidad del carmelita busca la uni3n tangible con la divinidad, mientras que la ignaciana trata de ayudar al cristiano a que escuche la voluntad de Dios. La relaci3n que hay entre ambas es la experiencia que se vive en el alma tanto en la etapa de desolaci3n como en la noche oscura: se enfatiza la aparente ausencia de Dios en el creyente, y se desarrollan sentimientos negativos similares. El desolado pierde la memoria de los momentos felices de su vida, siente que siempre ha estado en desolaci3n, as3 que al igual que en la noche de San Juan, hay una sensaci3n temporal de eternidad llena de dolor y sufrimiento. La diferencia consiste en que el desolado no necesita ver a Dios para consolarse, y el carmelita s3.

La noche oscura se asemeja tambi3n a la experiencia del infierno, que significa la separaci3n y la ausencia de Dios: el infierno es el lugar en el que Dios no est3, se trata de una ausencia real y no solo de la sensaci3n. Llegar al infierno es una elecci3n voluntaria que el hombre comenz3 a forjar en la vida terrena, se trata de la negaci3n y el rechazo de Dios intencionalmente. Como el ser humano est3 hecho a imagen y semejanza de la divinidad, como es una criatura hecha para la comuni3n, alejarse de Dios es alejarse de s3 mismo, y la ecuaci3n tambi3n funciona al rev3s. As3 pues, la noche oscura es una prueba del infierno en la tierra, de lo que le espera a los que se nieguen a s3 mismos y a Dios. Esta negaci3n es

distinta de la que se realiza en la purificación, pues la que lleva al infierno consiste en una ruptura de la esencia personal, no de sus bajas inclinaciones; y la persona es una criatura: le pertenece al Creador, no a sí misma. En la obra de Placencia se sufre la ausencia de Dios porque la voz poética está rota, y al romperse pierde el acceso hacia la divinidad, hacia su centro. El dolor es equivalente a los tormentos del infierno, los síntomas son iguales a los del desolado.

Al menos de la noche oscura se obtiene la comunión o la agudización de la conciencia, a diferencia del infierno donde toda palabra se vuelve estéril. En los últimos versos de los poemas de Placencia,¹²³ el yo lírico utiliza la conciencia para requerirle a la divinidad el alivio, aunque la petición sea lanzada al silencio, el hecho de enunciarla supone libertad creadora: la palabra del yo lírico permanece, enfatiza la supremacía romántica del sujeto, cosa que en el infierno no sucede. El poeta se vuelve víctima y causante de la noche oscura en el momento en el que la oscuridad lo invade tanto interior como exteriormente. Es víctima, porque en la voz poética da testimonio del sufrimiento en cada momento, es causante porque los poemas recrean el desgarramiento sufrido, y desgarran también todo a su paso: la divinidad de Dios, el dogma; la ideología dominante, que se inclina por la razón y el materialismo; el sentimiento del amor, que se reparte en otras sensaciones y sentimientos. También la religión que inspira los poemas, y a la que el mismo poeta pertenece; la técnica, que ha hecho que la crítica llame a Placencia “poeta de transición”; y finalmente, la experiencia resulta igual de desgarradora para el lector.

En el siguiente capítulo se elabora un análisis de algunas de las composiciones pertenecientes al poemario *El libro de Dios* (1924), concretamente de los poemas: “Ciego

¹²³ Por ejemplo, en: “Ciego Dios”, “Lucha divina”, “Miserere”, entre otros.

Dios”, “El divino disfraz”, “La vuelta”, “El Cristo de Temaca”, “Miserere”, “La llamada de Cristo” y “Abre bien las compuertas”. Dicho análisis se realiza a la luz del tópico de la noche oscura del alma tal como se presenta al inicio de este capítulo: se ha reducido a lo más práctico y elemental para el análisis, y se ha adaptado a las pautas marcadas por Margarita León Vega. Asimismo, se resaltan algunos elementos románticos presentes en los poemas que se vinculan a la angustia moderna que, a su vez, se relacionan con la noche oscura de San Juan. Por ejemplo, la supremacía del yo, el doble, y el uso de la ironía, entre otros; estos elementos modernizan y afianzan el tópico de la noche oscura en la obra de Alfredo R. Placencia.

Capítulo 3. *El libro de Dios*

3.1 El viaje hacia la noche oscura

Para el fin de este trabajo, la noche oscura comprende, según se ha referido en el capítulo anterior, todos los pasos previos a la unión mística, pues cada uno de ellos se vive en la oscuridad: son pequeñas noches que conducen al alma hasta la más oscura y terrible noche que precede al amanecer. San Juan encierra estos pasos en las dos vías que corresponden a la ascética: la vía purgativa y la vía iluminativa. Margarita León Vega los divide en cinco momentos: el *despertar del Yo*, la *purificación*, la *iluminación* y la *definitiva y completa purificación del Yo*, para el análisis de los poemas se utiliza esta clasificación. El primer paso llamado *despertar del Yo* no se toma en cuenta, pues viene implícito en la obra de Placencia por su carácter religioso: la necesidad espiritual de la voz poética que se dirige a Dios es el resultado de la movilización que nace en el alma a partir del reconocimiento de la realidad divina, de Dios, y de sí mismo frente a Dios. La noche oscura del alma no comprende la etapa mística, así que tampoco se toma en cuenta. Siendo así, únicamente quedará la *purificación*, la *iluminación* y la *definitiva y completa purificación del Yo*: los tres forman parte la noche oscura del alma. El personaje que en San Juan es el alma, en Placencia se enuncia como “voz poética” y “yo lírico”.

En *El libro de Dios*, la estructura de los poemas responde a los pasos de la noche oscura. La purificación aparece en las primeras estrofas, donde en lugar de que se niegue el cuerpo a través de la purificación, se afirma la corporalidad del yo lírico, quien describe todo a través de sus ojos. La voz poética se rehúsa a abandonar sus sentidos, y por ello solo se le muestra la humanidad de Cristo, se le esconde su divinidad: Jesucristo aparece como un niño recién nacido, un hombre muriendo en la cruz e incluso en una imagen tallada en la peña.

Después se encuentra la iluminación, que consiste en un verso o en un par de versos que enuncian alguna verdad de fe, una duda dogmática o un pensamiento del yo lírico. Finalmente la definitiva y completa purificación del Yo, es donde la voz poética se hace presente en las últimas estrofas de los poemas, remarca su condición angustiosa y hace una petición. Esta estructura se encuentra solamente en algunos de los poemas. En otros, aparece el motivo de la noche oscura en las metáforas o en las referencias bíblicas.

El libro de Dios se enfrenta al tiempo de la razón a través de la sensibilidad que se expresa en emociones contrarias como la ira y la ternura; también al afirmar la presencia de Dios en la naturaleza, en la sociedad y en la conciencia de la voz poética. Se enfrenta al tiempo de la revelación cuando se deja ver la ausencia de Dios, la caída humana en la contingencia, y la supremacía del sujeto, quien moldea a la divinidad a su imagen y semejanza y puede hacerlo aparecer en una peña o en medio de una peregrinación. Al enfrentarse a ambos tiempos, tanto al de la razón crítica como al de la revelación, la poesía de Placencia cumple la característica temporal y significativa que propone Paz sobre la poesía moderna.

3.1.1 “Ciego Dios”

En el poema “Ciego Dios” el motivo de la noche oscura está presente en la estructura de la composición y en la metáfora de la ceguera, la cual es una variante de la noche oscura pues implica oscuridad física. Al igual que en San Juan, el poema de Placencia muestra un camino de unión con Dios. El carmelita atraviesa la etapa ascética y la mística: en la primera, Dios permanece en la oscuridad mientras el alma se prepara para el encuentro, y en la segunda la divinidad accede a unirse a su criatura. En este poema, por el contrario, el sacrificio de Dios

permanece visible frente a la voz poética, la cual no puede purificarse, y por lo tanto no hay comunión.

Ciego Dios

Así te ves mejor, crucificado.
Bien quisieras herir, pero no puedes.
Quien acertó a ponerte en ese estado
no hizo cosa mejor. Que así te quedes.

Dices que quien tal hizo estaba ciego.
No lo digas; eso es un desatino.
¿Cómo es que dio con el camino luego,
si los ciegos no dan con el camino...?

Convén mejor en que ni ciego era,
ni fue la causa de tu afrenta suya.
¡Qué maldad, ni qué error, ni qué ceguera...!
Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya.

¡Cuánto tiempo hace ya, Ciego adorado,
que me llamas, y corro y nunca llego...!
Si es tan solo el amor quien te ha cegado,
ciégume a mí también, quiero estar ciego.

El poema cuenta con cuatro cuartetos de endecasílabos cada uno, excepto el verso 9, que es un decasílabo. Estos endecasílabos llevan acentuada la décima sílaba por antonomasia. En cuanto al acento rítmico, en la mayoría de los versos se acentúa la sexta sílaba. Esto hace posible una pausa a la mitad del verso, dos especies de hemistiquios que permiten una lectura lenta y pausada del poema. A pesar de mantener la sexta sílaba acentuada en la mayoría de los versos, cada estrofa presenta sus variaciones rítmicas. La totalidad de las estrofas presentan una rima cruzada.

La primera y la segunda estrofa corresponden a la purificación. En esta etapa, el alma trata de eliminar las cosas que impiden la unión con Dios, en el poema, las cosas que obstaculizan el encuentro son la distancia y el silencio de la divinidad. La distancia es la que hace posible la contemplación y el reconocimiento del otro: “Así te ves mejor, crucificado”

(v.1), de estar fusionados como se pretende en la unión mística, la perspectiva sobre el otro sería imposible, pues los límites entre ambos se perderían. El acento rítmico del primer verso (2,4,6,10) se relaciona con el tercero (4,6,10); y el acento del segundo verso (1,3,6,10) es afín al cuarto (1,3,6,8,10). Esta relación cruzada que mantienen los versos permite que el primer cuarteto suene como un diálogo de la voz poética donde después de surgir el primer pensamiento, el segundo le contesta; el tercero aparece y el cuarto corresponde. Primero se afirma lo conveniente de la situación: “Así te ves mejor, crucificado./ Bien quisieras herir, pero no puedes” (v.1), después se reconoce a los responsables en una imprecación: “Quien acertó a ponerte en ese estado/ no hizo cosa mejor. Que así te quedes” (vv.3-4). La primer estrofa consiste en una hipérbole que cumple la función de llamar la atención del lector al exagerar la posición de la voz poética ante la situación del crucificado. El primer verso inicia con un atrevimiento: “Así te ves mejor, crucificado” (v.1). Se aprecia la presencia de la ironía, que se muestra como un ataque directo a la persona de Cristo cuando en realidad se busca llamar su atención para abrir un diálogo con él. Se usa la fuerza de la palabra para quebrantar el tiempo y el espacio, y entrar en el tiempo divino donde Dios pueda contestar. Esto también es lo que pretenden los pasos de la noche oscura, pero en este caso, en lugar de que el yo lírico se quebrante a sí mismo para Dios, usa la palabra para destruir porque él ya está roto. La muerte forma parte de “un mundo en el que ha desaparecido la identidad, o sea: la eternidad cristiana”.¹²⁴ Desaparece la vida eterna y el lugar que ocupó Dios se llena de ideas cambiantes: se suplanta una tras otra, y cada cambio implica la muerte de lo anterior: la experiencia de la muerte se hace presente en la vida, no como un paso para la trascendencia

¹²⁴ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 397.

sino como una desaparición total. Sin Dios, la vida pierde el sentido y el alma muere todos los días en la angustia de desaparecer.

Con estos versos la voz poética se coloca en el punto focal del poema, muestra su escisión interna y su debate entre la duda y la esperanza. Esta ruptura es la misma conciencia que impide lograr la comunión, pues si una de las personas está fragmentada es imposible recibir la totalidad del otro. No importaría si Dios se presentara para responder brutalmente la ofensa, la verdadera tragedia para el yo lírico consiste en la angustia de vivir en su silencio. La ironía es una forma de obligar a la divinidad a que responda, pero al no recibir respuesta el tono del poema va cambiando hasta que gira completamente: la voz poética pasa ser el victimario a la víctima. Al parecer la ironía muestra lo opuesto a lo que pretende decir, se rompe el sentido de la palabra a favor de la preeminencia del sujeto.

En la siguiente estrofa se arremete contra la palabra del crucificado: “Dices que quien tal hizo estaba ciego./ No lo digas; eso es un desatino” (vv.5-6), y después se critica su razonamiento: “¿Cómo es que dio con el camino luego,/ si los ciegos no dan con el camino...?” (vv.7-8). Se repite la relación cruzada entre los versos en cuanto al acomodo del acento rítmico, pero se utilizan otros acentos. El primero y el tercer verso llevan: (1,4,6,8,10) y (1,4,8,10), el segundo y el cuarto: (3,5,10) y (3,6,10). En esta estrofa, los versos segundo y tercero que se encuentran a la mitad, rompen con la regla general de llevar la sexta sílaba acentuada. En vez de eso, el segundo verso acentúa la quinta. Los versos son: “No lo digas; eso es un desatino/ ¿Cómo es que dio con el camino luego” (vv.6-7). Estos versos a la mitad de la estrofa, representan la reflexión del yo lírico: el discurso se rompe para detenerse en sus propios pensamientos, para confirmar lo que ya se ha dicho y descansar la ira, para tomar fuerzas y continuar. En la primer estrofa la voz poética suena más dura e insolente, poco a poco va bajando la intensidad y se va acercando a la intimidad del crucificado: a lo que dice

y a lo que piensa. Es propio de la purificación el deseo de que la divinidad se manifieste a los sentidos y al entendimiento, la primera y la segunda estrofa manifiestan este deseo con su arrebató: la distancia y el silencio buscan suprimirse por medio de la ironía, mientras que en San Juan, los impedimentos se eliminan con disciplina y mortificación.

En San Juan, el alma que quiere ver a Dios debe salir de las cosas terrenas y entrar en recogimiento consigo misma. En “Ciego Dios” la voz poética sale de las cosas terrenas pero no para volverse en sí, sino para contemplar al crucificado, para mirar a Cristo directamente y de esta manera encontrarse a sí mismo. Entonces el proceso ocurre a la inversa: en lugar de buscar a Dios, se busca a sí mismo a propósito de la mirada que dirige a la divinidad. El yo lírico se proyecta en la figura de Cristo: al mirar la cruz, en lugar de contemplar a la persona que está ahí, se reviven los dolores y deseos de la voz poética, y al enunciarlos por medio de la palabra se vive el proceso de purificación. Se encuentra presente la preeminencia del sujeto, pues el yo lírico protagoniza el poema al proyectarse en la figura de Cristo. Esta búsqueda del “yo” conduce al “desdoblamiento del mismo en espejos que lo reflejen diversamente”,¹²⁵ así ese espejo sea el mismo crucificado. La voz poética “se distancia de su propio yo, sometiéndolo a un exhaustivo autoanálisis, buscándose en la contradicción entre su imagen ideal y su realización empírica”,¹²⁶ en el poema se observa cómo el yo lírico busca ser partícipe también de la ceguera, al final se vuelve visible la diferencia entre el ideal y la realidad. El ideal se presenta en las primeras estrofas donde el yo lírico se dirige a Dios con indiferencia, y la realidad es que es la divinidad quien en su silencio resulta indiferente.

La iluminación se encuentra en la tercer estrofa, donde el yo lírico se encarga de corregir al crucificado. Hay menos dureza en los términos empleados, ahora se trata con más

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

empatía la palabra y la persona de Cristo al mostrarle su error en una apóstrofe: “Convén mejor en que ni ciego era,/ ni fue la causa de tu afrenta suya./ ¡Qué maldad, ni qué error, ni qué ceguera!” (vv.9-11). “Convén” viene del imperativo de convenir, el yo lírico impone su verdad al crucificado: muestra su incompreensión y el deseo de que la divinidad mire a través de los ojos de la voz poética. El yo lírico busca concordar con Dios, pero imponiéndose a sí mismo, desea un acuerdo con Jesucristo bajo sus propios términos. El acomodo del acento rítmico deja de aparecer de forma cruzada entre los versos: ahora se presenta igual en toda la estrofa: (2,4,8,10), excepto en el tercer verso: “¡Qué maldad, ni qué error, ni qué ceguera...!” (v.11) en él se presentan los acentos así: (1,3,5,8,10). No es el verso más insolente del poema, pero es el que evoca una emoción más fuerte por parte de la voz poética: la cantidad y la posición de los acentos favorecen una lectura que logra el efecto de una respiración entrecortada.

En la iluminación de San Juan, hay una consideración de los bienes eternos, y de la pasión y redención de Cristo. En esta estrofa iluminativa se aprecia el momento de lucidez donde hay una consideración de la pasión: “Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya” (v.12). Estos versos son la premisa iluminativa que motiva el poema, son el puente entre la búsqueda del yo a través del otro y la declaración de sus anhelos; son también el descubrimiento de la lejanía entre el ideal, que es el mundo y el Dios creado por la voz poética; y la realidad, que es el desengaño y la ausencia real de Dios. Por esta razón, en “Ciego Dios” el apetito aumenta a costa del hastío y del dolor, mientras que en San Juan aumenta por la felicidad de ir descubriendo a Dios en el camino.

La última estrofa significa la definitiva y completa purificación del Yo, donde tras la iluminación aumenta el deseo: “¡Cuánto tiempo hace ya, Ciego adorado,/ que me llamas, y corro y nunca llego!...” (vv.13-14). El yo lírico se encuentra en desolación y presenta una

gran angustia interior, las cosas del mundo ya no pueden satisfacerle: “Si es tan sólo el amor quien te ha cegado,/ ciégume a mí también, quiero estar ciego” (vv.15-16). También deja de proyectar su dolor en la divinidad para hacerlo completamente suyo, ya no es dueño de sí mismo porque se purgó en la purificación, y tampoco es de Dios, porque no existe una respuesta por parte de la divinidad. Lo que comenzó con una aparente ofensa hacia Dios se transformó en palabras conciliadoras que muestran la rendición de la voz poética. Paz manifiesta que la muerte de Dios es un mito vacío, “pues es un juego de reflejos de la conciencia solitaria del poeta; no hay nada realmente en el altar, ni siquiera esa víctima que es Cristo”.¹²⁷ La conciencia solitaria de la voz poética es la misma que se opone a la unión entre Dios y el hombre, ella no quiere o no puede abandonarse a sí misma como lo exige la vía purgativa, así que al no obtener respuesta de la divinidad se vuelve necesaria la expiación, la humillación del yo, que en el poema consiste en dejar la herida abierta a la vista de todos, mostrar su herida interna, y someter su carácter: la insolencia inicial del “Así te ves mejor” contrasta con la ternura y la tristeza de la última estrofa.

Se personifica el amor de Cristo, este amor se enuncia como el causante de la ceguera divina que provocó la crucifixión como si dicho amor fuera ajeno e independiente hasta para el mismo crucificado: “Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya” (v.12). Entonces la primera actitud reprobatoria del yo lírico hacia la cruz, se descubre al final como una herida y un deseo: “Si es tan solo el amor quien te ha cegado/ ciégume a mí también, quiero estar ciego” (vv.15-16). Al no aparecer Dios, la voz poética se dirige al sentimiento del amor en un anhelo al que no puede acceder con todo y su conciencia, y con la palabra trata de remediar lo irremediable.

¹²⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 376.

En el último cuarteto, el acento rítmico se presenta de forma abrazada entre los versos: el primero y el último llevan una similar pero no igual: la del primero es (1,3,6,7,10) y la del último: (1,4,6,7,9,10) y los dos de en medio llevan (3,6,8,10). La acentuación de los dos versos de en medio sirve como preparación para el último, que por la cantidad de sílabas acentuadas favorecen un final sonoro y calmado que contrasta con el inicio del poema: “Si es tan solo el amor quien te ha cegado/ ciégue me a mí también, quiero estar ciego” (vv.15-16). Hay una hipérbole en los versos: “¡Cuánto tiempo hace ya, Ciego adorado/ que me llamas, y corro y nunca llego...!” (vv.13-14), la figura del que corre eternamente se asemeja al castigo del Prometeo encadenado, quien se ve forzado a sufrir la destrucción de su hígado todos los días por proveer de fuego a los mortales. El yo lírico debe sufrir la ausencia de Dios en castigo o retribución por tener acceso a la palabra poética, en este aspecto se afirma la caída en la contingencia que hace que este poema religioso sea una transgresión del tiempo de la revelación que indica Paz.

Uno de los significados del ciego en la tradición remite al poeta itinerante y al adivino. Los adivinos son ciegos, pues el adivino tiene los ojos cerrados a la luz física para percibir la luz divina. La ceguera a veces es un castigo de los dioses, ya que el poeta y el adivino abusan de su don de clarividencia para “mirar la desnudez de las diosas, ofender de alguna manera a los dioses o divulgar los secretos del arcano”.¹²⁸ La ceguera se encuentra en el bardo, el loco, el profeta y el sabio. “Los dioses ciegan y enloquecen a los que quieren perder, y a veces salvar. Pero si les place, el culpable recobra la vista, porque los dioses son los amos de la luz”.¹²⁹ Por ejemplo, el adivino Tiresias fue privado de la vista porque vio desnuda a Atenea, Sansón perdió la visión después de ofender a Dios, Edipo se arrancó los

¹²⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1986, s. v. “ciego”.

¹²⁹ *Id.*

ojos para expiar sus crímenes, San Pablo, quien era un asesino, fue cegado para ser salvado. En las vías de San Juan, el cristiano por poco llega a la locura un segundo antes de que se le muestre la luz. El poeta moderno, por su parte, tiene acceso a la palabra creadora a costa de la angustia o incluso a costa de sí mismo: “La visión interior tiene por sanción o condición renunciar a la visión de las cosas exteriores y fugitivas. El ciego evoca la imagen de aquel que ve otra cosa, con otros ojos, de otro mundo; se lo considera más como un extranjero que como un lisiado”.¹³⁰ Entonces se recuerda la figura del poeta como un ermitaño o un asceta, que recibe la inspiración a cambio de sufrimientos físicos, morales y espirituales, a cambio de la angustia.

Otra manera en la que el poema trata la noche oscura del alma es en la metáfora de la ceguera, la cual se define como “ausencia de la visión parcial o total”.¹³¹ También significa alucinación, oscuridad del entendimiento, y un afecto que ofusca la razón. En el poema aparecen tres tipos de ceguera. La primera corresponde a la ceguera representada en los que crucificaron a Jesús: “Dices que quien tal hizo estaba ciego” (v.5). La segunda se le atribuye a Dios: “Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya” (v.12). Y la tercera es la que implora la voz poética al final del poema: “Si es tan sólo el amor quien te ha cegado,/ciégume a mí también, quiero estar ciego” (vv.15-16).

A partir del primer verso, el yo lírico impone su sentido de la vista: “Así te ves mejor, crucificado” (v.1). Esto puede interpretarse de dos maneras, la primera indica que tú, Cristo, te ves mejor moribundo en la cruz, mejor que cuando partes el pan entre tus amigos o curas a los enfermos. Prefiero verte crucificado. La segunda interpretación atiende a la subjetividad

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>, s.v. “ceguera”.

de la voz poética: yo puedo verte mejor estando tú crucificado. Ahora puedo verte como no lo había hecho antes. Y a partir de esta declaración comienza el diálogo con la divinidad. La primer forma consiste en un atrevimiento que indica que es mejor que Cristo se encuentre en tal situación. En la segunda, se refiere a que la esencia de Dios se manifiesta especialmente al yo lírico cuando Jesucristo está colgado del madero. En ambos casos el diálogo nace por una mirada de reconocimiento de la voz poética hacia Dios, donde se toma distancia del crucificado para examinarlo a su gusto, para guiar la conversación tomando el protagonismo. Cristo, por su parte, es únicamente el observado, el que está expuesto a la palabra escudriñadora del emisor.

En la segunda estrofa aparece el primer tipo de ceguera, la soberbia: “Dices que quien tal hizo estaba ciego. /¿Cómo es que dio con el camino luego,/ si los ciegos no dan con el camino...?” (vv.5-8). La soberbia consiste en ver exceso de luz dentro de uno mismo y una profunda oscuridad alrededor que impide conocer la verdad, que hace al hombre ser ignorante. En una de las acepciones de la palabra, ciego es el ofuscado porque viene del latín “oscurecer” y significa deslumbrar, turbar la vista. En el poema se hace alusión a quienes en el relato bíblico no pudieron reconocer al salvador que habían esperado; ser mencionados en el soneto no habla tanto de ellos, sino de la misma voz poética, quien no puede comprender el razonamiento de Cristo al referirse a ellos como ciegos.

En la siguiente estrofa se culpa al crucificado de su propia pasión: “Convén mejor en que ni ciego era, ni fue la causa de la afrenta suya./ ¡Qué maldad, ni qué error, ni qué ceguera...!/ Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya” (vv.9-12). La ceguera de la que se acusa a Cristo, la misericordia, no forma parte de la naturaleza humana. Para los judíos la ceguera era una enfermedad, y la enfermedad era la evidencia del pecado. La venida de Cristo en el Nuevo Testamento significó la reconfiguración del Antiguo, donde la enfermedad y el

sufrimiento dejaron de ser un castigo y se transformaron en puertas por la cuales Dios se acerca a los hombres. En un pasaje bíblico, los discípulos preguntaron a Jesús: “«Maestro, ¿quién pecó para que éste naciera ciego, él o sus padres?» Y él respondió: «Ni el pecó, ni tampoco sus padres. Nació así para que en él se manifestaran las obras de Dios»” (Juan 9, 2-3). La pregunta de los discípulos muestra el pensamiento ofuscado de la comunidad judía ante el pensar y obrar de Cristo, igual que en el caso del yo lírico. Jesucristo cambió el sentido de la enfermedad: cuando se acercó al invidente la ceguera dejó de significar un castigo y se convirtió en el lugar de encuentro entre Dios y los hombres.

La misericordia, ceguera de Dios, consiste en el deseo de divino de acercarse a la fragilidad humana a través de su hijo. Jesús devolvió la vista al ciego, y también abrió sus ojos para que contemplara la verdad. Los sacerdotes preguntaron: “«Y tú, ¿qué piensas del que te abrió los ojos?»». Él les contestó: «Que es un profeta»” (Juan 9, 17). Jesucristo despoja a los judíos de las tinieblas, les quita la soberbia para que ellos también puedan relacionarse con él. Sin embargo, a cambio de su misericordia, exige la fe. La fe es la respuesta del hombre, sin la cual el Hijo no puede curar, como puede verse en Mateo 13, 58: “Y como no creían en él, no hizo allí muchos milagros”.

La fe es la tercer ceguera. Tener fe implica renunciar a lo empírico, a la seguridad que otorgan los sentidos. Es caminar con los ojos cerrados y ser un ciego voluntario, pues se dejan morir las sensaciones como medio único y primordial de relación con el mundo. En la cuarta estrofa el yo lírico está pidiendo fe: “ciégume a mí también, quiero estar ciego” (v.16). La ceguera de Dios es un paso extra que da el Creador para acercarse a sus criaturas. Para las criaturas, ese paso adicional es la fe. Dios pone a su hijo y el ciego pone su fe, porque solo de esta manera ambos pueden mirarse de frente. La fe es una noche oscura en su ausencia,

como puede verse en la soberbia de los judíos; y también es una noche oscura para el creyente, más específicamente para el hombre moderno.

Si la ceguera es el medio por el cual la divinidad se acerca al hombre, en el poema, el yo lírico utiliza la misma herramienta a la inversa: acusa a Dios de ciego para acercarse a él, porque el sufrimiento del hombre moderno no logra atraer a la divinidad. Al hacer esto, la voz poética toma el papel creador de la divinidad, pues tras la muerte de Dios: “se provoca en la imaginación poética un despertar de la fabulación mítica y así se crea una extraña cosmogonía en la que cada Dios es la criatura, el Adán, el otro Dios”.¹³² El poeta se convierte en el Creador de su propio universo, y por medio de la poesía realiza la misma función que Dios hizo una vez con la palabra “Hágase”: diseña a Dios a su imagen y semejanza, y por eso se puede acusar la ceguera de la divinidad. Aunque en el fondo, y al final del poema, se termine por admitir el desengaño, la incapacidad de conectarse con su centro vital, la penosa distancia entre el ideal y la realidad.

El tema de la ceguera se encuentra asociado a una preocupación existencial: el doble movimiento de la necesidad y la ausencia de Dios, conducen a la voz poética a un final sin final, donde no hubo unión con Dios, y sin embargo persiste el anhelo de salvación: “¡Cuánto tiempo hace ya, Ciego adorado,/ que me llamas, y corro y nunca llego...!/ Si es tan solo el amor quien te ha cegado,/ ciégume a mí también, quiero estar ciego” (v.13-16). Ante la ausencia salvífica se pierde la vida eterna, y la conciencia de la muerte y de la finitud prevalece: conducen a una angustia existencial. La angustia que caracteriza al hombre moderno aquí se manifiesta en temas de la fe, que para el yo lírico no son solo religiosos sino

¹³² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 376.

existenciales. La ceguera del poeta, que al mismo tiempo le permite la palabra poética lastimosamente le vuelve incapaz de la fe.

3.1.2 “*El divino disfraz*”

Otro poema que presenta la noche oscura en su estructura es “El divino disfraz”, en el cual también aparece el asunto de la fe y de su ausencia para la voz poética. En esta ocasión el yo lírico se dirige al Niño Dios, y así como se cuestionó a Jesucristo en la cruz, ahora se cuestiona al recién nacido y a su divinidad:

El divino disfraz

Rubio Niño celestial:
mi fe tibia alcance a ver
que es Dios mismo el que a nacer
ha venido a este portal.

Vamos, pastores, a adorar al Niño Dios
que en un pesebre helado acaba de nacer.
¡Oh Dios! ¡qué dura cosa es ésta de creer!
De tan mala suerte nacer Vos...

Si el hombre malo aquí te ve, pudiera ser
que al ver, mañana, el gran ludibrio de la cruz,
tampoco allí tu Majestad quiera entender.
¿Cómo va a pensar que allí estás Tú...?

Deja de andarte disfrazando; deja ver
tu Majestad real, tu inmensidad de Dios.
¿No piensas Tú que el mundo, así, pudiera ser
que viviera más en tu temor...?

Si el hombre aprende lo que ve, tu caridad
venga delante de tu ira en mi favor,
cuando a juzgarme vengas. Rompe mi disfraz,
mi horrendo disfraz de pecador.

Porque obra tuya soy, Señor, de Ti salí
limpio, más limpio que el candor astral.
Cuanto, al juzgarme, en desconcierto halles en mí,
corra a enderezarlo tu piedad.

Rubio Niño celestial:
que a juzgarme así te mueva,
si no el peso de mi mal,
sí el hondo amor que te lleva
a lo ingrato de la cueva
y a lo frío del portal.

Este poema consta de siete estrofas: 6 cuartetos y una sextina. La primera y la última se conforman de octosílabos, ambas comienzan así: “Rubio Niño celestial:” (v.1), pues en ellas la voz poética se dirige directamente al Niño Dios, tanto para comenzar el diálogo como para concluirlo. Los cuartetos que están en medio constan tres tridecasílabos y un decasílabo. Excepto en el sexto cuarteto, donde el verso 22 tiene once sílabas. En las dos primeras estrofas aparece una rima abrazada, en el resto del poema la rima es cruzada: la primera es la que abre el poema, la segunda contiene una ironía. La sextina se asimila al cuarteto inicial, con la diferencia de que la rima es cruzada, y se le añaden dos versos más. En cuanto al acento rítmico el poema carece de uniformidad y relación entre los versos, hay variedad de acentos que sugieren el sometimiento de la forma sobre el contenido, y sin embargo destaca la presencia de sílabas pares acentuadas que permiten la musicalidad del poema.

La purificación se encuentra en la primer estrofa, la voz poética describe al Niño rubio, puede ver la corporalidad de Dios y sus características físicas. Pero lo que en realidad desea es ver su divinidad que se le esconde a los sentidos: “mi fe tibia alcance a ver/ que es Dios mismo el que a nacer/ ha venido a este portal” (vv.2-4). Aquí ocurre un proceso inverso a la purificación: en lugar de que el yo lírico purifique su cuerpo sometiendo las sensaciones,

las impone al describir lo que ven sus ojos, y mostrándose incrédulo se afirma a sí mismo ante Dios. Si la voz poética se niega a purificarse es difícil que pueda ver más allá de la corporalidad de Dios, la cual resulta demasiado simple y pequeña a sus ojos. No obstante, el yo lírico manifiesta su deseo desde la primer estrofa: que Dios le sea manifestado a los sentidos y al entendimiento. Este cuarteto se conforma de octosílabos, los dos versos de en medio, el 2 y el 3, llevan la misma acentuación rítmica (3,5,7) y también forman parte en la rima abrazada. Tiene cierta similitud con los villancicos tradicionales, pues aquellos se conforman de octosílabos o hexasílabos y llevan un estribillo inicial que vuelve a repetirse a lo largo de la obra. En este caso, este cuarteto es el estribillo y se vuelve a repetir al final del poema en tanto que se dirige directamente al Niño Dios a hacerle una petición y en la cantidad reducida de acentos rítmicos en comparación con el resto del poema.

En la siguiente estrofa comienza la iluminación con el siguiente verso: “Vamos, pastores, a adorar al Niño Dios/ que en un pesebre helado acaba de nacer” (vv.5-6). Mediante la palabra se ironiza la divinidad del niño al resaltar de esa forma la condición de su nacimiento. La ironía “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón”,¹³³ mediante ella la voz poética quiebra el dogma, y el principio de identidad que hace a Jesucristo Dios y hombre: se percibe únicamente la humanidad de Cristo por medio de la vista. Mientras la voz poética es guiada por los sentidos, que significan lo humano, solo alcanza a ver la humanidad de Dios. Para acceder a su divinidad era necesario haberse purificado en lo humano para alcanzar lo divino, y después llegar a la comunión. En el texto de Ritcher se rompe el dogma de la Trinidad al sacar a Jesucristo; en el poema se aparta a Dios del Niño mostrando la dualidad Dios-hombre y quebrantando su identidad.

¹³³ *Ibid.*, p. 372.

En la vía iluminativa del *Cántico*, aparecen las criaturas para dar cuenta de la magnificencia de Dios ante el alma, y despiertan aún más el apetito. En este caso, la voz poética es la que se dirige a los pastores con sarcasmo y descarga en ellos su escepticismo. Es irónico que en lugar de que las criaturas le hablen al yo lírico de Dios, el yo lírico habla a las criaturas sobre la tragedia del nacimiento de Cristo, lugar dudoso para la divinidad de Dios. Así como la purificación del poema se muestra contraria a la purificación de San Juan, ocurre lo mismo en la iluminación: “¡Oh Dios! ¡qué dura cosa es ésta de creer!/ De tan mala suerte nacer Vos...” (vv.7-8). En lugar de obtener una consideración de los bienes eternos o una certeza de fe, se enuncian sin más preámbulo las condiciones extremadas del nacimiento, y ante ellas, la dificultad que supone creer. La iluminación no fue dada por las criaturas, sino por la conciencia de la voz poética.

La tercer estrofa pertenece también a la iluminación, fruto de las reflexiones del yo lírico, quien se sincera consigo mismo, pone su verdad sobre la mesa, y justifica sus dudas al manifestar su manera de pensar: “Si el hombre malo aquí te ve, pudiera ser/ que al ver, mañana, el gran ludibrio de la cruz,/ tampoco allí tu Majestad quiera entender./ ¿Cómo va a pensar que allí estás Tú...?” (vv.9-12). Hay un deseo de que la divinidad se muestre con toda su majestad para disipar las dudas, el Niño Dios en su pequeñez se convierte en un obstáculo para la fe. Asimismo, al considerar únicamente la humanidad de Cristo y ante el olvido de la eternidad cristiana, la conciencia de la muerte se dirige a pensar el momento de la crucifixión: ante la muerte de Jesucristo, y más aún ante la misma muerte, las dudas de fe aumentan. Por esta razón la divinidad debería mostrar su majestad mientras se encuentra en el pesebre helado.

El resto del poema pertenece a la definitiva y completa purificación del Yo, donde la voz poética le repite a Dios que deje de esconderse en las pequeñeces y que permita que sea

vista su grandeza, ahora para obtener el favor del mundo y que el yo lírico pueda creer. Como se ha dicho anteriormente, en la modernidad la identidad se rige por la pertenencia al colectivo, por esa razón se necesita la participación del mundo: “Deja de andarte disfrazando; deja ver/ tu Majestad real, tu inmensidad de Dios./ ¿No piensas Tú que el mundo, así, pudiera ser/ que viviera más en tu temor...?” (vv.13-16). Hasta aquí, la voz poética ha señalado la pobreza de su fe y la necesidad de tener más, y ha exigido a Dios que se muestre tal y como es: deseos similares, porque en el fondo de ellos hay un anhelo de seguridad y felicidad, pero también deseos contrarios, porque tener más fe implica no tener que ver a Dios para creer en él; y en el caso de ver a Dios directamente con todo su esplendor haría que la fe no fuera necesaria.

A continuación, el yo lírico realiza una petición: “Si el hombre aprende lo que ve, tu caridad/ venga delante de tu ira en mi favor,/ cuando a juzgarme vengas. Rompe mi disfraz,/ mi horrendo disfraz de pecador” (vv.17-20). En estos versos la voz poética declara que la humanidad aprende de las cosas que percibe por los sentidos, así que por esos mismos sentidos la voz poética ha actuado, y pide que la divinidad responda con caridad y no con ira. El yo lírico impone su verdad: asegura el dominio de los sentidos, se reconoce víctima de ellos y manda a Dios a que rompa la coraza que oculta su esencia: con estos movimientos la voz poética se convierte en creadora de su propio universo, donde “se busca a sí mismo en la contradicción entre su imagen ideal y su realización empírica”.¹³⁴ Dios representa el ideal, los deseos del yo lírico para sí mismo.

El “disfraz de pecador” sugiere que la verdad se oculta tras las apariencias, el niño pequeño y pobre no muestra la esencia de Dios, de la misma forma que la condición de

¹³⁴ Ricardo Navas Ruiz, *op.cit.*, pp. 223-238.

pecador no da cuenta de la esencia de la voz poética. La búsqueda de la verdad que se oculta tras las apariencias es uno de los tópicos de la poesía moderna, en el poema se busca al Dios que se esconde detrás del niño, y también se busca imponer la esencia del yo lírico como algo apto para la divinidad.

El disfraz evoca a la máscara, cuyo uso en ciertas tradiciones significa una manifestación divina. En cuanto al uso de la máscara, “la personalidad del enmascarado no resulta generalmente modificada; lo cual significa que el yo es inmutable, que no está afectado por sus manifestaciones contingentes”.¹³⁵ Esto es lo que ocurre en las advocaciones marianas, la Virgen es solo una y se manifiesta de distintas maneras. Lo mismo pasa con el Niño Dios: el problema de la voz poética radica en que Dios *es* un niño recién nacido. En otro aspecto el objetivo de la representación con la máscara es la identificación del actor con el papel, o sea, la actuación. Entonces el objetivo del “disfraz” de niño que usa Dios puede ser precisamente *ser* un niño, contra la credulidad del yo lírico.

La máscara también cumple la función de reanimar los mitos que pretenden explicar los orígenes de la historia. Las ceremonias enmascaradas regeneran el tiempo y el espacio, transportan los hechos del pasado al presente donde el hombre toma conciencia de su lugar en el universo: “ve su muerte y su vida inscritas en un drama colectivo que les da sentido”.¹³⁶ En el mundo moderno que ha perdido su fundamento, los ritos y las fiestas religiosas como el nacimiento del Niño Dios son el recordatorio del regreso a un tiempo mítico con el que la sociedad ya no se identifica.

En los siguientes versos se sugiere que la esencia del yo lírico es pura por ser obra de Dios, toma el lugar que en el *Cántico* le pertenece a las criaturas: “Porque obra tuya soy,

¹³⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “máscara”.

¹³⁶ *Id.*

Señor, de Ti salí/ limpio, más limpio que el candor astral” (vv.21-22), la voz poética se desdobra entre el disfraz de pecador y la pureza de criatura: esta división interna le impide ver la unidad de Dios, y por lo tanto, relacionarse con ella. Después continúa la petición: “Cuanto, al juzgarme, en desconcierto halles en mí,/ corra a enderezarlo tu piedad” (vv.23-24). Ahora no solo requiere misericordia ante su situación, sino que solicita que la divinidad sea quien repare su desorden interior.

Para concluir, en la última estrofa la voz poética se refiere al Dios como “Rubio Niño celestial”, por el primer adjetivo se comprende que el yo lírico no ha dejado de mirar la humanidad de Cristo: la conciencia decide seguir rigiéndose por los sentidos y se niega a renunciar a su humanidad. Aun así agrega “celestial”, pues a pesar de su fe tibia el deseo de Dios y de tener fe prevalecen, pero la conciencia se encuentra escindida entre dichos deseos y la realidad. Solamente la divinidad puede arreglar el problema salvando a la voz poética con todo y su conciencia, pero con el inconveniente de que esa sería la voluntad del yo lírico en la realidad creada por él mismo ante la ausencia de Dios.

En la definitiva y completa purificación del Yo, el sentido de los versos va cambiando para obtener la súplica deseada: el yo lírico primero se justifica al denunciar los métodos de Dios, luego se reconoce como obra del Creador, después pide ser sanado por el Juez en el juicio que resultaría culpable. En estos tres movimientos la voz poética se posiciona de manera contraria al alma de San Juan: donde el alma se somete para purificarse, el yo lírico se justifica y se rebela; donde el alma aprehende las cosas de Dios, en la iluminación, la voz poética ilumina a Dios con la responsabilidad que debe tener sobre ella: que no debe mirarla por su disfraz de pecador, porque él también se disfraza, y que debe responder por ella porque él es su creador; y cuando el alma se entrega a la purificación definitiva del Yo, el yo lírico exige a la divinidad que lo salve. Y la razón para merecer este movimiento salvífico por parte

de Dios debe ser el amor que hizo que la divinidad decidiera disfrazarse de un niño nacido “a lo ingrato de la cueva/ y a lo frío del portal” (vv.29-30), lugares donde la voz poética no puede ver la divinidad de Dios al no cerrar sus ojos para la fe. El yo lírico busca ser salvado con y a pesar de su corporalidad, se afirma la supremacía del yo al igual que en el ejemplo anterior. La voz poética no puede dejar de mirar al niño en el portal, nuevamente está presente el contraste entre lo visible: visión, sensaciones, humanidad; y lo invisible: ceguera, fe y divinidad. La angustia nace a partir de la diferencia irreconciliable entre la realidad, que es la ausencia o el silencio de Dios, y los anhelos del yo lírico: la fe, la unidad, la presencia divina y la garantía de la salvación. La voz poética es consciente de que sus acciones no llevan a nada, pero hay fe en que su palabra creadora haga que la divinidad cure sus heridas a pesar de sí mismo: “que a juzgarme así te mueva,/ si no el peso de mi mal,/ sí el hondo amor que te lleva/ a lo ingrato de la cueva/ y a lo frío del portal” (vv.25-30), aunque eso signifique negar la voluntad divina.

3.1.3 “La vuelta”

En “La vuelta” predomina un sentimiento de anhelo de Dios que no puede ser satisfecho por falta de disposición de la voz poética. Jesucristo está presente entre la multitud y el yo lírico no puede acercarse. Al contrario de como ocurre en San Juan, donde el alma desea la presencia tangible de Dios, en este poema la voz poética desea en vano estar con Jesucristo, que se encuentra presente entre las personas. “La vuelta” es un soneto con todas sus características: catorce versos de arte mayor divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos que muestran una rima cruzada, y dos tercetos de rima abrazada. El acento rítmico se muestra variado, aunque se acentúa la sílaba trece en todos los versos y la diez en la mayoría:

La vuelta

Detén la muchedumbre, pensativa y preclara.
Mi dolencia te grita que, por piedad, la esperes.
¿No eres Tú el que revive y el que mata, si quieres?
¿Quién sabrá condenarte, si me vuelves la cara...?

Si te gritare en vano y adelante siguieres,
ten por cosa segura que el dolor me apartara
de bañarme en la lumbre de tu rostro. Repara
en que soy obra tuya y en que por mí te mueres.

Para la turba y ponte, condolido, a curarme.
Yo he llamado a tus puertas, como buen limosnero,
porque sé que, si quieres, puedes luego sanarme.

Si curaste a un leproso que rogó así primero,
bien puedes, como a Pablo de Tarso, quebrantarme,
o, como aquél, decirme: “Queda limpio; lo quiero”.

En la purificación el alma trata de eliminar las cosas que le impiden la unión, en este caso, el obstáculo que impide acercarse a Cristo es la multitud piadosa, y quien debe eliminarlo no es la voz poética sino Jesucristo: “Detén la muchedumbre, pensativa y preclara./ Mi dolencia te grita que, por piedad, la esperes” (vv.1-2). El yo lírico solicita tiempo y exclusividad, detener a la muchedumbre significa detener el tiempo y el espacio en beneficio del encuentro. La voz poética pretende que su dolor sea la justificación por la cual Dios actúe a su favor, y además utiliza otros medios para convencer a Cristo como la provocación: “¿No eres Tú el que revive y el que mata, si quieres?/ ¿Quién sabrá condenarte, si me vuelves la cara...?” (vv.3-4). En estos versos irónicos se tienta a Jesucristo en su divinidad, así como el demonio lo tentó en el desierto, al recordarle que es él el dueño de la vida y de la muerte. Esto muestra la naturaleza múltiple y contradictoria de la realidad, una visión del mundo fragmentada por parte del yo lírico que es capaz de fragmentar también la divinidad de Cristo. Enseguida se emplea otro medio, que es la amenaza: “Si te gritare en vano y adelante siguieres,/ ten por

cosa segura que el dolor me apartara/ de bañarme en la lumbre de tu rostro” (vv.5-7). Se indica que si Cristo no cumple la demanda, el dolor será el obstáculo inevitable que volverá imposible la unión. Una vez más, se remarca la obligación de la divinidad, es ella la que debe ceder y actuar, pues en el caso de no hacerlo, el mismo dolor de la voz poética será el causante de la separación entre los implicados. La voz poética se sitúa a sí misma en el lugar del Creador, nuevamente se encamina a tratar de dirigir las acciones de Jesucristo. A pesar del poder adquirido a través de la palabra irónica, Dios sigue siendo el ideal buscado y no alcanzado, lo que se encuentra más allá de la realidad y se ve lejanamente a través de la duda.

Por otro lado, el dolor es una fuerza superior presente que es capaz de actuar de manera independiente y en contra del yo lírico, pues se personifica el dolor desde el inicio del poema: “Mi dolencia te grita que, por piedad, la esperes” (v.2). El dolor es la angustia que grita para que Cristo se de la vuelta, y que al mismo tiempo puede impedir la comunión. La angustia se mueve con desesperación en el poema, donde se busca el rostro de Cristo para darle fin a la oscuridad interior: “la lumbre de tu rostro”, pues saberse en la noche oscura es ser consciente de que las acciones se dirigen a la nada, de que se está solo en el mundo e interiormente vacío. La voz poética se muestra dividida y desgarrada por el dolor: ha perdido el control de sus pasiones y presenta una angustia terrible.

El tercer medio para la movilización de Jesucristo es el reconocimiento de Dios como Creador, y de la voz poética como criatura, y con ello la responsabilidad del primero sobre el segundo: “...Repara/ en que soy obra tuya y en que por mí te mueres” (vv.7-8). La expresión “por mí te mueres” engloba los tres medios anteriores: es una expresión provocativa, una amenaza y un reconocimiento, en ella se cierra la etapa de la purificación en el poema y se afianza la supremacía de la voz poética, pues a pesar de reconocerse criatura fue necesaria su palabra poética: se convierte en Dios o en criatura a su conveniencia.

Es propio de la vía purgativa que el alma desea que Dios le sea manifestado a los sentidos, aquí puede verse cómo el yo lírico hace mención del rostro de Cristo en dos ocasiones: “¿Quién sabrá condenarte, si me vuelves la cara...?” (v.4) y “ten por cosa segura que el dolor me apartara/ de bañarme en la lumbre de tu rostro” (vv.5-6). El rostro de Cristo evoca al fuego y a la luz, mientras el dolor aleje a la voz poética del rostro de Jesús, se permanecerá en la oscuridad. San Juan aclara que el alma que quiera encontrar a Dios debe salir de lo terreno y encontrarse a sí mismo mediante las mortificaciones, penitencias y ejercicios humildes. En el poema, la voz poética quiere encontrar a Dios, pero es Él quien debe salir de lo terreno, de la multitud, para encontrarse con el alma. Y esto debe hacerlo motivado por el dolor de la voz poética.

En la etapa de la iluminación, el alma se alumbra con la consideración de los bienes eternos y llega a entender la voluntad de Dios en su vida. En el poema la iluminación consiste en que se aclaran, para Jesucristo, las condiciones del yo lírico: se justifican sus deseos y el por qué deben ser cumplidos. La petición se expone más explícitamente: “Para la turba y ponte, condolido, a curarme” (v.9), también se especifica cómo debe curarlo: “condolido”. Después la voz poética se hace presente, la atención se centra en las acciones que ha realizado por su parte: “Yo he llamado a tus puertas, como buen limosnero” (v.10). Esto conforme a las palabras de Jesucristo: “Pidan y se les dará; busquen y hallarán; llamen y se les abrirá la puerta.” (Mt 7, 7). Para el yo lírico, Cristo está obligado a cumplir según sus propias palabras.

En el siguiente verso hay una referencia al episodio que narra una de las curaciones a un leproso: “porque sé que, si quieres, puedes luego sanarme” (v.11). En el pasaje bíblico, el enfermo se presenta ante Jesucristo para pedirle la salud: “Si quieres, puedes limpiarme”,

entonces Cristo lo tocó, y dijo: “Quiero, queda limpio”.¹³⁷ La lepra era la representación de lo más impuro, y todo el que se relacionara con un leproso compartía de su impureza. El leproso vivía apartado de la sociedad y tenía la obligación de anunciar su presencia desde la distancia para que se alejaran de él. Tuvo que encontrar un momento y un espacio donde Jesucristo no estuviera entre la multitud de personas que lo rodeaban siempre. A Cristo no le importó la enfermedad ni la impureza, éstas no eran el impedimento para el encuentro, sino la sociedad, esa misma muchedumbre que la voz poética pide que sea apartada. El último verso de la etapa de iluminación significa una ilusión del yo lírico: “porque sé que, si quieres, puedes luego sanarme” (v.11). La ilusión de la salud dada de la mano de Cristo brinda cierta sensación de felicidad y seguridad próxima, que concuerda con los éxtasis y las visiones propias de la etapa de iluminación: funcionan como adelantos de lo que será la unión final. La alegría de sentir esa esperanza aumenta el apetito del alma y el dolor de la ausencia.

La definitiva y completa purificación del Yo está en la última estrofa, donde la voz poética está limpia y vacía, y por lo tanto es aún más clara: “Si curaste a un leproso que rogó así primero,/ bien puedes, como a Pablo de Tarso, quebrantarme,/ o, como aquél, decirme: «Queda limpio; lo quiero»” (vv.12-14). El yo lírico pide el trato que recibió el leproso, que consiste en detener el tiempo y el espacio solo para él; y apartar la muchedumbre, que significa el ruido del mundo, para que el mismo Jesucristo pueda sanar la enfermedad en lo físico, curar la lepra; en lo emocional, recuperar la dignidad y volver a la sociedad; y en lo espiritual, que sea limpiado de sus culpas y pecados. Crecido el dolor por la falta de Dios, la voz poética pide también “ser quebrantada” como Pablo.

¹³⁷ Mc 1, 40-43.

Pablo de Tarso, antes llamado Saulo, se encargaba de eliminar con asiduidad la doctrina cristiana de las comunidades judías. Cuando iba de camino a Damasco lo envolvió una luz que venía del cielo y lo hizo caer del caballo. Escuchó una voz: “Saulo, ¿por qué me persigues?”. Saulo quiso levantarse, pero no podía ver nada, había quedado ciego y así quedó durante tres días, hasta que el Señor envió a un discípulo llamado Ananías para que le impusiera las manos y recuperara la vista. Cuando Saulo volvió a ver, fue bautizado, comió, y comenzó una nueva vida con el nuevo nombre romano de “Pablo”. La conversión de Pablo implica todo el proceso de la experiencia mística: la caída del caballo es la purificación, la luz cegadora y las palabras que cruzó con Jesús son la iluminación, la definitiva y completa purificación del Yo fueron los tres días que permaneció ciego, y la curación por parte de Ananías fue la experiencia de la unión con Dios, vivida a través de un discípulo.

Dios quebrantó a Saulo y lo reconstruyó en Pablo, esto es lo que pide el yo lírico: una experiencia tangible que renueve completamente, que destruya el dolor, disipe las dudas y redirija el camino. El poema termina de pronto en una sensación de abandono de Dios, propia de la definitiva y completa purificación del Yo, que consta en el silencio de la divinidad y en la soledad de la voz poética, pues los versos terminan en un soliloquio que evoca las palabras alguna vez dichas por Jesús al leproso: “Queda limpio; lo quiero” (v.14) y jamás enunciadas al yo lírico. La angustia, el dolor y el desorden interno de la voz poética permanecen.

3.1.4 “*El Cristo de Temaca*”

El poema titulado “El Cristo de Temaca” es uno de los más famosos de la obra de Placencia, se escribió durante la estancia del poeta en Temacapulín. Se trata de un poema extenso que

se divide en tres partes, cuyas secciones se aprovechan para el análisis. Cada una de ellas representa una de las etapas de la noche oscura del alma.

El Cristo de Temaca

I

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.

En vano corre la impiedad maldita
y ante el portento la contienda entabla.
El Cristo aquel parece que medita
y parece que habla.

¡Oh...! ¡qué Cristo
éste que amándome en la peña he visto...!
Cuando se ve, sin ser un visionario,
¿por qué luego se piensa en el Calvario...?

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, ¿quién no siente
que allí está un Dios agonizante o muerto?

¡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.

La primera parte se compone de seis cuartetos. La mayoría de los versos son endecasílabos a excepción del verso 3, que es un tetrasílabo; del verso 8 que es un hexasílabo; el verso 9

que también es un tetrasílabo; y los versos 17 y 18 que son heptasílabos. El primero y el tercer cuarteto contienen una rima gemela, y el resto una rima cruzada. En esta primera parte, la voz poética sale de las cosas terrenas y entra en recogimiento cuando alza la mirada y contempla la imagen perfecta del crucificado “que lo pintó Dios mismo con su dedo” (v.4). Para el yo lírico, el Cristo de la peña da la impresión de que “medita/ y parece que habla” (vv.7-8) y en su apariencia “se traduce lo enorme de sus penas” (v.16). Una vez más la voz poética proyecta su dolor en el crucificado: “Cuando se ve, sin ser un visionario,/ ¿por qué luego se piensa en el Calvario...?” (vv.11-12). El Calvario significa el camino que recorre Jesús hacia el monte del mismo nombre donde fue crucificado. Coloquialmente, la palabra se usa como una “sucesión de adversidades y pesadumbres”.¹³⁸ El yo lírico dice: “sin ser un visionario” el adjetivo se utiliza para alguien que “se adelanta a su tiempo o tiene una visión de futuro”.¹³⁹ Si se considera que Cristo, al estar crucificado, ya pasó por el Calvario de su vida, se infiere que la voz poética se ve a sí misma, y a sus sufrimientos pasados y venideros cuando contempla la imagen de la peña.

La distancia física entre el hombre y Dios es el primer obstáculo en el poema que ponen en riesgo la unión, no obstante, se vence en el intercambio de miradas entre la imagen y el yo lírico. La mirada de Cristo evoca sufrimientos: “en la apagada luz de su pupila/ se traduce lo enorme de sus penas” (vv.15-16), estos dolores son capaces de calmar el dolor de la voz poética: “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” (vv.21-24). Sin embargo, no se sabe con exactitud hacia dónde se dirige esa mirada; a diferencia de la mirada del yo lírico que encuentra en la imagen de la peña, la mano de Dios: “jurar puedo/ que lo pintó Dios mismo

¹³⁸ Real Academia Española, *op.cit.*, s.v. “calvario”.

¹³⁹ *Ibid.*, s.v. “visionario”.

con su dedo” (vv.3-4). En la tradición, la piedra labrada profana la obra divina, es símbolo de servidumbre y tinieblas, mientras que la piedra bruta es signo de libertad y hace referencia al estado de perfección original. En el poema, la piedra natural es un signo visible y reconfortante de la presencia de Dios en el mundo moderno: “la piedra y el hombre representan el doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios”.¹⁴⁰

El alma que aparece en el *Cántico* desea que Dios le sea manifestado en la purificación. En el poema de Placencia la voz poética humaniza y diviniza la figura de Cristo hecha naturalmente en la peña de Temaca. Lo humaniza especialmente en los siguientes versos: “El Cristo aquel parece que medita/ y parece que habla” (vv.7-8) y en la apóstrofe: “éste que amándome en la peña he visto...!” (v.10), alguien que medita, habla y ama. Pero también se humaniza al describir su cuerpo, y el cómo el cuerpo transmite el estado de su alma: “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” (vv.13-16). Del mismo modo, la imagen de Cristo se diviniza cuando se afirma su “rara perfección” (v.2) y que “lo pintó Dios mismo con su dedo” (v.4), también cuando en su mirada “las horas más negras son tranquilas/ y es mentira el dolor. Se puede todo” (vv.23-24). De esta manera, cuando la figura del crucificado se humaniza ante el yo lírico, es una forma de que Dios se le manifieste a los sentidos; y cuando la figura se diviniza, se manifiesta al entendimiento. Por lo tanto, en esta primera parte, la imagen tallada en la peña pasa a ser de un hecho natural al mismo Jesucristo ante la mirada de la voz poética. En este poema se advierte, a diferencia de todos los anteriores, que Dios sí está presente. No obstante, está ahí porque el yo lírico lo pone en su

¹⁴⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. “piedra”.

mirada y en la peña: como Creador de su propio universo moldea un Dios a su imagen y semejanza, dirige su mirada, lo hace humano y divino. Los poemas anteriores muestran a una voz poética incrédula, sin embargo, en este poema la libertad poética le hace crear y encontrar a un Dios personal que mira a Temaca. Se define su influencia: “en vano corre la impiedad maldita” (v.5); se definen sus sentimientos: “éste que amándome en la peña he visto...!” (v.10); y también sus características físicas: “se le advierte la sangre que destila” (v.13). La proyección del yo lírico se encuentra en este Cristo hecho por la naturaleza, finalmente es una creación de la voz poética que piensa y trasmite los sentimientos de su creador. Incluso la distancia que separa la imagen del hombre es también una creación de la voz poética: se aleja de la peña para examinarla a su gusto y darle un sentido profundo a su mirada, definir lo que es y lo que no es, proyectarse en ella y finalmente buscarse a sí mismo. Detrás de la apariencia natural de la peña de Temaca, se esconde una verdad que es la verdad del yo lírico.

Para la segunda parte del poema, la iluminación consiste en que ya ha quedado claro que la imagen de la peña contiene a Cristo crucificado: “bendita imagen” (v.2). Ahora la peña se contempla y se aprehende como una visión de lo Absoluto, y se mira a su alrededor haciendo énfasis en el motivo de su posición y el de su mirada: “Mira al norte la peña [...]” (v.1), “Si al norte de la peña está Temaca,/ ¿qué le mira a Temaca tanto el Cristo?” (vv.3-4), según la tradición, el norte es el lugar del infortunio, de las desgracias y del mal.¹⁴¹ Al igual que en la parte anterior hay seis cuartetos, con la excepción del verso 12 y el 15, que son heptasílabos. La rima es abrazada en la primera y la última estrofa, el resto tiene rima cruzada.

II

Mira al norte la peña en que hemos visto
que la bendita imagen se destaca.
Si al norte de la peña está Temaca,
¿qué le mira a Temaca tanto el Cristo?

¹⁴¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “norte”.

Sus ojos tienen la expresión sublime
de esa piedad tan dulce como inmensa
con que a los muertos bulle y los redime.
¿Qué tendrá en esos ojos? ¿En qué piensa?

Cuando el último rayo del crepúsculo
la roca apenas acaricia y dora,
retuerce el Cristo músculo por músculo
y parece que llora.

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...?

Quien sabe, yo no sé. Lo que sí he visto
y hasta jurarle con mi sangre puedo,
es que Dios mismo, con su propio dedo,
pintó su amor por dibujar su Cristo.

Se hace un acercamiento al interior de Cristo a través de su mirada: “Sus ojos tienen la expresión sublime/ de esa piedad tan dulce como inmensa/ con que a los muertos bulle y los redime./ ¿Qué tendrá en esos ojos? ¿En qué piensa?” (vv.5-8). La piedad, en este contexto significa “lástima, misericordia y conmiseración”,¹⁴² esta última es la compasión que se tiene a propósito del mal de alguien más. Compasión tan inmensa que en los ojos de Cristo, representada en el calor, redime a los muertos.

En esta sección del poema se descubre una sensación de felicidad relativa que es propia de la etapa de iluminación, y se manifiesta especialmente al asegurar que la imagen tallada en la peña es más que una imagen: es el verdadero Jesucristo crucificado, pues “Dios

¹⁴² Real Academia Española, *op.cit.*, s.v. “piedad”.

mismo, con su propio dedo,/ pintó su amor por dibujar a Cristo” (vv.23-24). La tercer estrofa consiste en una iluminación para la voz poética: “Cuando el último rayo del crepúsculo/ la roca apenas acaricia y dora,/ retuerce el Cristo músculo por músculo/ y parece que llora” (vv.9-12). El crucificado se ilumina con la luz de la tarde y resalta a la luz cada parte de su cuerpo; al observar, el yo lírico puede advertir lo que pasa también en su interior: “parece que llora”. Ahora la voz poética tratará de comprender a dónde dirige Cristo esa mirada alterada y enternecida, qué es lo que está contemplando: “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?” (vv.13-16). El crepúsculo es la hora de la melancolía, en la tradición cristiana es el momento en el cual el alma se encuentra más alejada de Dios. Simboliza “la belleza nostálgica de una decadencia”.¹⁴³ Es un espacio de tiempo que anuncia el instante suspendido entre la muerte de un momento y de un mundo, y el nacimiento del otro, el porvenir pero “a través de transformaciones tenebrosas”.¹⁴⁴

Así como las criaturas dan cuenta de la grandeza de Dios, Temaca, por su parte, da cuenta de la miseria humana. La hipótesis sobre lo que mira el crucificado en el pueblo apuntan a dos cosas: “[...] algún crimen no llorado/ con que Temaca lleva/ tibia la fe y el corazón cansado?” (vv.14-16), o: “¿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...?” (vv.17-20). La primera es una dolencia espiritual, la segunda es una enfermedad social: la pobreza de la gente. En esta etapa se deja ver un auténtico “Calvario de Temaca” desde los ojos de Cristo, que llena de angustia a la divinidad. Mientras que en el tiempo de la revelación el sufrimiento es santificador, para el poeta moderno el sufrimiento es un augurio de muerte,

¹⁴³ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “crepúsculo”.

¹⁴⁴ *Id.*

forma parte de un mundo “en el que ha desaparecido la identidad, o sea: la eternidad cristiana”,¹⁴⁵ así que el sufrimiento pierde su sentido trascendente y se convierte en una noche oscura que no será recompensada, sino que acercará cada día más y más a la desesperación y a la muerte definitiva. El mismo Cristo de la peña se turba y se conmueve ante el sufrimiento de Temaca, no lo salva ni lo recompensa como a Job, sino que también sufre con ellos.

El yo lírico termina por afirmar: “Quien sabe, yo no sé. Lo que sí he visto/ y hasta jurarle con mi sangre puedo,/ es que Dios mismo, con su propio dedo,/ pintó su amor por dibujar su Cristo” (vv.21-24), el hecho seguro es la presencia de Dios en la peña, aunque de ser tan indudable no sería necesario afirmarlo con la palabra y jurarlo con la sangre. Este Cristo de la peña es una combinación de la interioridad de la voz poética y lo que le permiten ver sus sentidos: es el Cristo ideal, es el lugar donde Dios sí está presente y donde se vuelve fácil creer, o donde al menos se hace el intento más grande de creer, porque este crucificado es una criatura del yo lírico, que al igual que las criaturas de Dios, en este Cristo permanece la huella de su creador. En la parte tres, se trata la definitiva y completa purificación del Yo, donde el resultado es la desilusión de la voz poética:

III

¡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!

Si tantas veces te canté de bruces,
premia mi fe de soñador, que has visto,
alumbrándome el alma con las luces
que salen de las llagas de tu Cristo.

Oh dulces ojos, ojos celestiales
que amor provocan y piedad respiran;
ojos que, muertos y sin luz, son tales
que hacen beber el cielo cuando miran.

¹⁴⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo.*, p. 397.

Como desde la roca en que os he visto,
de esa suerte,
en la suprema angustia de la muerte
sobre el bardo alumbrad, Ojos de Cristo.

El poema finaliza con cuatro cuartetos, al igual que la parte anterior, la rima abrazada en la primera y última estrofa, y en el resto la rima cruzada. La voz poética se dirige al Cristo de Temaca en una apóstrofe como “roca”: ¡Oh mi roca...!/ la que me pone con la mente inquieta,/ la que alumbró mis sueños de poeta” (vv.1-3). Este nombramiento elimina el aspecto humano y divino de la imagen, hace que regrese a su cualidad meramente material. Ahora la imagen es lo que perciben los sentidos: solo una piedra; esto remarca el sentimiento de ausencia de Dios propio de la etapa de la definitiva y completa purificación del Yo. No obstante, la roca es musa del poeta, y es una cosa de este mundo que recuerda al Creador: “la que, al tocar mi Cristo, el cielo toca!” (v.4). En la definitiva y completa purificación del Yo, las cosas y las criaturas del mundo son el recuerdo de la mano de Dios, solo que en esta etapa, lejos de iluminar, hacen que el alma se de cuenta de que nada de este mundo puede satisfacerla, a excepción de la presencia tangible del Amado. Se desata la angustia en el poema al revelar la realidad: “el cielo es un desierto”¹⁴⁶; el yo lírico no es creador, es tan solo un poeta; la imagen vive en la mente de la voz poética; y tanto el yo lírico como Temaca carecen de un Dios y se encuentran solos ante el sufrimiento en un mundo vacío. Por esta razón la voz poética trata de oponerse a la sociedad y entrar al tiempo interior con la palabra, a ese tiempo mítico donde Dios tenía una relación con el pueblo elegido y lo acompañaba a través de sus sufrimientos, que eventualmente serían recompensados.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 372.

Ahora el yo lírico se dirige a la roca como criatura de Dios. Las criaturas suelen hablar al alma durante la iluminación para que contemple algo de la divinidad, en este caso la voz poética se dirige a las criaturas como sustitutas y mensajeras de Dios. La roca es sustituta de la divinidad porque es fuente de fe e inspiración para el yo lírico; es mensajera porque hacia ella se canalizan las peticiones como si se tratara de la misma divinidad: “Si tantas veces te canté de bruces/ premia mi fe de soñador que has visto,/ alumbrándome el alma con las luces/ que salen de las llagas de tu Cristo” (vv.5-8). Y como si fuera el mismo Dios, la voz poética le canta “de bruces” con el cuerpo y la cara contra el suelo: llega la realidad y con ella se revela que la interacción con el Cristo de la peña no es un juego de miradas donde ambos participan, pues ni siquiera los rostros se encuentran. En su noche oscura, el yo lírico creó una divinidad a su imagen y semejanza, por ello busca que su fe de soñador sea premiada con la luz “que sale de las llagas de Cristo”. Se derrumba la ilusión de tener un Dios cercano y hecho a la medida de los sentimientos de la voz poética, de su humanidad; pero se espera que la fe lo haga merecedor de la luz.

Después la atención recae en los ojos de Cristo: “[...] ojos celestiales/ que amor provocan y piedad respiran;/ ojos que, muertos y sin luz, son tales/ que hacen beber el cielo cuando miran” (vv.9-12). Ojos contradictorios: son celestiales y no tienen luz, respiran piedad y están muertos. Esta discordancia se justifica en la diferencia romántica que hay entre el ideal, que es lo creado por el poeta, y la realidad, es decir, las cosas creadas por la naturaleza. Los ojos de Cristo, celestiales y piadosos, son la ilusión de la voz poética al mirar la peña; la mirada muerta y sin luz, es la verdad material de la imagen, que sin embargo, abriga algo de confianza para el yo lírico pues “hace beber el cielo cuando mira” (v.12).

Finalmente en la última estrofa la voz poética hace una súplica: “Como desde la roca en que os he visto,/ de esa suerte,/ en la suprema angustia de la muerte/ sobre el bardo alumbrad,

Ojos de Cristo” (vv.13-16). Así como desde la peña, la mirada de Cristo ilumina Temaca, el yo lírico quiere ser iluminado en su noche oscura personal. Nuevamente, el poema termina en una plegaria puesta en el aire, que queriendo dirigirse a Dios se dirige a la roca, a la imagen que es representación personal de Dios en la mente del poeta, a la mirada piadosa del crucificado que se dirige a todos y a ninguno.

3.1.5 “Miserere”

En el poema “Miserere” el tópico de la noche oscura aparece en el tema y en el contenido de la composición, se trata de un poema donde el yo lírico vive la noche oscura a su modo, en todo su esplendor. En cuanto a su estructura, hay cierta similitud con el salmo del mismo nombre, también conocido como Salmo 51 que popularmente se le atribuye al Rey David. Se dice que el Rey recitó este salmo en señal de arrepentimiento por su doble pecado: haber yacido con Betsabé, una mujer casada, y posteriormente mandar asesinar a su esposo. En el salmo se le pide perdón a Dios y se reconoce la culpa con tristeza. En el poema de Placencia la culpa es el sentimiento que protagoniza y motiva el poema. En cuanto al perdón parece ser que la voz poética ha perdido la esperanza de alcanzarlo, a pesar de que lo anhele. El título del poema se traduce del latín como “apiádate”. El poema contiene nueve estrofas, cada cual varía en el número de versos que la constituye, la mayoría son dodecasílabos y pentasílabos. La rima se muestra variada a lo largo del poema y en cada estrofa. Para el análisis, en esta ocasión se divide el poema en sus estrofas:

Miserere

Corre tu velo.
Las antorchas celestes se han encendido
y hay más luz en tu cumbre que en el Carmelo.

De amor rendido,
quiero besar a la fimbria de tu vestido,
y gritarte mis culpas, arrepentido,
y asomarme a tus ojos y ver el cielo
que hasta el monte en que pisas ha descendido.

El yo lírico comienza por solicitar a la divinidad que se muestre, que se quite el velo para ser vista. El velo representa la disimulación de las cosas secretas y de la realidad pura; el desvelo es una revelación, un conocimiento e iniciación. El velo indica separación. La retirada del velo manifiesta la revelación de la luz. El velo es “una cortina interpuesta entre el buscador y su objeto, entre el novicio y su deseo, entre el tirador y su blanco”.¹⁴⁷ Una persona está velada cuando la pasión determina su conciencia, se trata de un obstáculo interior impide la percepción de la luz divina percibir la luz divina.

Hay un contraste entre la negrura de las tinieblas y la luz de las “antorchas celestes”, aparece el asunto de la visión y ceguera de la voz poética, la primera representa el deseo, la ilusión y el ideal; y la segunda la resignación, la desesperanza y la realidad. A través de la mirada se pretende atrapar y abarcar al Dios invisible, pero tal pretensión se topa con la realidad y todo se queda en anhelos. La voz poética enuncia para qué requiere de la presencia de Dios: “quiero besar a la fimbria de tu vestido,/ y gritarte mis culpas, arrepentido,/ y asomarme a tus ojos y ver el cielo” (vv.4-7), el yo lírico anhela la presencia de la divinidad para besar su fimbria, gritarle y detenerse en su mirada, es decir, satisfacer sus sentidos: desea una experiencia directa y tangible con Dios. El cielo y las estrellas anuncian la entrada de la noche, la oscuridad nocturna es el momento y el lugar propicio para que Dios se muestre: “hay más luz en tu cumbre que en el Carmelo” (v.3), “que hasta el monte en que pisas ha descendido” (v.8), estos versos sugieren la cercanía de la divinidad, pues el monte y la

¹⁴⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “velo”.

montaña son lugar de trascendencia, el puente entre el cielo y la tierra¹⁴⁸, y es también el lugar donde Dios se encuentra presente, la estrofa señala que es el momento y el lugar oportuno para la unión.

Corre tu velo,
que te encubre a mis ojos y te guarda escondido.
Que tus ojos se aparten de mi pecado
y que, mansos, se inclinen a mi tristeza,
Si los yerros enormes de mi pasado
son sobre los cabellos de mi cabeza,
Dueño adorado:
ten piedad de este pobre que va extraviado,
más que por su malicia, por su flaqueza.

La voz poética no pretende purificación alguna para ver a Dios, Dios en persona es el que debe de hacer el trabajo para que se encuentren las miradas. El yo lírico, incluso, va más allá y le suplica a la divinidad que no mire las fallas que carga, sino su tristeza. La voz poética se muestra desgarrada entre sus faltas y su tristeza, entre su condición de pecador y su arrepentimiento. Ambas características coexisten sin que una pueda eliminar a la otra, la lucha del yo lírico en este poema no es contra Dios, sino contra sí mismo, contra lo que hay dentro de él. No obstante, el sentido de la petición a la divinidad se dirige a que solo se tome en cuenta su angustia y arrepentimiento: se pretende que se busque la verdad en uno de los fragmentos, lo cual es una característica de la poesía moderna.

Posteriormente advierte sobre la razón que pudiera motivar la culpa que aparece el todo el poema, y también la causa por la cual Dios se esconde: “Si los yerros enormes de mi pasado/ son sobre los cabellos de mi cabeza/ Dueño adorado:/ ten piedad de este pobre que se ha extraviado,/ más que por su malicia, por su flaqueza” (vv.13-17). Se trata de la misma causa del desgarramiento del poeta, la conciencia: “entre la poesía y el poeta, ente Dios y el

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. v. “montaña”.

hombre, se opone algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia de sí”.¹⁴⁹ Esta conciencia carga una culpa que la hace retraerse en sí misma, “bastarse sola y sola saciar su sed de absoluto”.¹⁵⁰ Parece ser que la misma palabra de la voz poética es la que le cierra el paso a la unión con Dios; en lugar de comunión, el poema culmina en una agudización de la conciencia y en un reconocimiento de sí mismo que afirma la supremacía del yo al insistir en su culpa.

La voz poética habla a Dios como “Dueño adorado”, con esto le otorga responsabilidad a la divinidad al proclamarse como criatura y posesión suya. Al final de la estrofa, el yo lírico hace hincapié en que sus errores fueron motivados por su debilidad, y no por ser malo: “ten piedad de este pobre que va extraviado,/ más que por su malicia, por su flaqueza” (vv.16-17). Cuando se dice “ten piedad” no busca el perdón, sino que se pide a la divinidad que se muestre de manera tangible a pesar de los pecados cometidos. Y Dios debe proceder así, porque es el dueño de la criatura, y porque dichos pecados no fueron obra vil sino flaqueza y fragilidad humana. Se busca que lo real sea lo subjetivo del sentimiento y del deseo, y que a fuerza de ellos se cumplan los anhelos de la voz poética; también se espera que se ignore la realidad imperfecta y que no se tome como verdad. En otras palabras, que se haga la voluntad del yo lírico.

Al pensar en lo injusto de mi desvío,
siento sonrojo
y me embriago en angustia, dulce Bien mío.
Álcese tu Clemencia sobre tu enojo,
vuélvase a mí los brazos, a que me acojo,
y la boca blasfema calle al impío.

El pensamiento, la conciencia, es la que hace que el yo lírico se llene de angustia por la distancia real entre su condición pecaminosa y su deseo de salvación. En lugar de recibir el

¹⁴⁹ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, p. 300.

¹⁵⁰ *Id.*

enojo de Dios, se procura recibir su clemencia, como si la tristeza fuera justificación. En el último verso resalta la forma impersonal que utiliza el yo lírico al dirigirse a sí mismo cuando debe adjetivarse duramente: “y la boca blasfema calle al impío” (v.23), como queriendo desviar la atención de su persona, o dispersar la culpa.

No me apartes tu rostro, templa tu saña.
No es blasón de tu brazo que así persiga
y descargue su azote sobre una caña.
¿Ya olvidaste mi historia? Soy una espiga
que mil veces el soplo menos airado
batió y deshizo.
Desde el claustro materno vengo heredado
con las grandes tristezas del paraíso.

La voz poética descalifica el furor de la divinidad, insiste en que no le corresponde azotar “una caña”, para el yo lírico que Dios se esconda equivale a ser perseguido y flagelado. La caña es el símbolo de la fragilidad y la flexibilidad, de igual manera representa “la decadencia del alma pervertida que se pliega a todos los vientos, se inclina ante todas las corrientes”.¹⁵¹ La voz poética recurre a la memoria con una forma un tanto provocadora y victimizadora: “¿Ya olvidaste mi historia? Soy una espiga/ que mil veces el soplo menos airado/ batió y deshizo” (vv.27-29). Recurrir a la memoria constituye otra forma de distracción y justificación del pecado cometido, nuevamente se aprecia cómo el yo lírico impone su conciencia evitando la purificación. Pone de manifiesto su fragilidad explicándola: “Desde el claustro materno vengo heredado/ con las grandes tristezas del paraíso” (vv.30-31), estos versos significan la condición humana fragmentada de la cual no tiene la culpa y sin embargo le hace culpable.

¡Oh! ¡qué noche tan triste la noche aquella
que en mí se dijo: “Surge la vida”...!
¡Quién pudiera dejarla sin una estrella...!
Génesis y principio de tanto daño,

¹⁵¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “caña”.

¿por qué no la tuviste siempre escondida...?
Con una noche menos, ¿qué pierde un año...?

El yo lírico lamenta la noche de su nacimiento en una apóstrofe. En la primer estrofa, la noche es adecuada para el encuentro y lo confirma la aparición de las estrellas: criaturas que son un signo de iluminación que refiere la presencia de Dios. En el judaísmo y en el Antiguo Testamento, las estrellas son seres que anuncian la voluntad de Dios, no son seres inanimados, pues hay un ángel en cada una de ellas.¹⁵² Ahora la voz poética desea la ausencia de los astros el día de su nacimiento, evitar a la divinidad, y por lo tanto no haber nacido. El yo lírico es también una criatura, pero se revela contra el Creador al despreciar su vida y su nacimiento: “Génesis y principio de tanto daño” (v.35), porque ante la muerte de Dios, la vida es una angustia llena de sufrimientos que carece de sentido.

O si abriese mis ojos estaba escrito,
¿a qué no sofocarme, cuando nacía...?
Sin el fardo que pesa sobre el proscrito,
fuera menor la mancha de mi delito,
y, al amor de la tumba, descansaría.

En esta estrofa se enuncia que la voz poética prefiere haber muerto a la carga de ser una desterrada, de estar en un mundo donde no está Dios. Se afirma que de estar muerto, su falta sería menor pero no nula: “Sin el fardo que pesa sobre el proscrito,/ fuera menor la mancha de mi delito” (vv.40-41). Entonces la falta, ese peso cargado representado en el fardo, existe con el simple hecho de nacer y consiste en la condición humana. Es el pecado original que significa la inclinación del hombre al mal, la imperfección de la humanidad; la culpa se reparte entre el pecador, la fragilidad humana, y el mismo Dios que le dio la vida. El tiempo de la razón crítica no se detiene para la comunión entre los hombres y Dios; por su parte, el tiempo de la revelación no admite la condición del hombre fragmentado, así que la solución

¹⁵² *Ibid.*, s.v. “estrella”.

del que no puede unirse a su centro vital es la muerte. Para algunos su centro serán las ideas, pero las ideas pasan y traen consigo otras; para el yo lírico su centro es Dios, y la muerte de este centro que es la divinidad solo puede conducir a la muerte de la voz poética.

¡Oh...! mitiga mi angustia. Que tus enojos
nunca más en los tuyos miren mis ojos.
Aquí quema, aquí corta,
con tal de que me indultes y me perdones.
Le conviene al culpado y a Ti te importa
que de blando y benigno tu enojo abones.

Ahora se ruega a la divinidad para que cambie al yo lírico y que calme su angustia: “Aquí quema, aquí corta,/ con tal de que me indultes y perdones” (vv.45-46), permanece la idea de la responsabilidad del Creador sobre la criatura, quien persiste en su incapacidad de ser apto para Dios con su fragilidad. La voz poética que ya se encuentra rota, no pone reparos en que la divinidad queme, corte y modifique para que al fin pueda expiar su culpa.

¿Qué logras, al herirme, si te olvidares
de que soy en tus dedos frágil arcilla...?
¿A quién dañas y ofendes, si perdonares...?
¿Los mares procelosos, que son los mares,
devoraron acaso, la blanca orilla...?

Se busca el perdón con asiduidad como si la divinidad se lo negara rotundamente: “¿Qué logras, al herirme, si te olvidares/ de que soy en tus dedos frágil arcilla...?/ ¿A quién dañas y ofendes, si perdonares...?” (vv.49-51), sin embargo Dios permanece en silencio. La arcilla se presenta como algo que se puede desbaratar y se recrear en las manos de Dios, algo que no se sostiene por sí mismo. No obstante la posición accidental que adquiere el yo lírico al definirse como arcilla, se atreve cuestionar la autoridad suprema de la divinidad: le hace ver que el mar se abstiene de devorar la orilla. En la Biblia, el mar se somete a Dios y es el símbolo de su hostilidad¹⁵³ en el poema la divinidad se representa como un mar borrascoso

¹⁵³ *Ibid.*, s.v. “mar”.

que acaba con todo, y el yo lírico en la orilla de la arena donde las olas descargan su furia pero no acaban con ella: es preferible la muerte a continuar en la oscuridad de la noche. El mar goza de la propiedad divina de dar y quitar la vida, pero a la orilla se le da todo y se le quita todo infinitamente sin descanso.

Dueño adorado:
por la Llaga bendita de tu costado;
por la tristeza
que en el Huerto sentiste, desamparado;
por la cruz que ha vencido tu fortaleza...
ten piedad de este pobre, que va extraviado
por su flaqueza.

La voz poética se vuelve a referir a Dios como “Dueño adorado”, y recuerda momentos dolorosos de la vida de Jesucristo buscando alguna empatía por parte de la divinidad: la llaga del costado que significa el culmen de los dolores físicos; la soledad del Huerto, que muestra el dolor espiritual; y la muerte en cruz, que “ha vencido tu fortaleza” (v.58). La fortaleza de Cristo aparece como virtud contraria a la debilidad del yo lírico que proclama de sí mismo a lo largo del poema, la que le impide ver a Dios. Entonces Dios es el otro, es todo lo que la voz poética no es y no será.

El poema termina con los siguientes versos: “ten piedad de este pobre, que va extraviado/ por su flaqueza” (vv.59-60). El obstáculo más grande de la voz poética consiste en el sentimiento de culpabilidad y de insuficiencia. Al mismo tiempo, el yo lírico no pretende cambiar ni quitarse la venda por sí solo: se niega a renunciar a su conciencia, y espera que Dios, con su grandeza, se deje ver ante esa conciencia. La angustia se desarrolla ante el quiebre, al reconocer al yo fragmentado entre la debilidad y el deseo de perdón, entre la culpa y la tristeza, también entre el deseo constante de morir o de ser sanado inmediatamente.

3.1.6 “La llamada de Cristo”

En el poema “La llamada de Cristo” es un soneto compuesto por dos cuartetos y dos tercetos, pero en lugar de endecasílabos se trata de alejandrinos. La rima también presenta una variación: es cruzada en los cuartetos en lugar de ser abrazada. En los tercetos la rima sí cumple con la forma del soneto, es de CDC DCD. Los acentos rítmicos del soneto se asimilan entre ellos en los mismos versos que riman, aunque no son exactamente iguales. Esta similitud hace un soneto musical. En todos los versos se acentúa la sexta sílaba, excepto en el 12, donde a cambio se acentúa la quinta: “y me increpa: «¡Necio! ¿qué haces aquí, en la vía” (v.12)? En este verso se rompe la musicalidad del poema, sin embargo, se recupera en el verso posterior para finalizar el soneto. Mientras el yo lírico observa una procesión, Jesucristo se detiene para advertirle su necesidad al abstenerse de formar parte del acontecimiento.

La llamada de Cristo

Del Calvario se arranca la procesión devota.
Rompe la marcha Cristo, a su pena enclavado,
con la divina carne despedazada y rota,
pero siempre en la lumbre de los cielos bañado.

¡Cuántos romeros siguen al Maestro callado
por la senda olvidada, para muchos ignota...!
Y algo ven hacia arriba sin cesar. De contado,
la ciudad de las luces no ha de quedar remota.

Parado yo mismo en la senda, por donde viene,
pensativa y rezando, la gran romería,
siento como que Cristo junto a mí se detiene

y me increpa: “¡Necio! ¿Qué haces aquí, en la vía,
sin juntarte con la turba de los santos...? Conviene
que prevengas tus cosas para el Último Día”.

“La llamada de Cristo” comienza con una procesión hacia el Calvario, un viacrucis encabezado por Jesucristo. El Calvario remite a un monte, que es el lugar de trascendencia por excelencia, el punto donde se une el cielo y la tierra: “morada de los dioses y término de la ascensión humana”,¹⁵⁴ es un medio de entrar en relación con la divinidad y representa un retorno al origen. El objetivo del viacrucis es la unión entre Jesucristo y los romeros que lo acompañan al lugar de su muerte, donde entrega la vida por ellos. Cristo va “a su pena enclavado,/ con la divina carne despedazada y rota,/ pero siempre en la lumbre de los cielos bañado” (vv.2-4), su cuerpo denota el sufrimiento y no obstante va alumbrando el camino: “en la lumbre de los cielos bañado”.

La voz poética deja de mirar a Jesucristo para observar a la romería que sigue a su Maestro “por la senda olvidada, para muchos ignota...!” (v.6), piensa en quienes no están ahí, en los que lo desconocen. El yo lírico observa el comportamiento de los peregrinos, quienes levantan la mirada al cielo una y otra vez: “Y algo ven arriba sin cesar. De contando,/ la ciudad de las luces no ha de quedar remota” (vv.7-8), “la ciudad de las luces” es el cielo cristiano, el paraíso. La voz poética infiere que la plenitud está cerca para los que van acompañando a Cristo, pero no para ella: pues no está con ellos a pesar de que la senda no le resulta olvidada ni ignota.

Entonces el yo lírico repara en su situación: “Parado yo mismo en la senda, por donde viene,/ pensativa y rezando la gran romería,/ siento como que Cristo junto a mí se detiene” (vv.9-11), “Siente”, porque no es Jesucristo quien habla para reprenderlo, sino su propia conciencia que “pretende sustentarse en sí misma, bastarse sola y sola saciar su sed de

¹⁵⁴ *Ibid.*, s.v. “montaña”.

absoluto”.¹⁵⁵ La conciencia se debate entre unirse o no a la procesión y prefiere mirar de lejos: no quiere negarse a sí misma ni involucrarse. En este poema no hay dolor, hay hastío, falta de voluntad e incredulidad. Finaliza en un sentimiento de resignación, del que está cansado y se queda a la mitad del camino.

El poema carece de una necesidad de expiación ante la divinidad, pues el yo lírico habla todo el tiempo consigo mismo. Al final se obtiene una agudización de la conciencia, una iluminación: “Conviene que prevengas tus cosas para el Último Día”. Esta reflexión personal enfatiza la supremacía del sujeto, pues la conciencia es la que llama a unirse a los romeros pensando en la muerte; Dios no está presente, tal vez está allá en la ciudad de las luces donde miran los peregrinos, pero no para la voz poética. La ruptura interna del yo lírico tarda en decidirse entre lo que se es y en lo que se debe ser, se contempla la distancia con hastío, se observa la muchedumbre preclara y luego se mira a sí mismo: no tiene caso subir. Hay una desesperanza y una certeza de lo absurdo, pues para la voz poética, Dios no está entre la multitud ni allá arriba.

En este resultado final se encuentra la ironía “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón”.¹⁵⁶ Se muestra el desgarramiento interno de la voz poética, pues no se mueve a hacer lo que señala su conciencia: “«¡Necio! ¿Qué haces aquí, en la vía,/ sin juntarte con la turba de los santos...?»” (vv.12-13). Se ofrece una visión del mundo fragmentada por la razón y la duda presentes en el yo lírico, quien niega el tiempo de la revelación al quedarse a medio camino y niega también el tiempo de la razón crítica, al contemplar a la fe de los romeros y al asociar a Jesucristo a su conciencia.

¹⁵⁵ Octavio Paz, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *op.cit.*, p. 300.

¹⁵⁶ Ricardo Navas Ruiz, *op.cit.*, pp. 223-238.

3.1.7 “Abre bien las compuertas”

El siguiente poema se titula “Abre bien las compuertas”, en él aparece la noche oscura como un dolor infinito e interminable de la voz poética. Solo la presencia de Dios es capaz de detenerlo, sanar y salvar el alma de roca endurecida:

Abre bien las compuertas

El hilillo de agua, rompedizo y ligero
abre la entraña oscura
de la peña, de suyo, tan tenaz y tan dura,
y da en la peña misma con algún lloradero.

Señor: entra en mi alma y alza Tú las compuertas
que imposible es que dejen que fluya mi amargura.
Quiero que estén abiertas
las compuertas
de mi alma de roca, tan rebelde y tan dura.

Soy Tomás; necesito registrar tu costado.
Soy Simón Pedro, y debo desbaratarme en lloro.
Dimas soy, y es mi ansia morir crucificado.
Soy Zaqueo, que anda todo desazonado,
viendo, por si pasares, dónde habrá un sicomoro.

“Tocad, que si tocaréis, se os abrirá”, dijiste.
Por eso llego y toco
y tus misericordias seculares invoco.
Señor: cúmpleme ahora lo que me prometiste.

Alza bien las compuertas, Señor; lo necesito.
Deben estar abiertas
las compuertas del llanto que purgará el delito.
Abre bien las compuertas.

El hilillo de agua, rompedizo y ligero,
¿cuándo no dio en la peña con algún lloradero...?

El poema consta de seis estrofas en cada cual varía el número de versos: hay tres cuartetos, un quinteto y un dístico: juntos forman veinticuatro versos. Las estrofas están conformadas

por heptasílabos, alejandrinos y un tetrasílabo. En los cuartetos la rima se encuentra abrazada, excepto en el último donde es cruzada; en los demás la rima varía al igual que el acento rítmico. El alma de la voz poética es una peña, como puede confirmarse en el verso 9: “de mi alma de roca, tan rebelde y tan dura” (v.9). En la tradición hay una relación importante entre el alma y la piedra: “la piedra y el hombre representan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta desciende del cielo; transmutada se eleva hacia él”.¹⁵⁷ En el poema el alma corre el riesgo de quebrantarse con la fuerza débil pero constante de “El hilillo de agua, rompedizo y ligero” (v.1) que se enfatiza en la apóstrofe inicial, es decir, en el llanto, mismo que después de romper la peña se queda ahí: “da en la peña misma con algún lloradero” (v.4).

El lloradero es una palabra en desuso que significa la abertura por la cual sale el agua contenida en algún lugar. El agua es fuente de vida, pero también es fuente de muerte tiene esta doble significación que la hace creadora y destructora,¹⁵⁸ en el poema no es suficiente que el agua busque un lloradero por donde saldría poco a poco, se necesita una fuerza mayor que libere y haga crecer el hilillo de agua: “Señor, entra en mi alma y alza Tú las compuertas/ que imposible es que dejen fluir mi amargura” (vv.5-6). La voz poética necesita de la mano del Creador para que el dolor pueda desembocar fuera de ella. El paso de la piedra bruta a la piedra modificada por Dios es el del alma oscura al alma iluminada por el conocimiento divino,¹⁵⁹ abrir las compuertas equivale a modificar y transformar la peña.

Posteriormente, el yo lírico se desdobra en cuatro personajes: Tomás, Simón Pedro, Dimas y Zaqueo. Ellos significan lo que ocurre en el interior de la voz poética: incredulidad,

¹⁵⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. “cielo”.

¹⁵⁸ *Ibid.*, s.v. “agua”.

¹⁵⁹ *Ibid.*, s.v. “cielo”.

culpabilidad, esperanza y deseo de Dios respectivamente. Sobre Tomás dice: “[...] necesito registrar tu costado” (v.10), el yo lírico admite su falta de fe y la necesidad de que Dios se presente para creer. De Simón Pedro declara: “[...] debo desbaratarme en lloro” (v.11), a lo largo de su vida Pedro lloró en múltiples ocasiones las tres veces que negó a Jesucristo. Se trata de un dolor eterno de culpabilidad y tristeza que comparte la voz poética.

Sobre Dimas dice: “[...] es mi ansia morir crucificado” (v.12), Dimas se aceptó su muerte y la inocencia de Cristo. Su recompensa la promesa cercana del Paraíso, la esperanza a las puertas de la muerte. El último es Zaqueo, “[...] que anda todo desazonado,/ viendo por si pasares, dónde habrá un sicomoro” (vv.13-14). Este personaje representa el deseo de Dios; un hombre rico que quería ver cómo era Jesús y por su baja estatura sabía que no alcanzaría a verlo pasar, así que se subió a un árbol. La baja estatura de Zaqueo y su alta posición económica eran dos condiciones que le impedían acercarse al maestro.

Zaqueo, al igual que el yo lírico, se sabe indigno pero tiene esperanza, así que busca un sicomoro con desesperación. “Subirse a un sicomoro significa participar espiritualmente de una cierta locura, que consiste en desprenderse de todo interés terrenal, de todo lo creado”.¹⁶⁰ Es un deseo angustioso de participar de Dios. En su totalidad, esta estrofa sugiere la situación fragmentada de la voz poética: tiene la fe dormida o no tiene fe, hay una culpa o tristeza que no le permite avanzar, y sin embargo tiene ilusión y deseos de la presencia de Dios. A la incredulidad de Tomás se le opone el deseo de Zaqueo; a la culpa de Pedro la esperanza de Dimas. Dentro del yo lírico hay contradicciones que lo mantienen separado de sí mismo, y así es imposible la comunión con el todo.

¹⁶⁰ *Ibid.*, s.v. “sicomoro”.

Por consiguiente, la voz poética exige la misericordia de la divinidad apelando a las palabras de Jesucristo: “«Tocad, que si tocareis, se os abrirá», dijiste./ Por eso llevo y toco/ y a tus misericordias seculares invoco./ Señor: cúmpleme lo que me prometiste” (vv.15-18). En este cuarteto el yo lírico se enfrenta a la ausencia de Dios que provoca la angustia en el poema: la voz poética toca y nunca se abre la puerta, así que nunca podrá dejar de sufrir. La angustia nace de saberse solo en esa interminable noche oscura. El acceso a la divinidad se pierde porque la voz poética se encuentra segmentada. Después de realizar la atrevida exigencia se declara el motivo de la necesidad de misericordia: “Alza bien las compuertas, Señor; lo necesito./ Deben estar abiertas/ las compuertas del llanto que purgará el delito./ Abre bien las compuertas” (vv.19-22). Se necesita la ayuda de Dios para limpiar el dolor que está “rompiendo la peña”, quebrantando el alma.

La noche oscura del yo lírico se expresa en lágrimas y se muestra en la incapacidad para librarse del sufrimiento: nuevamente se requiere la presencia de Dios para que el alma pueda “purgarse el delito”, pues de no ser así, será destruida por el dolor continuo y punzante. Los hombres bíblicos que se mencionan comparten la característica de ser personajes a los que Jesucristo en persona les cambió la vida, y eso es lo que espera la voz poética para sí misma: desea eliminar el sufrimiento que parece no tener fin. El dístico final constituye la resignación del yo lírico a su suerte: “El hilillo de agua, rompedizo y ligero,/ ¿cuándo no dio en la peña con algún lloradero...?” (vv.23-24). La noche oscura en el poema es el dolor perdurable del yo lírico, su incapacidad de sanarlo por su cuenta y la ausencia del otro que pudiera ayudarlo.

3.2 *El libro de Dios* entre la angustia religiosa y la angustia moderna

La relación entre la obra de San Juan de la Cruz y *El libro de Dios* de Alfredo R. Placencia consiste en que ambas procuran un diálogo con el Absoluto. San Juan describe los pasos para llegar a la unión con Dios, donde tanto el alma como la divinidad participan activamente. En Placencia la voz poética busca la unión en su condición de poeta moderno, lo cual es visible en los recursos románticos que se utilizan como la ironía. La comunión no se da en Placencia, y es por eso que el dolor prevalece en los poemas religiosos. La falta de Dios se relaciona con la experiencia de la noche oscura del alma popularizada por San Juan, en ella, Dios se le oculta al alma para después entregársele. Mientras tanto, el alma experimenta toda clase de padecimientos físicos y morales, se vacía completamente de sí misma para poder recibir a Dios en su totalidad. La experiencia de la noche oscura es similar a la angustia del romanticismo por los sufrimientos y sensaciones que ambas provocan. No obstante, la noche oscura es una condición temporal para lograr la comunión, mientras que la angustia romántica es la forma de vivir del hombre moderno expresada en la poesía.

El dolor presente en *El libro de Dios* contiene angustia religiosa y angustia moderna. La primera consiste en no encontrar a Dios en la interioridad personal ni en la religión; la segunda es de no encontrarlo en la cultura ni en la sociedad, que en la modernidad se inclinan por la razón y el materialismo. En el análisis, los dolores derivados de la noche oscura representan ideal, el deseo religioso del yo lírico, el anhelo de unirse al Otro; mientras que los dolores derivados de la angustia romántica nacen del encuentro con la realidad, con el mundo y consigo mismo. La distancia entre el deseo y la realidad quiebran a la voz poética, provoca una angustia existencial que se manifiesta en los poemas de *El libro de Dios*. En la

obra de Placencia, la angustia romántica interfiere en la noche oscura, pues hace que también se prolongue indefinidamente.

La estructura de algunos de los poemas de *El libro de Dios* presenta esta noche oscura invertida: donde la purificación debería someter a la persona, se impone el yo lírico ante Dios; en la iluminación el alma debería comprender algún misterio de Dios, en cambio, la voz poética declara sus dudas; y en la definitiva y completa purificación del yo, el paso que debería ser el impulso para la unión, el poema termina: en una súplica desesperada. La purificación en “Ciego Dios” muestra a un yo lírico que en lugar de buscar a Dios se busca a sí mismo a propósito de la mirada que dirige a la divinidad; en “El divino disfraz” en lugar de que la voz poética purifique su cuerpo lo impone al describir lo que ven sus ojos: se afirma a sí mismo ante Dios; en “La vuelta”, el yo lírico pretende que la divinidad sea la que aparte los obstáculos para la unión; y en “El Cristo de Temaca” la voz poética moldea a un Dios a su imagen y semejanza.

En “Ciego Dios” la iluminación consiste en el descubrimiento de la lejanía de Dios, en el “El divino disfraz” la voz poética se dirige a las criaturas con una ironía que rompe la identidad del Niño. En “La vuelta” se aclaran, para Jesucristo, las condiciones del yo lírico para que actúe a su favor; en “El Cristo de Temaca” se describen todas las características del Cristo creado por la voz poética. La definitiva y completa purificación de yo se expresa de la siguiente manera: en “Ciego Dios” el yo lírico deja de proyectar su dolor en la divinidad para hacerlo completamente suyo; ante la ausencia de Dios se muestra la ruptura de la voz poética y se hace una súplica. En “El divino disfraz” el yo lírico se reconoce víctima de sus pasiones, es consciente de que sus acciones no llevan a nada, y sin embargo se espera que su palabra creadora haga que la divinidad lo reconstruya. En “La vuelta” se suplica por una experiencia tangible que renueve completamente, que destruya el dolor, disipe las dudas y redirija el

camino. El poema termina en el silencio de la divinidad y en la soledad de la voz poética. En “El Cristo de Temaca” hay un encuentro con la realidad, el yo lírico ahora se dirige a su Cristo creado como roca, criatura de Dios. Y ante ella ruega que su fe creadora lo haga merecedor de la luz. Como puede verse, en los poemas la voz poética debe sufrir la ausencia de Dios en castigo o retribución por tener acceso a la palabra poética, y con ella realiza una petición final.

La noche oscura se encuentra también en algunas de las metáforas utilizadas en los poemas, por ejemplo, en la ceguera que a su vez es noche oscura y angustia. Trata del doble movimiento de la necesidad y la ausencia de Dios. La fe y el escepticismo; la vista, contraparte de la ceguera, es la razón y el equilibrio, la relación óptima y saludable con la realidad. La noche oscura del poema “Miserere” consiste en la oscuridad interior y exterior que presenta el yo lírico. En “La llamada de Cristo” trata de la separación voluntaria de Dios por falta de fe y resignación. En “Abre bien las compuertas” el yo lírico pide encarecidamente a la divinidad ausente que lo libre del dolor infinito de encontrarse fragmentado.

La angustia nace a partir de la diferencia irreconciliable entre la realidad, que es la ausencia o la muerte de Dios, y los anhelos del yo lírico: la fe, la unidad, la presencia divina y la garantía de la salvación. La angustia es también el producto del silencio de Dios que sugiere su muerte, y con esta, también la muerte de la voz poética. El yo lírico es consciente de que sus acciones no llevan a nada, de que está solo en el mundo e interiormente vacío. En la obra de Placencia la angustia es el dolor que se presenta en diferentes matices: la ira, el llanto, la duda y la ternura: todos los movimientos, las referencias y las imágenes son dictadas por el dolor, que se intensifica al final de poema cuando se queda la voz poética en el silencio de Dios, en la soledad, con sus pedazos rotos y con sus anhelos insatisfechos. La angustia se encuentra presente en todos los poemas analizados excepto en “La llamada de Cristo”, donde

el yo lírico permanece indolente y hastiado. En “Ciego Dios” la primera actitud insolente del yo lírico hacia la cruz, se descubre al final como una herida y un deseo que no puede alcanzarse. Hay un final sin final, donde no hubo unión con Dios, y sin embargo persiste el anhelo de salvación, la certeza de la muerte. En “El divino disfraz” y en “El Cristo de Temaca” la angustia nace a partir de la diferencia entre la realidad, que es la ausencia o el silencio de Dios, y los anhelos del yo lírico: la fe, la unidad, la presencia divina y la garantía de la salvación. La voz poética es consciente del sinsentido de sus acciones, pero hay una débil esperanza en que su palabra creadora haga que la divinidad reúna sus fragmentos a pesar de sí mismo. En “La vuelta” la angustia necesita ver el semblante de Cristo. En “Miserere” y “Abre bien las compuertas” el yo lírico no puede librarse de la culpa y del dolor, y se acentúa la ausencia del único que puede curar. La angustia se desarrolla ante los pedazos del yo lírico, entre la debilidad y el deseo de perdón, entre la culpa y la tristeza, también entre las ansias de morir o de ser sanado inmediatamente.

En Placencia la ironía consiste en un intento desesperado de comunicarse con Dios, un deseo ansioso de que aparezca y responda. Se encuentra en “Ciego Dios”, “El divino disfraz” y “La llamada de Cristo” donde aparecen versos irónicos. En el primer poema, constituyen una manera de abrir el diálogo con la divinidad, de cortar el tiempo y el espacio para entrar en el tiempo de Dios. En “el divino disfraz” la ironía se encuentra dentro de la iluminación como una certeza del yo lírico. En “La llamada de Cristo” la ironía es la actitud de la voz poética. En Placencia hay otras características que también se consideran parte de la ironía, como la visión fragmentada del mundo que aparece en “El Cristo de Temaca”; la certeza de la muerte en “Miserere”; la búsqueda de la verdad detrás de las apariencias en “El divino disfraz”; la distancia entre el objeto y el poeta en “Ciego Dios”, “El divino disfraz”, “La vuelta”, “El Cristo de Temaca” y “La llamada de Cristo”.

Otras características que forman parte de la ironía y que se encuentran presentes en la totalidad de los poemas analizados son el quiebre del yo lírico y la preeminencia del sujeto. Esta última también se expresa en la búsqueda del yo, en la proyección del yo en el otro o el doble, y en la intervención de la conciencia como puede verse en “La llamada de Cristo”. Con la ironía la voz poética se coloca en el punto focal del poema, muestra su escisión interna y su debate entre la duda y la esperanza. Esta ruptura impide lograr la comunión, pues si una de las personas está rota no puede recibir plenamente al otro. A pesar de que los elementos románticos dominan el final del poema, la noche oscura es la espera que aparece en los últimos versos, es el anhelo de comunión.

Al final del poema, la voz poética aterriza en el silencio, en un final sin final, donde no hubo unión con Dios y sin embargo persiste el anhelo de salvación. El yo lírico aspira a la salvación personal atrayendo a Dios a sí mismo en lugar de ir hacia él, pretende bajar el paraíso con la fuerza de la palabra, y como Tomás, colocarlo ante sus sentidos. Desde los primeros versos el yo lírico se rehúsa a abandonar su humanidad para fundirse con Dios y, por lo tanto, a divinizarse por medio de la poesía como lo haría San Juan, así que no hay comunión. Por esta razón la obra de Alfredo R. Placencia es religiosa y no mística. Ante la ausencia divina se pierde la vida eterna, y la conciencia de la muerte y de la finitud prevalece: conducen a una angustia existencial. La angustia que caracteriza al hombre moderno aquí se manifiesta en temas de la fe, que para el yo lírico no son solo religiosos sino existenciales. En los poemas se pide la presencia de Dios porque falta fe, pero al mismo tiempo se pide fe para soportar el silencio de la divinidad, y sin embargo no se obtiene nada.

El libro de Dios se enfrenta al tiempo de la razón por medio de la sensibilidad y de la imaginación que tiene la capacidad de crear; al afirmar la presencia de Dios en la naturaleza, en la sociedad y en la conciencia de la voz poética; y al exponer su necesidad de

trascendencia. Se enfrenta al tiempo de la revelación cuando se expone la ausencia de Dios; cuando el yo lírico se afirma a sí mismo ante de la divinidad; cuando la voz poética se ve abrumada por el sinsentido de la vida, y cuando crea a su propio Dios a su imagen y semejanza.

Conclusiones

En esta investigación se abrió una lectura a favor del poeta Alfredo R. Placencia a partir de sus motivos poéticos más determinantes como la religiosidad, el dolor, el uso de la ironía, y su contexto cultural y literario. Se dio cuenta de los posibles orígenes del dolor angustioso que envuelve la obra del poeta, esto con ayuda del tópico de la noche oscura de San Juan de la Cruz y la explicación de la poesía moderna que da Octavio Paz. También se observó el movimiento irónico que caracteriza la obra de Placencia y que es uno de los principales atractivos en su poesía, especialmente en la de corte religioso.

Como resultado de la investigación, se obtuvo una propuesta de lectura que permite apreciar y conocer mejor la obra del poeta mexicano desde su particularidad y sus circunstancias literarias. Se analizaron los poemas en relación con otra literatura, pues en el caso de Placencia la crítica tiende a justificar la obra únicamente a partir de su biografía o junto a ella, no obstante, se mencionaron episodios de la vida del poeta. Al relacionar *El libro de Dios* con la noche oscura de San Juan, se traza un camino que invita a incluir a Alfredo R. Placencia en el diálogo con otras literaturas; aunque se ha dicho que carece de influencias

literarias directas, forma parte del canon de la literatura mexicana y merece ser discutido y analizado, pues las cosas solo se conocen de manera óptima en relación con otras, tanto en las similitudes como en las diferencias. Reconocer la noche oscura en algunos de los poemas de *El libro de Dios* permite comprender mejor el sentimiento doloroso que expresa esta poesía y que resulta fascinante. Por resultado final, se obtiene la posibilidad de releer los poemas religiosos de Alfredo R. Placencia en la actualidad. Algunas de las características de la obra de Placencia que se obtuvieron como resultado y conclusión de la investigación son el abandono de la divinidad, la afirmación de la corporalidad con respecto a lo espiritual, el deseo y la imposibilidad de la fe, y la permanencia de la esperanza a pesar del desengaño. La importancia de retomar a Placencia radica en fomentar y promover un diálogo en torno a un poeta mexicano cuyos temas y preocupaciones existenciales poseen un sentido de universalidad.

Los estudiosos de Placencia afirman que no es fácil clasificarlo en una corriente literaria; no obstante, para Yáñez se trata de un poeta esencialmente mexicano por la transparencia con la que muestra el vivir y el sentir de la provincia. Es interesante que Yáñez encuentre la mexicanidad precisamente en el que no pretendió demostrarla. Placencia escribe a partir de la mirada que dirige a su alrededor en contraste con la exploración de su interioridad, sus poemas son atractivos por las contrariedades que los conforman: el estilo que se oscila entre romántico y modernista; la compleja sencillez; los sentimientos que conviven dentro del poema como la ira y la ternura, la duda y la fe; también las ganas de morir y de vivir, las ansias de tener fe junto al deseo de no necesitarla. Estas dualidades tienen la virtud de mostrar también la contradicción de la interioridad humana.

Aún faltan abordar posibles relaciones de la poesía de Placencia con otros autores como Santa Teresa, Lope de Vega y Zorrilla de San Martín de quienes ya se han encontrado

posibles influencias; también con sus poetas predilectos Amado Nervo y Luis G. Urbina; y con los poetas religiosos de la época como Concha Urquiza. También se necesita explorar la ironía en Placencia con mayor profundidad, e indagar en la recepción de su obra. La crítica ha encontrado un eco lejano de la poesía mística española en *El libro de Dios*: la presente investigación trató esta relación que se justifica, principalmente, en el sentimiento religioso de la ausencia de Dios. La noche oscura del alma es equivalente a la angustia moderna, pero en Placencia se combina lo más duro de ambas experiencias: en su noche oscura no hay comunión y en su angustia moderna hay una esperanza de trascendencia.

Bibliografía

- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- DE LA CRUZ, San Juan. *Cántico espiritual*, en *Poesías*. Editorial Alhambra Mexicana, México, 1985, pp. 129-186.
- ESPINASA, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México, México, 2015.
- FLORES, Ernesto. “Para una resurrección de Alfredo R. Placencia”, en Alfredo R. Placencia. *Poesía completa*. Pról. Ernesto Flores. Fondo de Cultura Económica, México, 2011, pp.11-150.
- GAITÁN, José Damián. “Noche, oscuridad, tiniebla y Dios”. *Revista de espiritualidad*, 1998, no. 228, pp. 339-430. Disponible en:
<http://www.revistadeespiritualidad.com/upload/pdf/64articulo.pdf>
- GAITÁN, José Damián. “Subida del Monte Carmelo” y “Noche oscura”. *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità "Teresianum"*, 1989, núm. 2, pp. 289-335. Disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5363878>
- GUTIÉRREZ HERMOSILLO, Alfonso. “Alfredo R. Placencia”, en Alfredo R. Placencia. *El libro de Dios*. 5a. ed., pról. Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2007, pp. 7-32.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios mexicanos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- LEÓN VEGA, Margarita. “Dolor y plenitud humanos en la búsqueda de la unión mística: la poesía de Concha Urquiza”, en Margarita León Vega (ed.). *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo absoluto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, pp. 555-597.
- LEÓN VEGA, Margarita. “Presentación”, en Margarita León Vega (ed.). *Mística y lenguaje poético: discursos sobre experiencias de lo absoluto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, pp. 9-25.
- LEÓN VEGA, Margarita. *Concha Urquiza: poesía mexicana de amor a lo divino*. Actas XIII. Congreso AHI. Tomo 3. Madrid 6-11 de julio de 1998. pp.196-203. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_027.pdf
- MARTÍNEZ MOYA, Armando. “El Seminario Conciliar de Guadalajara en el contexto colonial”, en Olveda, Jaime (ed.). *El Seminario Diocesano de Guadalajara*. El Colegio de Jalisco, Zapopan, 1996, pp. 35-51.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. Conaculta, México, 1995.
- MEYER, Jean. *La Cristiada. Compendio general*. Editorial Contenido, México, 1993.

- MORA, Jesús Iván. “El catolicismo frente a la modernidad. Gabriel Méndez Plancarte y la revista *Ábside*”. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 2011, núm.126, pp.139-170. Disponible en: <http://www.revistarelaciones.com/index.php/relaciones/article/view/569/816>
- NAVAS RUIZ, Ricardo. “El modo irónico y la literatura romántica española”, en *Del romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Coord. Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona 1998, pp. 223-238.
- OLVEDA, Jaime (ed.). *El Seminario Diocesano de Guadalajara*. El Colegio de Jalisco, Zapopan, 1996.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*. Seix Barral, Barcelona, 1963.
- PAZ, Octavio. “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Primeras letras (1931-1943)*, Editorial Vuelta, México, 1988, pp. 291-303.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, en *Obras completas*, t.1: *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 33-290.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, t.1: *La casa de la presencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 321-486.
- PAZ, Octavio. *Seis vistas de la poesía mexicana*, en *Obras completas*, t.4: *Generaciones y semblanzas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 35-68.
- PEREIRA, Armando. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. 2a. ed., Ediciones Coyoacán, México, 2004.
- PLACENCIA, Alfredo R. *El libro de Dios*. 1a. ed., pról. Javier Sicilia. Lecturas Mexicanas, México, 1990.
- PLACENCIA, Alfredo R. *El libro de Dios*. 5a. ed., pról. Alfonso Gutiérrez Hermosillo. Secretaría de Cultura, Guadalajara, 2007.
- PLACENCIA, Alfredo R. *Poesía completa*. Pról. Ernesto Flores. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- PLACENCIA, Alfredo R., *Alfredo R. Placencia, el poeta del dolor*. 4a. ed., pról. José R. Ramírez. Amate Editorial, Zapopan, 2004.
- PRECIADO MORA, Julia. *El mundo, su escenario: Francisco, arzobispo de Guadalajara (1912-1936)*. Publicaciones de la Casa Chata, México, 2013.
- RAMÍREZ, José R. “Introducción”, en Alfredo R. Placencia. *Alfredo R. Placencia, el poeta del dolor*. 4a. ed., pról. José R. Ramírez. Amate Editorial, Zapopan, 2004, pp. 13-56.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- SANDOVAL GODOY, Luis. *Alfredo R. Placencia. Dolor que canta*, Taller Editorial La Casa del Mago, Guadalajara, 2009.
- VELASCO, Sara. “Alfredo R. Placencia” en Muestrario de Letras en Jalisco. Tomo 3. Sara Velasco Gutiérrez, México, 2005, pp. 145-156.