

MAPOCHO

REVISTA DE HUMANIDADES

Presentación

Thomas Harris E. / Pág. 7

DOSSIER

VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS Y MARGINALIDADES

La vanguardia en Chile: formas de una tierra

Jaime Concha / Pág. 11

Ángeles sin cielo en el arte de vanguardia

Selena Millares / Pág. 27

La memoria alegórica: lo visual y lo mágico en Rosamel del Valle

Macarena Urzúa Opazo / Pág. 49

"Vallejo es una pistola al cinto"

Apropiación neovanguardista de textos vallejanos en un poema-manifiesto del Movimiento Kloaka (1984)

Luis Fernando Chueca / Pág. 63

Gustavo Ossorio: Catábasis y Anábasis en la materialización discursiva del "yo"

Pablo Lacroix / Pág. 75

Pablo de Rokha, un vanguardista marginal: *Los Gemidos*

Nain Nómez / Pág. 95

HUMANIDADES

Filosofía y Literatura

La sombra del filósofo en Merleau-Ponty

Pierre Champion / Pág. 113

La filosofía positiva de José Victorino Lastarria

Marcelo Pérez / Pág. 129

El vuelo de un viejo sueño

La idea de integración hispanoamericana en pensadores decimonónicos

Clara Alicia Jalif de Bertranou / Pág. 149

El campo cultural chileno y la transición a la democracia:

rupturas y continuidades

Lorena Fuentes / Pág. 169

que despunta en un Coloane o en Subercaseaux, fija un tropismo oceánico alternativo que al parecer no cuajó. En todo caso, cualesquiera sean las razones reales que pesan en nuestra carencia, uno podría pensar que quizás la reemplace la gran poesía chilena. En *Ersatz* magnífico, lo que la novela no dio, otro género lo suple. La cronología está a favor de una hipótesis como esta. La vanguardia crece y se consolida en el mismo período y en pleno dominio del mundonovismo. Al coincidir con él, al insertarse en él, injerta una anastomosis cultural en que lo que se comparte es nada menos que un telurismo raigal, la expresión y el *pathos* del amor a la tierra.

Por su base familiar y por su posición social, el proyecto liberal y nacionalista de Prado incluye y se centra en la tierra. “El llamado del mundo” que él proclama es eso: un descubrimiento de Chile más allá del fundo y del campo propio, como tierra en sus recursos potenciales, en lo geográfico, lo ecológico, lo urbanístico y lo cultural. Su *Lázaro* no solo vuelve a respirar junto a nosotros, sino que desentierra el cuerpo de todo un ámbito de vida, recibiendo su bautismo de tierra en las letras nacionales. Sus seguidores más atentos escucharán y ahondarán el mensaje. Mistral y Neruda se pronunciaron explícitamente, reconociendo y atesorando la herencia. Es significativo que en el famoso homenaje que le rindió, Neruda asocie a Prado con Latorre, como indicando una dirección convergente de búsqueda. Su mayor texto en prosa de vanguardia, *El habitante y su esperanza* (1927), posee aire y contornos criollistas, dimensión inherente a una historia de ambiente regional y pueblerino. Se trata nada menos que de un “habitante” insular, con la “esperanza” de habitar un mundo que le permita establecer una real “residencia en la tierra”. La obsesión agrícola de la Mistral ara en la misma heredad, y su imaginario esencial de valles y montaña, de ríos y de agua, es parte de un proyecto territorial que completará sin duda en su *Poema de Chile*. Su culto por el occitano Frédéric Mistral, a quien acaso deba su nombre literario, pasa por un regionalismo de época que perdurará en la escritora. Más tarde, cuando conozca Francia, se sentirá más cerca de una campesina provenzal que trabaja en los olivares que de las pítucas santiaguinas que le hicieron por años la vida imposible. En sus mejores *Residencias*, Neruda se adentra en el alma mineral de nuestro subsuelo, tocando un fondo subterráneo que será fuego central de su poesía. De Rokha, por su parte, crea una épica del país. Recorre y persigue los remotos lugares del campo, antropomorfizándolos, fijando los vasos comunicantes que metabolizan la relación del hombre con los alimentos terrestres. En todos ellos, hay una revelación del país, una metageografía de lluvias, de sol y de cosas sensibles, sugiriendo que nuestra vanguardia pudiera ser el gran Libro lírico y terrestre de nuestro estar en el mundo. ¿Justifica esto hablar de ella como una “poesía de la tierra”, así como se dijo de la novela? No sé, a lo mejor me equivoco, y todo esto no sea sino una mera ilusión de exilado, o simplemente la cache de l’espada.

ÁNGELES SIN CIELO EN EL ARTE DE VANGUARDIA

Selena Millares*

...ser humano, mitad siervo y mitad dios
Paul Klee**

Con las alas cantan las cigarras y los grillos. Y los ángeles.
Miguel de Unamuno***

Ya en figura de aves, ya de ángeles o de otras criaturas aladas, el simbolismo de lo aéreo como representación del espíritu y de su vocación vertical —su anhelo de infinito— surca toda la tradición artística de la humanidad. Y la presencia de lo específicamente angélico, vinculado a la tradición cristiana, es una constante del arte occidental. Una constante que logra, paradójicamente, sobrevivir a la crisis religiosa —llamada *muerte de Dios*— que signó los umbrales de la modernidad y arrojó la conciencia humana al abismo de una trágica orfandad. Esa pervivencia ya la observa Jorge Luis Borges en un texto temprano e iluminador, “Historia de los ángeles”, incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1926): ahí recuerda la antigua identificación hebrea entre estrellas y ángeles, que todavía permanece en la mención del lucero de la mañana, identificado con el ángel caído. Recuerda asimismo que son innumerables los ángeles que hay en la Biblia, en especial en la *Revelación de San Juan*, y también en el Islam y la cábala. Toda esa reflexión va abocada a la constatación de lo que Borges supone casi un milagro:

La imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, unicornios, diablos, dragones, lobizones, ciclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles¹.

Esa afirmación borgeana corresponde además a un momento —la vanguardia histórica— en que eclosiona especialmente esa criatura, tan familiar como enigmática, a menudo asociada a su versión más humana: el ángel caído, expulsado del cielo, cuyo grito de rebeldía, *non serviam* —‘no te serviré’—, inauguró en la voz de Vicente Huidobro la vanguardia latinoamericana.

* Académica de la Universidad Autónoma de Madrid.

** Paul Klee, *Diarios 1898/1918*, ed. y pról. de Félix Klee, México, Ediciones Era, 1970, p. 455.

*** Miguel de Unamuno, “El filósofo y la abeja”, en Alfonso Calderón, *Ángeles de una sola línea*, Santiago de Chile RII, 1998, p. 27.

¹ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1998, p. 73.

BREVE APROXIMACIÓN A LA ANGELOLOGÍA

La consideración de Luzbel como emblema del artista de vanguardia, y de su rebeldía furibunda frente al poder establecido, surcará la producción de las primeras décadas del siglo xx. “No hay obra de arte sin colaboración con el demonio”, comenta André Gide en palabras que invoca Juan Emar en su *Miltín*, para continuar con su proverbial humorismo: “Yo, Satán, te he invocado, te invoco y te seguiré invocando muy a menudo, pues le temo, por encima de todo, a nuestro santo padre el hastío”².

En 2007 Harold Bloom le dedica al motivo del ángel caído un extenso ensayo que insiste en su universalidad, y sitúa el origen de esa figura en el zoroastrismo, que concibe a Ahrimán, Espíritu del Mal, como hermano gemelo de Dios. Para Bloom, Satanás “nos perturba porque sentimos que nos une a él un vínculo íntimo”, y aunque se suele atribuir a los románticos la creación de ese vínculo, “es más antiguo que el romanticismo y alude a elementos muy profundos de nuestro interior”³. Por su parte, José Jiménez dedica al mismo motivo del ángel caído un lúcido ensayo en 1982, para referirse sobre todo a su presencia en los poetas de la generación del 27 y los pintores coetáneos, y habla de la deuda de Alberti con el *Paraíso perdido* de Milton: la rebelión contra Dios supone la pérdida de la luz, y en el libro tercero “aparece una de las más nítidas equiparaciones entre la ceguera del poeta y la condena a la oscuridad de Satanás”⁴. Recuerda además que las alas del ángel le dan la naturaleza de espíritu mediador, y considera a las primeras representaciones aladas de los ángeles como derivaciones de la cultura griega, en particular las figuras de Eros, Ícaro y Hermes.

Mucho antes, ya Borges, en *El libro de los seres imaginarios*, de 1967, ofrecía un amplio muestrario de criaturas aladas: las arpías, divinidades con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña, que se confunden con las parcas, mensajeras de muerte; el grifo, monstruo alado que se llegó a identificar con el demonio pero también con Jesucristo; los ángeles Haniel, Kafziel, Azriel y Aniel de la visión de Ezequiel según el Zohar; Lilith, la primera esposa de Adán, que en la Edad Media dejó de ser considerada serpiente para representarse como espíritu nocturno y como ángel; los ángeles y demonios de Swedenborg (respectivamente, las almas que han elegido el cielo y el infierno); los yinn, ángeles de fuego según la tradición islámica.

² Juan Emar, *Miltín 1934*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1935, pp. 138-139.

³ Harold Bloom, *El ángel caído*, Barcelona, El Arco de Ulises, 2008, pp. 19-20.

⁴ José Jiménez, *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 18.

EL ÁNGEL NUEVO

Precedido por esa tradición fecunda y diversa, el *ángel nuevo* es un símbolo de enorme riqueza que recorre el arte de la vanguardia. Sus múltiples connotaciones —no excluyentes— trascienden el marco interpretativo religioso: así, por ejemplo, los ángeles de Paul Klee o de Rafael Alberti se desmarcan de lo explícitamente cristiano para acusar la orfandad del hombre y de su alma desasida del amparo de un dios. Las significaciones de ese nuevo emblema pueden ser muy diversas:

i. Su sentido fundamental, el de la rebeldía, es inaugurado en *El Paraíso Perdido* por John Milton; su ángel caído o Gran Enemigo se revela como héroe épico y tiene una función alegórica: representa a Oliver Cromwell frente a la monarquía de Carlos I. Con una figura imponente y ojos llameantes, ese Satán es comparado con los Titanes y con Leviatán, la gran bestia marina del Antiguo Testamento. Sus palabras son las de un líder orgulloso y valiente: “here at least/ we shall be free”; “better to reign in hell, than serve in heaven”⁵. Entre sus herederos más ilustres está Blake con *El matrimonio del cielo y el infierno*, y Rimbaud con su *Estación en el infierno*.

ii. Vinculada con ese infierno está la figura de Orfeo, también muy querida por vanguardistas como Jean Cocteau y Guillaume Apollinaire, e identificada con el poeta y su catábasis, o viaje descendente hacia las entrañas del conocimiento —la visión— y del dolor. Las evocaciones de ese descenso órfico y simbólico son innumerables en la vanguardia: abundan los sótanos, ascensores y alcantarillas, que hablan de una sed de exploración de lo subterráneo y desconocido, versión a menudo del propio subconsciente. (Ernesto Giménez Caballero, Pablo Palacio, Rafael Alberti o Maruja Mallo frecuentarán esos espacios).

iii. El ángel caído, asociado a Ícaro o Faetón, habla de la aventura fracasada y el esfuerzo inútil del antihéroe o héroe vencido, que en los tiempos modernos suplanta al héroe clásico con su destino amargo. Son representativos aquí Vicente Huidobro y Rafael Alberti, con sus imágenes de caída, de destierro de ese cielo que simboliza la posibilidad de la religión, del amor o incluso de la propia escritura.

iv. Su naturaleza de mediador entre lo visible y lo invisible hace del ángel un ser que habita la frontera entre la vida y la muerte. Tiene la dimensión del médium, y a esa idea se acogen algunas de las expresiones más conocidas de Paul

⁵ John Milton, *El paraíso perdido*, ed. bilingüe, libro 1, trad. y ed. de Francisco Arcos García, Barcelona, Ediciones 29, 1986, p. 82.

Klee, el gran pintor de los ángeles nuevos: “Estoy armado, no estoy aquí, / estoy en la profundidad, estoy lejos... / estoy tan lejos... / Ardo entre los muertos”⁶.

v. El ángel nuevo supone en buena medida un espejo del artista, es decir, del ser humano: de su desaliento, su imperfección, su figura a menudo *clownesca* o ridícula en busca de un sueño imposible, su fragilidad. Puede recordarse aquí, por ejemplo, el retrato que Luis Cardoza hace de Antonin Artaud —“un demonio en el cielo o un ángel en el infierno”— o de Lorca: “tan dulcemente incandescente, que muchas veces pudimos percibir en La Habana tu esqueleto de ángel”⁷.

vi. Pervive también en ese ángel nuevo, patético y grotesco, mucho del vínculo con la infancia —paraíso perdido pero cercano— y su inocencia, como en ese antecedente emblemático que es el *Alsino* de Pedro Prado, y ya en la vanguardia, los ángeles candorosos que obsesivamente dibuja y pinta Norah Borges, o en la misma línea, las figuras aladas que pueblan el firmamento de las piezas de Joan Miró.

vii. Finalmente, ha de recordarse la permanencia de lo sagrado en la figura del ángel, por muy humanizado que se presente. Marc Chagall en sus memorias relata la visión de un ángel que lo lleva a pintar su cuadro *La aparición*, inspirado en *La Anunciación* de El Greco, donde se identifica al ángel con la musa que inspira al creador:

De repente, se abre el techo y un ser alado desciende con estrépito y rapidez, llenando la habitación de corrientes y nubes.

Un crujido de alas que se arrastran.

Pienso: “¡Un ángel!”. No puedo abrir los ojos, todo es deslumbrante, demasiado luminoso.

Tras fisgonear por todos lados, levita y se escabulle por la grieta del techo, llevándose con él toda la luz y el aire azul.

Vuelve a oscurecer. Me despierto.

Mi cuadro *La aparición* evoca este sueño⁸.

⁶ Paul Klee, *Diarios 1898/1913*, p. 400.

⁷ Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, México, FCE, 1986, pp. 228, 332.

⁸ Marc Chagall, *Mi vida*, trad. de Martí Bassets, Barcelona, Acentilado, 2012, p. 139.



Fig. 1. El Greco, *La Anunciación*, 1603.



Fig. 2. Marc Chagall, *Visión (Autorretrato con musa)*, 1918.

ÁNGELES PINTADOS

Se ha visto como primer ángel moderno en arte el que representa a *Melancolía* en un conocido grabado de Durero, de 1514, una figura pensativa, enigmática y alada, rodeada de símbolos que invitan a innumerables interpretaciones.



Fig. 3. Alberto Durero, *Melancolía*, 1514.

En la vanguardia, es Paul Klee quien más intensamente se dedica a esa representación: su primer ángel, un Cristo niño, es de 1885. En 1905 dibuja un héroe grotesco, un ángel con una sola ala, que cuestiona la belleza clásica con una imagen tragicómica. Su *Angelus novus*, una acuarela de 1920, llegaría a convertirse en símbolo universal del horror visionario ante la Historia, a partir de su interpretación por Walter Benjamin, propietario de la pieza desde 1921. La obra nos muestra un ángel que mira fijamente, con los ojos muy abiertos y las alas extendidas; para el Benjamin fugitivo de fines de los años treinta, es el ángel de la Historia, espantado ante las catástrofes, que mira hacia el pasado mientras es arrastrado hacia el futuro.



Fig. 4. Paul Klee, *Angelus descendens*, 1918.



Fig. 5. Paul Klee, *Angelus novus*, 1920.

Durante la Primera Guerra Mundial, destinado a fotografiar aviones en la retaguardia, Klee pinta obsesivamente frágiles pájaros que caen; pintará también otros ángeles espaciadamente, pero en los años treinta se convierten en protagonistas de su producción: desde 1933, año de la subida al poder de los nazis en Alemania, se interesa por la ambigüedad del ángel caído y de Lucifer, y entre 1938 y 1940, coincidiendo con la violencia de la guerra y la llegada de la enfermedad que lo lleva a la muerte, pinta unas sesenta piezas con ese motivo. Son casi siempre ángeles profundamente humanos: borrachos, traviesos, asustados, olvidadizos, feos, pobres...



Fig. 6. Paul Klee, *Ángel pobre*, 1939.



Fig. 7. Paul Klee, *Ángel desbordado*, 1939.

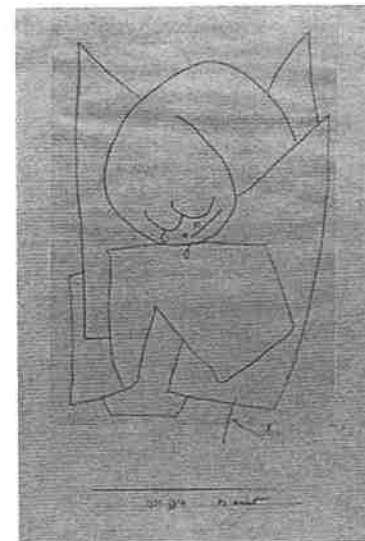


Fig. 8. Paul Klee, *Ángel que llora*, 1939.



Fig. 9. Paul Klee, *Ángel campana*, 1939.

También hay entre ellos representaciones del mal: en 1939, Klee pinta a *Mephisto como Pallas*, escondido en el casco llameante de la diosa de la guerra, y ese mismo año pinta a *Leviatán*, al demonio y al ángel comeniños. Esas figuras terribles contrastan con la frágil humanidad de aquellos otros ángeles.



Fig. 10. Paul Klee, *Demonio*, 1939.



Fig. 11. Paul Klee, *Mephisto como Pallas*, 1939.

Su más sobrecogedora representación angélica es la que ocupa su último cuadro, el que dejó en su caballete antes de morir, casi como un testamento. En él, al pie de diversas figuras enigmáticas, hallamos un espacio fantasmal en que luchan Jacob y el ángel, evocando al mensajero final, el de la muerte; se trata de un tema obsesivamente frecuentado por la pintura, con muestras célebres en Rembrandt, Delacroix, Moreau, Chagall o Gauguin.

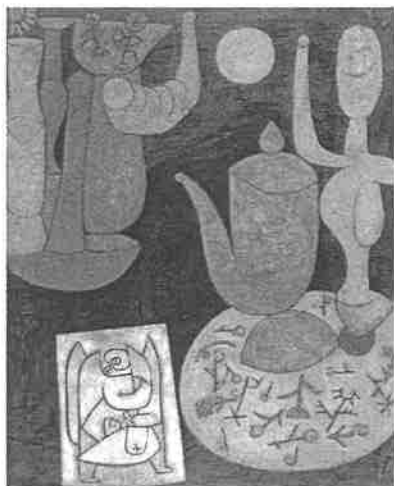


Fig. 12. Paul Klee, *Última naturaleza muerta*, 1940.



Fig. 13. Rembrandt, *La lucha de Jacob y el ángel*, 1659.

El otro gran pintor de vanguardia que cultiva la iconografía angélica es Marc Chagall, estrechamente vinculado con lo poético y lo bíblico, cuyos lienzos están poblados de figuras ingravidas que vuelan o flotan como pájaros y ángeles en un universo fantástico. Chagall estuvo integrado en el círculo de los escritores ya desde muy temprano, cuando a finales de 1911 alquiló uno de los estudios de La Ruche en París, y allí coincidió con Blaise Cendrars y muchos otros vanguardistas que lo acogieron en su entorno. Henry Miller lo llamó “poeta con alas de pintor”⁹, y Cendrars le dedicó dos composiciones en *Diecinueve poemas elásticos*, donde lo situaba “en las escalas de la luz”¹⁰. Según sus propias declaraciones, su fuente fundamental de inspiración son los iconos rusos, donde, como en los *beatos*, las figuras aéreas resultan familiares. A Apollinaire —cuya poesía está signada igualmente por el simbolismo angélico— le hizo varios retratos, y lo llamó “Zeus dulce” que “en versos, números y sílabas corrientes, iba trazando para nosotros un camino”¹¹. Apollinaire, por su parte, lo introdujo en la galería de Herwarth Walden, que organizó su primera exposición individual en el Berlín de 1914, aunque pronto la muerte del poeta truncará esa amistad.



Fig. 14. Marc Chagall, *El violinista*, 1912-1913.



Fig. 15. Marc Chagall, *El circo azul*, 1950-1952.



Fig. 16. Marc Chagall, *La danza*, 1950-1952.

Su emblemática tela *La caída del ángel* refleja el clima de crispación y violencia de los años 30, y da igualmente una visión premonitrice de los peligros que advienen; con el ángel —rojo como un incendio— cae un reloj, representación del tiempo y la Historia, y hay también un sol que languidece, una mujer que protege a su hijo, un judío con las tablas de la ley y un

⁹ Ángeles Caso, “Las alas del poeta”, en Jean-Louis Prat, *Chagall*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2012, p. 73.

¹⁰ *Ibidem*, p. 77.

¹¹ Chagall, *Mi vida*, p. 137.

Cristo crucificado. Las imágenes populares y religiosas del cuadro ven caer en llamas al ángel con todas sus connotaciones: hay un mundo que muere y una irrupción brutal de la violencia y el dolor.



Fig. 17. Marc Chagall, *La caída del ángel*, 1923-1933-1947.

La vocación por las figuras angélicas puede hallarse también en los pintores latinoamericanos del periodo. La vemos por ejemplo en el argentino Xul Solar —elogiado por Jorge Luis Borges y Aldo Pellegrini por su vocación mística y su culto al arcano, y que a menudo expuso con Norah Borges—, aunque no se aprecia en él esa representación alegórica del periodo histórico que daban Klee o Chagall. Sus piezas evolucionan desde cierta filiación con el simbolismo hasta figuraciones de corte futurista, con híbridos de máquina y humano:



Fig. 18. Xul Solar, *Dos Anjos*, 1915.

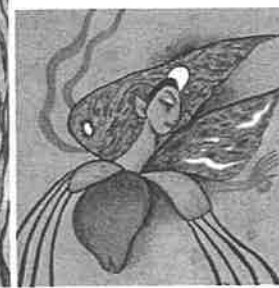


Fig. 19. Xul Solar, *Plüente*, 1919.



Fig. 20. Xul Solar, *Mestizos de aviación y gente*, 1936.

En el caso de Norah Borges los ángeles tienen la significación religiosa convencional, y son un hilo conductor de toda su producción. Los vemos por ejemplo en la ilustración que prepara para la revista *Grecia* en 1920 —la xilografía *El ángel del violoncello*—, o en la que acompaña a los ángeles de Alberti en *La Gaceta Literaria*, en 1929.

El Ángel del violoncello



GRABADO DE NORAH BORGES

Fig. 21. Norah Borges, *El ángel del violoncello*, 1920.



Norah Borges

Fig. 22. Norah Borges, ilustración para "Los ángeles de las ruinas" de Rafael Alberti, 1929.

Sus ángeles, de una apariencia candorosa y naturaleza femenina, fueron comentados en 1927 por Benjamín Jarnés en *La Gaceta Literaria* de Madrid, y en 1935 por Gabriela Mistral en *La Nación*. Para la poeta chilena, los colores

de Norah pintan “este mundo, pero en su piel de infancia, en sus facciones sin años”¹². Ramón Gómez de la Serna elogiaría en 1945 su exaltación del ensueño y la melancolía en seres “hermosos como manzanas, verdaderos ángeles”, y Rafael Alberti le dedica versos en su libro de 1948 *A la pintura*:

*Norah Borges, arcángel reclinado
sobre una balaustrada,
pensativo, azulado y sonrosado.
Sirena dulce enamorada*¹³.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial no interrumpe la vocación de los artistas por esa iconografía. Entre sus cultores puede recordarse por ejemplo al cubano Wifredo Lam, que imprime a esas figuras una original identidad a través de un intenso mestizaje. En *La mañana verde* (1943), hay una figura angélica amestizada con emblemas de la selva cubana, y en *Anunciación*, de 1945, vincula lo tradicionalmente cristiano con los ritos afrocubanos, sugeridos en las máscaras del rostro de la Virgen y del ángel, y en todo el dinamismo del conjunto poblado de alas. Más tarde, en 1947, su *Natividad* insiste en las presencias aladas, aunque añade una carnalidad inédita a la escena.



Fig. 23. Wifredo Lam, *La mañana verde*, 1943.



Fig. 24. Wifredo Lam, *Anunciación*, 1945.



Fig. 25. Wifredo Lam, *Natividad*, 1947.

¹² Norah Borges, *Casi un siglo de pintura*, ed. Ana Martínez Quijano, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 1996, p. 17.

¹³ *Ibidem*, pp. 18-19.

Finalmente, en este breve recorrido por los ángeles pintados de la vanguardia puede mencionarse también a Dalí: desde los años cuarenta sus estudios de ángeles empiezan a protagonizar sus cuadros, y en los sesenta prepara las ilustraciones para la *Divina Comedia* —en la estela de Blake—. A 1974 pertenece *El ángel de la alquimia*, donde el gouache y la pintura dorada sobre papel dejan vislumbrar a un ángel especialmente inquietante, porque su cabeza resulta ser una calavera. Pintado en la madurez de sus setenta años, pudiera ser, otra vez, ese ángel de la muerte que Paul Klee retratará en sus últimos días para mirarlo a los ojos.



Fig. 26. Salvador Dalí, *Estudio de ángeles*, 1940-1950.



Fig. 27. Salvador Dalí, *El ángel caído*, 1964.

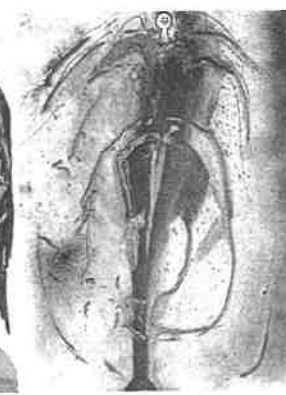


Fig. 28. Salvador Dalí, *El ángel de la alquimia*, 1974.

ÁNGELES ESCRITOS

Unos célebres versos de Rilke, incluidos en la primera de sus *Elegías de Duino* (1912-1922), inauguran la concepción poética del ángel nuevo, una figura no necesariamente religiosa y de nutrida presencia en las primeras décadas del siglo xx:

*¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los órdenes
angélicos? Y aun suponiendo que un ángel me estrechara
súbitamente contra su pecho: mi ser quedaría extinguido
por su existencia más fuerte. Pues lo hermoso no es más
que el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar,
y lo admiramos tan sólo en la medida en que, indiferente,
rehúsa destruirnos. Todo ángel es terrible.*

[...] ¡Ay!, ¿a quién podremos
recurrir? No a los ángeles, ni tampoco a los hombres...¹⁴.

Ese *ángel terrible* es de nuevo el ángel de la muerte, el que combatió con Jacob y que tanto se ha proyectado en el mundo del arte. La presencia de ese ángel elegíaco aparece desde los primeros poemarios de Rilke —*Libro de las imágenes* (1902-1906), y *La vida de María* (1913)—, pero son las elegías duinesas el monumento a su figura. La segunda elegía —inspirada en los ángeles del Greco contemplados en Toledo— es aún más explícita que la primera en su vínculo con la muerte:

*Todo ángel es terrible. Y no obstante, ¡ay de mí!,
yo os canto, casi mortíferos pájaros del alma,
sabiendo lo que sois*¹⁵.

La quinta se dedica a los saltimbanquis de Picasso, vistos como ángeles que viven entre la vida y la muerte —una interpretación aérea cercana a la de Chagall—, y que caen dramáticamente como la fruta madura: “cien veces al día del árbol del movimiento [...] caes al suelo y das contra la tumba”¹⁶, leemos en versos que no pueden dejar de recordarnos al Altazor huidobriano. La décima elegía nos ofrece una visión inquietante y funérea: las calles angostas de la Ciudad del Dolor, donde el joven muerto avanza ingrávito hacia la garganta del valle bajo las altas estrellas, y

*Solitario, el muerto asciende hacia allá, hacia la montaña del dolor original.
Y ni siquiera repercute su paso a través del hado sin sonido*¹⁷.

Esa imagen del joven muerto que avanza por el aire en pos de su sueño la encontraremos también en un *ángel* nerudiano, el joven poeta Alberto Rojas Giménez, en la inolvidable elegía residencial dedicada a su muerte. En sus memorias, Neruda recuerda que Rojas escribía “siguiendo las enseñanzas de Apollinaire” y que su “figura lo iluminaba todo”, “hacía volar la belleza de todas partes, como si animara a una mariposa escondida...”¹⁸. En el poema, el

¹⁴ Rainer Maria Rilke, *Nueva antología poética*, ed. y trad. de Jaime Ferreiro, pról. de Jaime Siles, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 207.

¹⁵ *Ibidem*, p. 210.

¹⁶ *Ibidem*, p. 221.

¹⁷ *Ibidem*, p. 238.

¹⁸ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, pp. 60-61.

joven poeta repentinamente fallecido viene volando entre “plumas que asustan” e imágenes de cementerio marino, que evocan, según el propio Neruda, la lluvia terrible que durante aquellos días había anegado el camposanto:

*Oigo tus alas y tu lento vuelo,
y el agua de los muertos me golpea
como palomas ciegas y mojadas:
vienes volando*¹⁹.

La naturaleza angélica de Rojas, que Neruda vinculara con Apollinaire, recuerda la obsesión del joven fallecido por el autor de los *Caligramas* y gran continuador de la propuesta de Rilke. El poeta francés hizo de los ángeles cotidianos un *leitmotiv* que recorría sus versos, en abierta oposición al maquinismo y materialismo que llegaba con el nuevo siglo, y como figuras mediadoras entre el mundo y el trasmundo. En sus versos las sirenas son criaturas aladas, los ángeles tejen “cielos nuevos con seda de oraciones”, los aviones pueden ser Lucifer y también el “Arcángel de alas radiantes”, el Mediterráneo es “blando como un nido de arcángeles”, y un oficial que pasa al galope es “un ángel azul en la lluvia gris”. En esa casa de los muertos que semeja la gran ciudad con sus escaparates, un ángel de diamante quiebra “todas las vitrinas / y los muertos se me acercaron / con aires del otro mundo”; ángeles son los que habitan la nieve, el eremita es un ángel viejo, y puede ser un ángel la paloma apuñalada en el surtidor, o el poeta encerrado en un espejo²⁰.

¹⁹ Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, ed. de Hernán Loyola, Madrid, Cátedra, 1987, p. 286.

²⁰ Guillaume Apollinaire, *Poesía (El bestiario. Alcoholes. Caligramas. Poemas diversos)*, trad. de Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 130, 181, 195, 198, 239, 99, 115, 134, 236, 221.

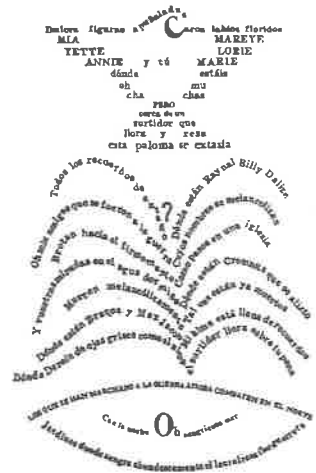


Fig. 29. Guillaume Apollinaire, "La paloma apuñalada y el surtidor", *Caligramas*, 1913-1916.

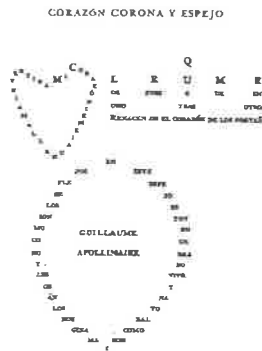


Fig. 30. Guillaume Apollinaire, "Corazón corona y espejo", *Caligramas*, 1913-1916: "En este espejo estoy encerrado vivo y natural como son imaginados los ángeles y no como son los reflejos".

Entre los poetas de la vanguardia hispánica son sin duda Vicente Huidobro y Rafael Alberti los principales cultores de esa poética de los ángeles, aunque son muchos más los que frecuentan el símbolo. Así, Luis Cernuda en *La realidad y el deseo* (1932-33) habla del amor como "ángel terrible", y Gerardo Diego les dedica su libro *Ángeles de Compostela* (1936-1952), elaborado desde "la nostalgia y el dolor de años procelosos, once de ellos en Francia, en el tiempo en que los caminos de la España peregrina estaban encharcados de sangre", según comenta Rafael Gómez de Tudanca²¹; en su rigurosa configuración como retablo románico se distinguen los cuatro ángeles de piedra del Pórtico de la Gloria (que él llama Maltiel, Uriel, Urján y Razías) y cuatro ángeles de agua: de la niebla, de la ría, de la lluvia y del rocío.

De esa pluralidad semántica del ángel nuevo da cuenta también la célebre interpretación lorquiana del ángel y el duende popular. El poeta, que ya había dedicado en su *Romancero gitano* (1928) poemas fervorosos a San Miguel (Granada), San Rafael (Córdoba) y San Gabriel (Sevilla), ligados plenamente a la tradición, es también autor de una enigmática representación de Luzbel (c. 1928).

²¹ Gerardo Diego, *Ángeles de Compostela*, prólogo de Rafael Gómez de Tudanca, introducción de Javier Díez de Revenga, facsímil de los manuscritos originales, ilustraciones de Felipe Criado, Vigo, Xunta de Galicia, 1996, p. 7.



Fig. 31. Federico García Lorca, *Luzbel*, c. 1928.

En cuanto a su conferencia "Juego y teoría del duende" —leída en Buenos Aires en 1933—, supone una reflexión que asimila el ángel y el duende, respectivamente, a la luz y la sombra, para concluir que la lucha del hombre y el artista no es con el ángel sino con ese duende que habla de lo oscuro, de "las últimas habitaciones de la sangre"; desciende —nos dice— del demonio de Sócrates y Descartes, y arrastra "por el suelo sus alas de cuchillos oxidados":

¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas²².

Pero el homenaje más directo de la generación del 27 al *ángel nuevo* es el que articula Alberti en *Sobre los ángeles* (1929), donde acusa el quebranto por la pérdida definitiva del paraíso. Por sus versos pululan ángeles derrotados, entre visiones sombrías y apocalípticas de soledad y desamor:

²² Federico García Lorca, *Obras completas*, III, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Instituto Cervantes y RBA, 2005, pp. 128-129, 138.

*Catástrofes celestes tiran al mundo escombros,
alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas,
restos de ángeles.*

*No hay entrada en el cielo para nadie*²³.

La casa celeste que antes acogiera el amor y la belleza se ve convertida en “cielos de azufre, / mares de vinagre”, donde “la luna transparente el esqueleto de los lagartos”. Las visiones son luctuosas y espeluznantes en una atmósfera de pesadilla, por donde deambulan ángeles despojados de su primitivo fulgor: el de los números —amortajado entre cifras—, el desafortunado, el mohoso y el ceniciento, el ángel de carbón —“feo, de hollín y fango”—, el entrañable ángel tonto, los ángeles sonámbulos perdidos entre “los sótanos lentos de la sangre” y “los tubos de los huesos”, y también los ángeles colegiales que saben que “las estrellas errantes son niños que ignoran la aritmética”²⁴. Desplomados en la tierra, acogen el combate interior de la luz y de las nieblas en el propio cuerpo, quemado y ya sin plumas en las alas. Todo el poemario se convierte en un exorcismo del dolor, y en él espejean los demonios interiores y sus fantasmagorías como figuraciones del yo y de su lucha agónica, en medio de paisajes interiores devastados. Se trata de un descenso órfico, un viaje abisal o de catábasis por espacios oscuros entre huesos y tumbas, y esos ángeles no dejan de ser máscaras o imposturas del poeta. A través de cada una de sus muecas y contorsiones se delata una pena o una traición —como el “secuestro, por el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros”, o “la muerte del agua que siempre miró al cielo”—, y en ellas se esconde también una poética, un elogio de la fealdad, porque “una rosa es más rosa habitada por las orugas”²⁵.

²³ Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Fundación El Monte y Residencia de Estudiantes, 2003, p. 168.

²⁴ *Ibíd.*, pp. 131, 193, 158, 173, 186.

²⁵ *Ibíd.*, pp. 180, 198.



Fig. 32. Rafael Alberti, *El ángel bueno*, 1947.

Sobre los ángeles fue escrito entre 1927 y 1928, en un momento de intensa crisis personal de su autor, y fue presentado en 1928 en la Residencia de Estudiantes por Pedro Salinas, que proyectó imágenes de ángeles románicos y nombró a los Beatos medievales como el correlato al que intrínsecamente remiten.



Fig. 33. “El ángel de la quinta trompeta”, Beato de Liébana, siglo x.



Fig. 34. “Apertura del pozo del abismo y subida de las langostas”, Beato de Liébana, siglo x.

Entre las aportaciones americanas al símbolo del ángel, ya hemos comentado la contribución ensayística de Borges, y cabe recordar también los versos que le dedica: en *Fervor de Buenos Aires* (1923) recurre a su misterio y compara a la noche con el plumaje del "Ángel / cuyas alas tapan el día", y al poniente lo presenta como un Arcángel que tiraniza el camino²⁶. Podemos aún encontrar la imagen en *La cifra*, de 1981, donde su presencia oscura, vista como doble o espejo, acusa un hondo fervor religioso:

El Ángel

*Que el hombre no sea indigno del Ángel
cuya espada lo guarda
desde que lo engendró aquel Amor
que mueve el sol y las estrellas
[...] Que recuerde que nunca estará solo.
En el público día o en la sombra
el incesante espejo lo atestigua;
que no macule su cristal una lágrima.
Señor, que al cabo de mis días en la Tierra
yo no deshonre al Ángel*²⁷.

Mucho más humana y próxima es la figuración angélica propuesta por César Vallejo en su *Traspié entre dos estrellas* —de *Poemas humanos* (1939)—, con un título bastante elocuente, y personajes que se acercan a los ángeles de Alberti o Klec. Son "el que tiene chinchas, el que lleva zapato roto bajo la lluvia, el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas"; no se corresponden con la armada celeste, pero incluyen un hondo sentido de la *pietas* cristiana, y se debaten entre la vocación ascensional y la condena a la caída inevitable:

*¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera
tienen cuerpo,
[...] parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír
claros azotes en sus paladares!*

²⁶ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, I, Barcelona, Emecé, 1997, pp. 43, 49.

²⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, III, Sabadell, Emecé, 1989, p. 320.

*Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo...*²⁸.

No obstante, las figuraciones angélicas pueden también ser divertidas, como ocurre en la conocida sección I de *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo, donde se evoca la tradición de Eros, dios alado, en la presentación del amor por una mujer que sepa volar:

Desde el amanecer volaba del dormitorio a la cocina, volaba del comedor a la despensa. Volando me preparaba el baño, la camisa. Volando realizaba sus compras, sus quehaceres [...] me abrazaba con sus piernas de pluma [...] durante horas enteras nos anidábamos en una nube, como dos ángeles [...] ¡Qué voluptuosidad la de pasarse los días entre las nubes [...] la de pasarse las noches de un solo vuelo!

²⁹

Ese es el clima —la atmósfera— en que se fragua desde 1919 hasta 1931 el homenaje poético al ángel caído de Huidobro: *Altazor*. Su protagonista tiene algo de Luzbel, pero es un Luzbel grotesco y patético —"Con dolor de límites constantes y vergüenza de ángel estropeado / Burla de un dios nocturno"—, tremendamente humano, que increpa al dios que le niega el consuelo de la eternidad y lo convierte en "perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella / perro lamiendo tumbas"³⁰. *Altazor* es pájaro, ángel y luciérnaga, es Ícaro y Satán de "alas marchitas" y "gritos en las alas"³¹. Su condición de criatura angélica queda patente sobre todo en el canto I:

*Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos.
[...] Sobre el sepulcro de Dios
sobre el bien y el mal
soy un pecho que grita y un cerebro que sangra*

²⁸ César Vallejo, *Obras poéticas completas*, Madrid, Alianza, 1988, p. 261.

²⁹ Oliverio Girondo, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, en *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1994, pp. 157-158.

³⁰ Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, ed. de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1986, p. 68.

³¹ *Ibidem*, pp. 68, 71.

soy un temblor de tierra

[...] Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo³².

En las prosas de *Temblor de cielo* continúa la actitud, pero se busca el exorcismo de esa maldición: la pieza es un paseo por el amor y la muerte, dedicado a una mujer que puede vislumbrarse como un modo de Eurídice salvadora, y un terremoto en el cielo provoca la muerte de Dios y la liberación del ángel prisionero: “las serpientes iluminadas de la tempestad corren a saltos en pos del ángel libertado imposible de atrapar”³³. Esa catarsis se proyectará después en una nueva actitud del poeta, cuyos versos acogerán un humanismo sereno y esperanzado, aunque en algunos momentos se crispará en imágenes que reviven la tragedia de Altazor. A pesar de los acontecimientos dramáticos que seguirán después con la irrupción de una nueva guerra mundial, será posible el milagro del vuelo, en la certeza de que la misión del poeta es construir para el hombre un poco de esperanza.

CODA

El ángel es, tal y como lo afirmara Borges, la única de las criaturas imaginarias que sobrevive a la invasión del racionalismo y la mecanización contemporáneas. Su pervivencia confirma la necesidad de colmar el vacío dejado por la progresiva retirada de lo espiritual en nuestra vida cotidiana, y tiene que ver con la explicación cortazariana para la pervivencia de la fantasía: el hombre necesita aún y siempre abrir la puerta del zaguán y hallar el prado donde relincha el unicornio.

Durante la vanguardia histórica, la figura del ángel se hará espejo de las tribulaciones existenciales del artista, y como tal permanecerá después en su imaginario: estará en la “Sinfonía de cuna” de Nicanor Parra, con su ángel absurdo, feo y fatuo (*Poemas y antipoemas*, 1937-1954), o en el “ángel fieramente humano” de Blas de Otero (1950), y también en el cine (e.g. *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders), o en narraciones como “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez (1972) o *La fiesta de la insignificancia* de Milan Kundera (2014). Quebradizos, fantasmagóricos, trágicos o esperpénticos, son espejo del hombre, su angustia ontológica y su eterna sed de infinito.

³² Ibídem, pp. 73-74.

³³ Ibídem, p. 154.

LA MEMORIA ALEGÓRICA:
LO VISUAL Y LO MÁGICO EN ROSAMEL DEL VALLE

Macarena Urzúa Opazo*

En los años cincuenta, un poeta chileno deambula por la ciudad de Nueva York con una cámara Leica colgada al cuello y un cartel que dice: “SOY ROSAMEL DEL VALLE / POETA / NO SE HABLAR INGLES” (Sanhueza 8). Así Rosamel del Valle (1901-1965) fotografía la ciudad y escribe sus crónicas sobre Nueva York, ciudad a la que llega en 1946 a petición de la oficina de las Naciones Unidas, que solicita a la embajada chilena un funcionario¹. Rosamel del Valle al llegar a Nueva York, había publicado varios libros de poemas, así como también había sido incluido en la renombrada *Antología de poesía chilena nueva* (1935), editada por los poetas Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

Del Valle lee en francés —es un políglota autodidacta— textos de Apollinaire, Rimbaud, Verlaine, Lautreaumont y Gerard de Nerval, entre otros. Este es el contexto socio-cultural en el que del Valle desarrolla su obra; marcado por variadas influencias, como la poesía francesa, las vanguardias y la importante presencia de lo visual, como se verá más tarde en su estadía en Nueva York, a través de su afición por la fotografía y el cine. Se sabe por medio de Hernán Castellano Girón, así como también por testimonios de Humberto Díaz Casanueva, que del Valle solía usar una cámara *Super 8* para hacer videos de sus amigos. Se dice que se grabaron veladas con poetas en Nueva York, entre ellos algunos representantes de los beatniks como Allen Ginsberg. Sin embargo, no se cuenta con ningún registro de esos videos y aparentemente las cintas estarían ilocalizables. En cambio, sí contamos con algunas imágenes de Rosamel con Díaz Casanueva en Nueva York, las que aparecen en la película realizada por Rodrigo Díaz, una trilogía sobre Rosamel, Humberto Díaz Casanueva y Ludwig Zeller, llamada *Los videntes* (2011).

* CIDOC-Escuela de Literatura, Universidad Finis Terrae.

¹ El nombre real de Rosamel del Valle, según el carnet de identidad era Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez, y que cambiará su nombre a Rosamel del Valle, debido a un romance que el autor tuvo con una costurera llamada Rosa Amelia del Valle. Así lo ha señalado el escritor Leonardo Sanhueza en su artículo “Rosamel del Valle. Un poeta del porvenir”, 10. Leonardo Sanhueza realiza una edición en donde recopila toda la poesía de Rosamel del Valle, *Obra poética* (Juan Carlos Sáez editor, 2000). De este volumen he extraído la mayoría de la bibliografía en relación a del Valle, asimismo agradezco a Leonardo Sanhueza, a quien debo el conocimiento de datos y anécdotas “rosamelianas”.