

## ICONOGRAFÍA ANGÉLICA EN LA POESÍA Y PINTURA DE VANGUARDIA<sup>1</sup>

Selena Millares  
Universidad Autónoma de Madrid  
selenamillares@gmail.com

El simbolismo de lo aéreo —aves, ángeles y otras criaturas aladas— como representación del espíritu y su anhelo de infinito surca toda la tradición artística de la humanidad, y mantiene una especial presencia en las primeras décadas del siglo XX: “mucho antes de la aparición del ángel, el geranio había nacido en los ojos de los locos”, leemos en las prosas vanguardistas del peruano Xavier Abril (117); “la memoria del pájaro está en sus alas”, afirma el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (44); “con las alas cantan las cigarras y los grillos. Y los ángeles”, anota Unamuno en un texto de 1920, “El filólogo y la abeja” (Calderón 27). El motivo pervive además en las poéticas posteriores: Nicanor Parra es autor de la “tragedia novelada” *El ángel*, de 1936 (571-585), y el primer poema de su *Cancionero sin nombre*, de 1937, comienza con los versos “Déjeme pasar señora, / que voy a comerme un ángel” (591); por su parte, el portorriqueño Francisco Matos Paoli apunta en su *Diario de un poeta* que “Hay que pelear con el ángel, como Jacob, y descubrir su nombre entre las cenizas del combate” (186). La presencia de lo angélico, vinculado a la tradición cristiana, es una constante del arte occidental que ha logrado sobrevivir a la crisis religiosa de los umbrales de la modernidad. 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 considera casi un milagro:

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Diálogo de las artes en la vanguardia histórica” (2014-2016), Ministerio de Ciencia e Innovación, Plan I+D de Excelencia, ref. FFI2013-41720-P.

La imaginación de los hombres ha figurado tandas de monstruos (tritones, hipogrifos, quimeras, serpientes de mar, unicornios, diablos, dragones, lobizones, cíclopes, faunos, basiliscos, semidioses, leviatanes y otros que son caterva) y todos ellos han desaparecido, salvo los ángeles (73).

Esa afirmación borgeana corresponde además a un momento 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.

La consideración de Luzbel como emblema del artista, y de su rebeldía furibunda frente al poder establecido, surca la producción de la vanguardia histórica. “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” (138-139). 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” (19-20). Concluye que Hamlet es una versión del ángel de la muerte, su mensajero (72), y que “la religión no es el opio sino la poesía del pueblo” (76). 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. Habla además 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” (18). Recuerda asimismo que las alas del ángel le dan la naturaleza de espíritu mediador, y considera las primeras representaciones aladas de los ángeles como derivaciones de la cultura griega, en particular las figuras de Eros, Ícaro y Hermes (169)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Anota además Jiménez que en el siglo II encontramos “la idea de que la caída de los ángeles tendría su motivación en el orgullo, en la transgresión de sus límites. Y no es extraño que esta idea surja en un contexto cultural griego, en el que secularmente la transgresión de los límites, la desmesura de la ‘hybris’, se suponía que acarrearía inevitablemente los efectos de un castigo [...] Estos ‘ángeles caídos de los cielos’ rondan, según Atenágoras, en torno al aire y a la tierra, pero no son ya capaces de remontarse a lo supraceleste” (175).

Mucho antes, ya Borges ofrecía un amplio muestrario de criaturas aladas en *El libro de los seres imaginarios*, de 1967: las arpías, divinidades con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña, que se confunden con las parcas, mensajeras de la muerte; el grifo, monstruo alado que se llegó a identificar con el demonio pero también con Jesucristo<sup>3</sup>; 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—; o los yinn, ángeles de fuego según la tradición islámica<sup>4</sup>. Y en íntima relación con todo ese imaginario desgranado por Borges, ha de recordarse igualmente, como lo hace Rosa Giorgi, que la figuración alada de brujos y hechiceras guarda una nítida relación con el ángel caído<sup>5</sup>.

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

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” (Milton 82). Entre sus herederos más ilustres están William Blake con sus *Bodas de cielo e infierno* y Arthur Rimbaud con su *Estación en el infierno*.

---

<sup>3</sup> En la Edad Media, la simbología del grifo es contradictoria. Un bestiario italiano dice que significa el demonio; en general, es emblema de Cristo, y así lo explica Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*: ‘Cristo es león porque reina y tiene la fuerza; águila, porque, después de la resurrección, sube al cielo’.

En el canto XXIX de *Purgatorio*, Dante sueña un carro triunfal tirado por un grifo; la parte de águila es de oro, la de león es blanca, mezclada con bermejo, por significar, según los comentaristas, la naturaleza humana de Cristo. (Blanco mezclado con bermejo, da el color de la carne)” (Borges 1967, 62).

<sup>4</sup> “A menudo llegan al cielo inferior, donde sorprenden la conversación de los ángeles sobre acontecimientos futuros; esto les permite ayudar a magos y adivinos [...] Su morada más común son las ruinas, las casas deshabitadas, los aljibes, los ríos, y los desiertos” (Borges 1967, 125).

<sup>5</sup> Rosa Giorgi, “La voie du mal” (2004, 67-119).

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, en una sed de exploración de lo subterráneo y desconocido, versión a menudo del propio subconsciente. Ernesto Giménez Caballero, Pablo Palacio o Maruja Mallo frecuentarán esos espacios.

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

Por otra parte, 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 Klee, el gran pintor de los ángeles nuevos: “no estoy aquí, / estoy en la profundidad, estoy lejos... / estoy tan lejos... / Ardo entre los muertos”; “Mi ardor se parece más al de los muertos o de los no nacidos”, leemos en sus *Diarios* (359, 400).

Ese ángel nuevo supone además 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<sup>6</sup>. Puede recordarse aquí, por ejemplo, el retrato que Luis Cardoza hace de Antonin Artaud —“llaga que gime, que vocifera en su agonía por comunicarse”, “un demonio en el cielo o un ángel en el infierno” (227-228)— o de Lorca: “tan dulcemente incandescente, que muchas veces pudimos percibir en La Habana tu esqueleto de ángel” (332).

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<sup>7</sup>, y ya en la vanguardia, los ángeles candorosos que obsesivamente dibuja y pinta Norah Borges y, en la misma línea, las figuras aladas que pueblan el firmamento de las piezas de Joan Miró. Finalmente, ha de recordarse la permanencia de lo sagrado en la figura del ángel, por

<sup>6</sup> “In them we recognize ourselves, since they both represent the ‘human, all too human’ and satisfy an existential need for reflection on the hereafter, on life after death” (Baumgartner, 9).

<sup>7</sup> Patricio Lizama identifica a Alsino con el vidente: “Alsino es el hombre alado, la mediación entre el arriba y el abajo, que hace un viaje vertical, cósmico, metafísico e interior que resulta un itinerario del alma y que se expresa en un lenguaje poético” (110).

muy humanizado que se presente. “Ah, eso de haber llegado a ser únicamente un ser humano, mitad siervo y mitad dios”, leemos en los diarios de Klee (455); Marc Chagall, por su parte, proclama: “El arte me parece sobre todo un estado del alma. Todas las almas son santas” (139)<sup>8</sup>. En sus memorias relata la epifanía de un ángel que lo lleva a pintar su cuadro *La aparición*, que rinde homenaje a *La Anunciación* de El Greco e 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 sueño (Chagall, 103).

La escena más inquietante y enigmática del encuentro entre lo humano y lo sacro es la que representa la lucha de Jacob con el ángel, evocada por el ángel terrible de Rainer M. Rilke y el ángel de la muerte de Paul Klee. La representación poética y plástica del ángel nuevo —huérfano de dios y de futuro— puede situarse en las propuestas de ambos, y tendrán una amplia andadura en la vanguardia histórica.

El primer ángel de Klee, de 1885, es un Cristo niño; en 1905 dibuja un héroe grotesco en la figura de un ángel con una sola ala, que cuestiona la belleza clásica con su imagen tragicómica, y de 1920 data su acuarela *Angelus Novus*, que llegaría a convertirse en símbolo universal del horror visionario ante la Historia, a partir de su célebre interpretación por parte de 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 perseguido que es Benjamin a fines de los años treinta, se trata del ángel de la historia, espantado ante las catástrofes, que mira hacia el pasado mientras es arrastrado hacia el futuro<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Afirman por su parte Chevalier y Gheerbrant que “les anges jouent aussi le rôle de signes avertisseurs du Sacré” (44).

<sup>9</sup> La sección IX de su “Tesis de filosofía de la historia” comienza con un significativo epígrafe de Gerhard Scholem, *Saludo del Ángelus*: “Mi ala está pronta al vuelo, / vuelvo volun-

Durante la Primera Guerra Mundial, destinado a fotografiar aviones en la retaguardia, pinta obsesivamente frágiles pájaros que caen<sup>10</sup>; 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 con la enfermedad —esclerodermia— que lo llevaba a la muerte, pinta unas sesenta piezas con ese motivo. Son casi siempre ángeles profundamente humanos, que olvidan o lloran o se embriagan, que son feos o pobres o están asustados, pero también pueden ser representaciones del mal: en 1939 pinta a Mephisto como Pallas, escondido en el casco llameante de la diosa de la guerra, y también ese año pinta a Leviatán, y al ángel *comeniños*. Las figuras temibles del mal contrastan con la quebradiza humanidad de aquellos otros ángeles, casi enfermos de dolorosa fragilidad. Su más sobrecogedora representación angélica es la que ocupa su último cuadro, el que dejó en su caballete antes de morir: en él se debaten Jacob y el ángel, y su significación sombría habla del mensajero final, el de la muerte<sup>11</sup>.

---

tariamente atrás, / pues si me quedase tiempo para vivir, / tendría poca fortuna”. A continuación, Benjamin desgrana su reflexión: “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (46-47).

<sup>10</sup> Según Gregor Wedekind, Klee había participado en un proyecto de Biblia ilustrada junto a Franz Marc y Kandinsky, un proyecto cancelado por la irrupción de la guerra. “In the final year of World War I, while still in the barracks, Paul Klee confessed to Alfred Kubin that the religious aspect of his art had now come to a complete breakthrough” (Baumgartner, 107)

<sup>11</sup> El mensaje desolado de Klee puede apreciarse también en el cuadro de Max Ernst titulado *El ángel de los pantanos*, de 1940, donde el protagonista, atrapado en el fango, nos puede evocar el albatros baudelairiano y su imposibilidad de volar.



Fig. 1. Paul Klee, *Ángelus Novus*, 1920.

Marc Chagall es el otro gran pintor de vanguardia que cultiva la iconografía angélica; estrechamente vinculado con lo poético y lo bíblico, sus lienzos están poblados de figuras ingrávidas que vuelan o flotan como pájaros y ángeles en un universo fantástico. Chagall se integra en el círculo de los escritores ya desde muy temprano, cuando a finales de 1911 alquila uno de los estudios de La Ruche en París, y allí coincide con Blaise Cendrars, Fernand Léger, Jacques Lipchitz y muchos otros vanguardistas que lo acogen en su entorno. Henry Miller lo llama “poeta con alas de pintor” y Blaise Cendrars le dedica dos poemas en *Diecinueve poemas elásticos*, donde lo sitúa “en las escalas de la luz” (Prat 73). Según sus propias declaraciones, su fuente fundamental de inspiración son los iconos rusos<sup>12</sup>, donde,

<sup>12</sup> “Los iconos es lo mejor que ha dado Rusia [...] esa pureza está en los iconos rusos. Me encantan, y les debo mucho. Los pintores de iconos eran poetas que con sus colores repre-

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 “aquel Zeus dulce. En versos, números y sílabas corrientes, iba trazando para nosotros un camino” (Prat 137). Apollinaire, por su parte, lo introdujo en la galería de Herwarth Walden, que organizó su primera exposición individual en el Berlín de 1914; pronto la muerte del poeta interrumpirá esa amistad.

En su emblemática tela *La caída del ángel*, Chagall 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 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 un advenimiento de la violencia y el dolor.



Fig. 2. Marc Chagall, *La caída del ángel*, 1923-1933-1947.

---

sentaban la vida en toda su integridad, el universo completo” (Prat 45).

La misma vocación pictórica por las figuras angélicas puede hallarse también en los creadores latinoamericanos del periodo. La vemos por ejemplo en el argentino Xul Solar —enaltecido por Borges y 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 aviones y humanos:



Fig. 3. Xul Solar, *Mestizos de avión y gente*, 1936.

En el caso de Norah Borges los ángeles tienen la significación religiosa convencional, y son un hilo conductor de su producción, como vemos por ejemplo en la xilografía que realiza para la revista *Grecia* en 1920 —*El ángel del violoncello*—, o en la ilustración para los ángeles de Alberti que publica en *La Gaceta Literaria* en 1929. Sus ángeles, de una apariencia candorosa y femenina, fueron comentados en 1927 por Benjamín Jarnés en *La Gaceta Literaria* de Madrid, y por Gabriela Mistral en *La Nación* en 1935. Para la poeta chilena, los colores de Norah pintan “este mundo, pero en su piel de infancia, en sus facciones sin años”, y Gómez de la Serna elogiaría en 1945 su exaltación del ensueño y la melancolía en seres “hermosos como manzanas, verdaderos ángeles”.

La llegada de la Segunda Guerra Mundial no interrumpe la vocación de aquellos artistas por esa iconografía; muy al contrario, lo angélico nombrará después más que nunca la insoportable fragilidad del ser y su pérdida de la fe en el futuro. Entre sus cultores puede recordarse al cubano Wifredo Lam, que imprime a esas figuras una original personalidad a través de un intenso mestizaje. En *La mañana verde* (1943) hay una figura angélica amestizada con emblemas de la selva cubana, y es destacable también *La Anunciación*, de 1944, que vincula lo tradicionalmente cristiano con lo afrocubano, proyectado en las máscaras sugeridas en el rostro de la Virgen y del ángel, y en todo el dinamismo del conjunto poblado de alas<sup>13</sup>. Más tarde, en 1947, su *Natividad* insiste en las presencias aladas, pero es mucho más agresiva en la presentación carnal del nacimiento. Para Sims, forman “an ominous trinity with the headless winged black presence in the background” (90).

---

<sup>13</sup> Según Lowery Stokes Sims, su interpretación y uso de los temas afrocubanos son los de un creyente y un filisteo a un mismo tiempo: “The figure of the Virgin at the left of the composition is endowed with multiple pairs of wings and a face that seems to divide itself between the masklike head sprouting hands and a snout topped by multiple candle flames and an inverted round head. Below there are several tiers of cloven feet, faintly drawn in, some in the high-heeled footwear that Lam uses to designate the profane world. The angel of the Annunciation is the awesome masked figure on the right, also endowed with multiple facial planes and features. The figure is horned as well as winged and seems to be draped in a stipple leopard-skin garment, which, along with the horseshoe elements and repeated doubled horn, conveys an intense masculine power associated with spiritual entities such as Ogun, the orisha of war, and Chango, the thunder orisha in Yorùbá culture” (55).



Fig. 4. Wifredo Lam, *Natividad*, 1947.

Finalmente, en este breve recorrido por los ángeles pintados de la vanguardia puede mencionarse también a Dalí, que frecuenta el motivo obsesivamente a partir de la Segunda Guerra Mundial. Desde los años 40 sus estudios de ángeles empiezan a protagonizar sus cuadros, y en su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, de 1942, afirma: “el cielo es lo que he estado buscando a lo largo de la densidad de confusa y demoníaca carne de mi vida —el cielo!”<sup>14</sup>. En los años sesenta ilustra la edición de la *Divina Comedia* —en la estela de William Blake—, y 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, puede vislumbrarse en él de nuevo a ese ángel de la muerte que Klee retratará en 1940 para mirar a los ojos a la Parca.

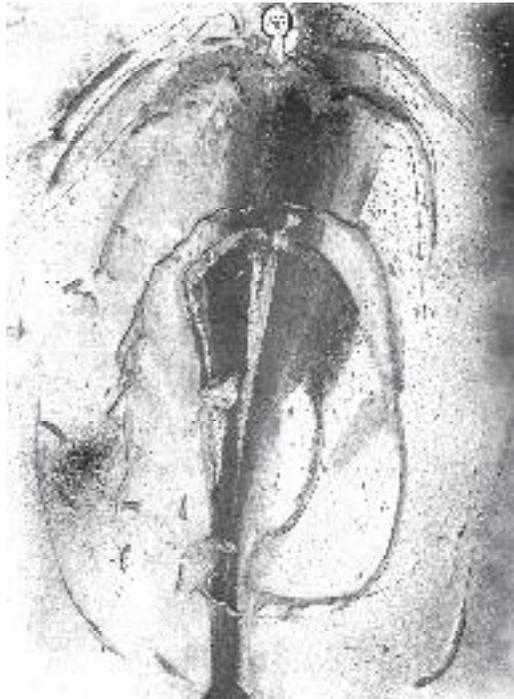


Fig. 5. Salvador Dalí, *El ángel de la alquimia*, 1974.

<sup>14</sup> “heaven is what I have been seeking all along and through the density of confused and demoniac flesh of my life —heaven!” (Bradbury 184).

En la poesía, unos célebres versos de Rilke, incluidos en la primera de sus *Elegías de Duino* (1912-1922), inauguran la concepción del ángel nuevo, una figura no necesariamente religiosa, 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... (207)

Ese ángel *terrible* es 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 sus primeros poemarios —*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 de El 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 (210).

La quinta elegía 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 como la fruta: “cien veces al día del árbol del movimiento [...] caes al suelo y das contra la tumba...” (221), leemos en versos que no pueden dejar de recordarnos al Altazor de Huidobro. La décima elegía nos ofrece una visión inquietante y funérea: las calles angostas de la Ciudad del Dolor, donde un joven fallecido 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 (238).

Esa imagen del joven muerto que avanza por el aire en pos de su sueño la encontraremos también en un ángel nerudiano, Alberto Rojas Giménez, en la inolvidable elegía residencial dedicada a su repentina muerte. En ella el poeta fallecido viene volando entre “plumas que asustan” e imágenes de cementerio marino, que evocan, según el propio Neruda, la lluvia terrible de aquellos días, que incluso habían 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 (Neruda 1987, 286).

La naturaleza angélica de Alberto Rojas que Neruda vinculó con Apollinaire<sup>15</sup> recuerda la obsesión del joven fallecido por el autor de los *Caligramas*, gran continuador de la propuesta de Rilke. El poeta francés hizo de los ángeles cotidianos un *leitmotiv* que recorría sus versos, como figura mediadora entre el mundo y el trasmundo, en abierta oposición al maquinismo y materialismo que llegaba con el nuevo siglo. En sus poemas 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 idealizado como “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 espejo<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> 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”; “una bronconeumonía se llevó de este mundo a uno de los seres más fascinantes que he conocido. Se fue el poeta con sus pajaritas de papel volando por el cielo y bajo la lluvia... Yo estaba recién llegado a España cuando recibí la noticia de su muerte. Pocas veces he sentido un dolor tan intenso. Fue en Barcelona. Comencé de inmediato a escribir mi elegía ‘Alberto Rojas Giménez viene volando’”(Neruda 1974, 60-61).

<sup>16</sup> Las citas y referencias provienen de las siguientes páginas: 130, 181, 195, 198, 239, 99, 115, 134, 236, 221 (Apollinaire 1967).

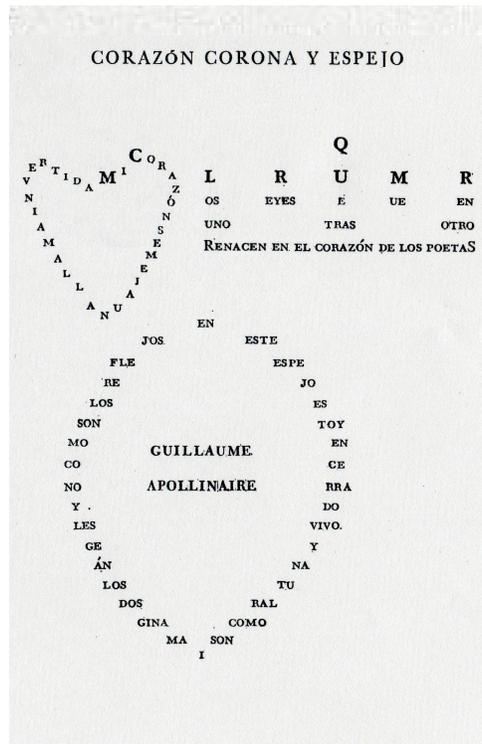


Fig. 6. Guillaume Apollinaire, Corazón corona espejo. “En este espejo estoy encerrado vivo / y natural como son imaginados los ángeles / y no como son los reflejos” (Apollinaire 221)

Entre los poetas de la vanguardia hispánica son sin duda Vicente Huidobro y Rafael Alberti los principales cultores de esa poética de ángeles, aunque son muchos más los que frecuentan ese símbolo. Así, Luis Cernuda en *La realidad y el deseo* habla del amor como “ángel terrible” (1932-33), y Gerardo Diego le 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 Tudanca (Diego 7). 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<sup>17</sup>.

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 un enigmático dibujo que retrata a 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”:

...el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador. Ángel y musa se escapan con violín o compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre [...] ¿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 creadas (García Lorca, 128-129, 138).

Pero el homenaje más directo de la generación del 27 al ángel nuevo es el que erige Alberti en *Sobre los ángeles* (1929), que acusa agónico la pérdida definitiva del paraíso y llora la nostalgia de un alma deshabitada. Por sus versos pululan ángeles derrotados, entre visiones sombrías y apocalípticas de soledad y desamor:

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

No hay entrada en el cielo para nadie.

(Alberti 168)

---

<sup>17</sup> Comenta en su introducción Javier Díez de Revenga: “Ángeles de humedad y de bruma romántica, de paisaje céltico —la presencia del falso Ossian en una de las evocaciones no es gratuita—, ángeles todos ellos peregrinos y en movimiento, vagando por valles y montes, acompañando a las ánimas y a los peregrinos y naciendo cada día en un paisaje presidido por el agua [...] no poseen una misión religiosa, sino que simbolizan a Galicia y concretan su realidad geográfica y climática” (Diego 22-23).

La casa celeste que antes acogiera el amor y la belleza se ve convertida en “cielos de azufre, / mares de vinagre”, donde “la luna transparenta el esqueleto de los lagartos” (131,193). Las visiones son espeluznantes, luctuosas y de pesadilla: deambulan por esos versos 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” (158)—, 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” (173, 186).

Desplomados en la tierra, acogen el combate interior de la luz y de las tinieblas 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 demonios interiores y fantasmagorías como figuraciones del yo y de su lucha, en medio de paisajes devastados por el fuego y el dolor. Se trata de un descenso órfico, un viaje abisal o de catábasis por espacios oscuros entre huesos y tumbas. Y esos ángeles son rostros y máscaras, imposturas del poeta. A través de cada una de sus muecas y contorsiones se delata una pena y 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” (180). En ellas se esconde también una poética, un elogio de la fealdad, porque “una rosa es más rosa habitada por las orugas” (198). En sus memorias —*La arboleda perdida*— regresa el poeta a aquel libro de juventud en los siguientes términos:

Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba (25).

El libro fue presentado en 1928 en la Residencia de Estudiantes por Pedro Salinas, que proyectó imágenes de ángeles románicos y nombró a los Beatos medievales<sup>18</sup>

<sup>18</sup> En efecto, los comentarios del obispo visigodo Beato, abad de Liébana, a la visión de San Juan, ilustrados con miniaturas bellísimas y sobrecogedoras en el siglo X, pueden sentirse como germen de esos ángeles terribles, en sus figuraciones oníricas y cruentas. Así por ejemplo en *Apocalipsis* 8, 8-9, cuando toca el segundo ángel tras abrirse el séptimo sello, “al sonido de su trompeta fue arrojada al mar una gran montaña de brasas, y convirtiose en sangre la tercera parte del mar y murió una tercera parte de las criaturas marinas y la tercera parte de las naves fue destruida” (Eco 94), y en *Apocalipsis* 9, 13-16, “al sonido de la sexta trompeta, una voz que salía de los cuatro ángulos del altar de oro que está delante de Dios ordena soltar sobre el río

como uno de sus “mejores correlatos plásticos”, con sus ángeles “inquietantes y extraños, perdidos entre las cosas diarias, sin tierra y sin paraíso” (Alberti 115)<sup>19</sup>.



Fig. 7. Rafael Alberti, *El ángel bueno*, 1947.

Éufrates a los cuatro ángeles que están encadenados, preparados para matar a la tercera parte de los hombres” (Eco 102).

<sup>19</sup> Sobre esa intensa presencia de ángeles en la poesía de la generación del 27 comenta Jiménez: “Devorados por el presagio de la tragedia, individual y colectiva, pero esperanzados también en poder burlar las barreras de las sombras, los poetas del 27 buscaban en los ángeles el soporte simbólico de una imagen de sí mismos, del ‘hombre nuevo’, frente al mundo simbólico y artístico de la tradición, agotado en su zambullida en la ‘modernidad’.

La imagen del ángel es perfecta para ese viaje. Con uno de sus ojos mira al pasado, a la tradición de la que fluye. Pero con el otro, y apoyado en las alas de su vuelo, permite aventurar la mirada hacia lo nuevo, más allá del cerco de sombras de lo mundano. La estela de estos ángeles del 27 pasa así a ocupar el centro de la imagen literaria de la época. Hay ángeles por todas partes” (104).

Entre las contribuciones americanas al símbolo del ángel, ya hemos comentado las referencias ensayísticas de Borges, que también les dedica versos: en *Fervor de Buenos Aires* nos habla del “Ángel / cuyas alas tapan el día” (1997, 43) y “del poniente de pie como un Arcángel” (1997, 49). Todavía en sus últimas entregas podemos encontrar la imagen; a *La cifra* (1981) pertenece el poema “El Ángel”, una figura oscura vista como doble o espejo, y que inspira al poeta un hondo fervor:

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  
 [...] Señor, que al cabo de mis días en la Tierra  
 Yo no deshonre al Ángel.

(Borges 1989, 320)

Mucho más humana y próxima es la figuración angélica propuesta por César Vallejo en su poema “Traspié entre dos estrellas”, de *Poemas humanos* (1939). Su título es bastante elocuente, y sus personajes se asemejan a los ángeles de Alberti o Klee; son el que “tiene chinches, / el que lleva zapato roto bajo la lluvia, / el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas” (Vallejo 261); 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!  
 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... (261)

Pero las figuraciones angélicas pueden también ser divertidas, como ocurre en la primera sección de *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo, donde la interpretación tiene mucho que ver con 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! (Girondo 157-158).

Ése es el clima —la atmósfera— en que se fragua desde 1919 hasta 1931 el homenaje poético al ángel caído que es *Altazor*, de Vicente Huidobro. 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 a la deidad por negarle el consuelo de la eternidad y convertirlo en “perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella / perro lamiendo tumbas” (68). *Altazor* es pájaro, ángel y luciérnaga, es Ícaro y Satán de “alas marchitas” (68) y “gritos en las alas” (71). Su condición de criatura angélica queda patente sobre todo en el canto I:

Sacudiré la nada con blasfemias y gritos  
 Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado  
 Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso.  
 [...] 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  
 Soy un temblor de tierra  
 [...] Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo  
 Soy protesta y araño el infinito con mis garras (71-74).

En *Temblor de cielo* continúa la actitud pero también se busca el exorcismo de ese destino funesto. Su prosa poética presenta un paseo por el amor y la muerte dedicado a una mujer, que puede vislumbrarse como un modo de Eurídice salvadora; un terremoto celeste ha de provocar 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 [...] Entonces llega la hora de la transfiguración. El mar suda y se retuerce de un íntimo dolor. Cada ola se convierte en ángel y vuela (154-156).

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*.

En definitiva, podemos concluir que 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. Pervive como una necesidad visceral de colmar el vacío dejado por la progresiva retirada de lo espiritual en nuestra vida cotidiana. Durante la vanguardia histórica, la figura del ángel se hace espejo de las tribulaciones existenciales del artista, y como tal permanece después en su imaginario: está en la “Sinfonía de cuna” de Nicanor Parra, con su ángel absurdo, feo y fatuo, y también en su “Epitafio”, donde se autorretrata como “embutido de ángel y bestia” (5-6, 29). Está también en los ángeles de Blas de Otero, o en los de José Ángel Valente: “oscuro jugador, / frente a mí el ángel / con su terrible luz, / su espada, / su abrasadora verdad” (19). Aparece también a lo largo del siglo en ese arte nuevo que es el cine, con propuestas como *El ángel azul* de Josef von Sternberg (1930), *El ángel* de Ernst Lubitsch (1937), *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders (1987) o *Dogma* de Kevin Smith (1999). Lo encontramos igualmente en la narrativa, desde el citado *Alsino* de Pedro Prado hasta el relato de Gabriel García Márquez titulado “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1972), o muy recientemente en *La fiesta de la insignificancia* de Milan Kundera (2014), novela vertebrada por ese símbolo. Todos esos ángeles nuevos del novecientos, quebradizos o fantasmagóricos, trágicos o esperpénticos, se convierten en espejo del hombre y su angustia ontológica, su eterna sed de infinito, su vértigo ante el vacío y su doloroso exilio del paraíso perdido, tal y como lo retratara Blas de Otero en su Ángel fieramente humano:

Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,  
al borde del abismo, estoy clamando  
a Dios. Y su silencio, retumbando,  
ahoga mi voz en el vacío inerte (148).

## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Xavier. *Difícil trabajo (Antología 1926-1930)*. Madrid: Plutarco, 1935.
- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Edición de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Fundación El Monte y Residencia de Estudiantes, 2003.
- Apollinaire, Guillaume. *Poesía (El bestiario. Alcoholes. Caligramas. Poemas diversos)*. Versiones de Agustí Bartra. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Artundo, Patricia. *Norah Borges. Obra gráfica, 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- . *et al. Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: La Stampa, 2005.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Baumgartner, Michael *et al. Paul Klee. The Angels*. Berna: Zentrum Paul Klee y Hatje Cantz, 2012.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Traducción de H. A. Murena. Buenos Aires: Sur, 1967.
- Bloom, Harold. *El ángel caído*. Barcelona: El Arco de Ulises, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998.
- . *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1997.
- . *Obras completas III*. Barcelona: Emecé, 1989.
- . (En colaboración con Margarita Guerrero). *El libro de los seres imaginarios*. Ilustraciones de Silvio Baldessari. Buenos Aires: Kier, 1967.
- Borges, Norah. *Casi un siglo de pintura*. Edición de Ana Martínez Quijano. Buenos Aires: Centro Cultura Borges, 1996.
- Bradbury, Kirsten. *Essential Dalí*. Introducción de Jonathan Wood. Bath: Parragon, 2000.
- Calderón, Alfonso. *Ángeles de una sola línea*. Santiago: RIL, 1998.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1986.
- Chagall, Marc. *Mi vida*. Traducción de Martí Bassets. Madrid: Acantilado, 2012.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Edición revisada y aumentada. Paris: Robert Laffont, 1982.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988.
- Diego, Gerardo. *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.
- Eco, Umberto (ed.). *Beato de Liébana. Miniaturas del 'Beato' de Fernando I y Sancha*. Introducción y notas de Luis Vázquez de Parga. Milán: Franco Maria Ricci, 2001.
- Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

- García Lorca, Federico, *Obras completas*, III. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Instituto Cervantes y RBA, 2005.
- Giorgi, Rosa. *Anges et démons*. Traducción del italiano al francés por Dominique Férault. Paris: Hazan, 2004.
- Girondo, Oliverio. *Obras*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. de René de Costa. Madrid: Cátedra, 1986.
- Jiménez, José. *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1982.
- Klee, Paul. *Diarios 1898 /1918*. Edición y prólogo de Félix Klee. México: Ediciones Era, 1970.
- Kundera, Milan. *La fiesta de la insignificancia*. Barcelona: Tusquets, 2014.
- Leiris, Michel. *Wifredo Lam*. Milán: Fratelli Fabbri Editori, 1970.
- Lizama, Patricio. “Pedro Prado y el poema en prosa: alta torre y ala inmensa ebria de vuelo”. *Anales de Literatura Chilena* 15, 2014. 95-112.
- Matos Paoli, Francisco. *Diario de un poeta* I. S. I.: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1987.
- Milton, John. *El paraíso perdido*. Edición bilingüe. Traducción y edición de Francisco Arcos García. Barcelona: Ediciones 29, 1986.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.  
*Residencia en la tierra*. Edición de Hernán Loyola. Cátedra: Madrid, 1987.
- Otero, Blas de. *Obra completa (1935-1977)*. Edición de Sabina de la Cruz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo + I. De «Gato en el camino» a «Artefactos» (1935-1972)*. Edición supervisada por el autor. Colaboraciones de Niall Binns e Ignacio Echevarría. Prefacio de Harold Bloom. Prólogo de Federico Schopf. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006.
- Prat, Jean-Louis. *Chagall*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2012.
- Rilke, Rainer Maria. *Nueva antología poética*. Prólogo de Jaime Siles. Edición y traducción de Jaime Ferreiro. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Sims, Lowery Stokes. *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- Solar, Xul. *Xul Solar*. Edición de Mario H. Gradowczyk. Con textos de Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini *et al.* Buenos Aires: Pan Klub Foundation y Xul Solar Museum, 1990.
- Valente, José Ángel. *Obra poética* 1. *Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza Literaria, 2001.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1988.