

Más allá del *angelus novus*: Las tretas del *angelórum*¹ parriano, entre demonios y gallinazos

CYNTHIA CARGGIOLIS ABARZA, RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM, ALEMANIA

En *Las flores del mal* (1857) Charles Baudelaire formula premisas que definen al poeta alado relacionado con la imagen de un albatros, de un pájaro marítimo que se desliza por el abismo. El fenómeno ambivalente del poeta alado se entreteteje en el *pathos* de la perpetua condena del individuo contemporáneo que deja entrever la conflictiva identidad del sujeto lírico encerrado en el dilema del mundo intelectual y en la disyuntiva de las míticas ruinas del pasado bajo la sombra de: "[...] una imagen de rebeldía: no [...] lejos de Lucifer, de Caín y de Fausto" (Baudelaire, 2015: II). De igual modo, Baudelaire se refiere a la anáfora que representa la poesía, al malestar del poeta clarividente, a lo superior, a lo misterioso del acto poético frente a la problemática que representa la fuerza poética de lo intuitivo y de lo carnal. Baudelaire menciona la bífida imagen de la flor como una imagen atravesada por la ambivalencia, por el Mal; todo esto plantea un lenguaje de la víctima y del verdugo, de contrarios posibles y necesarios que constituyen la composición de la Modernidad (Baudelaire, 2015: 57-58). A través de la dualidad expuesta por Baudelaire se menciona de manera indirecta también la tensión problemática de la aventura humana en la elección entre el ayer y el hoy, entre la modernidad y el pasado.

La disyuntiva de la modernidad se enfoca en una óptica crítica orientada hacia la construcción de la razón con objeto de asegurar el dominio progresivo del hombre en el mundo. Siguiendo estas perspectivas, el *Angelus Novus* de Paul Klee, adquirido por Walter Benjamin en 1921, simboliza las nueve tesis sobre la imagen del ángel de la Historia. Según Benjamin, esta tela expone una cadena de catástrofes y muestra, por un lado, una tempestad simbólica que empuja irremediabilmente hacia el futuro. Klee pone en escena no sólo el quiebre de las perspectivas temporales, sino también los vientos del pasado artístico. Por otro lado, muestra en

¹ Agradezco Valentina Rische Carggiolis la idea del ángel para la redacción de este ensayo gestado en agosto de 2016.

medio de las dos grandes guerras del siglo pasado, la temática de la enfermedad y de la debilidad del sujeto moderno (Anderlini 2015).

Según estos términos, la modernidad se enmascara en una decadencia en la que se arraiga el individuo, se acoge en la melancolía y en la pulsión de la muerte, en figuras sujetas al Eros y al Tánatos, se ampara en la construcción del acto poético y, al mismo tiempo, en la deconstrucción de una mirada utópica en torno a los sistemas metafísicos y unitarios. La modernidad se mimetiza por ello en la construcción postmoderna de (des)tejer el acto literario desde lo poético y (de)construir la identidad del sujeto a partir de ideas del progreso y de la producción capitalista (Benjamin 1990).

La controversia que muestra el sujeto angélico en la poesía contemporánea transita por el camino expuesto con anterioridad mediante la metonimia y lo (anti)poético. Todo esto se logra a través del desplazamiento simbólico de la imagen mítica angélica por la tradición poética en dirección a la deconstrucción de esta imagen a través de las diversas herramientas de los mecanismos antipoéticos de Nicanor Parra, por ejemplo, por medio del humor, o bien, a través de la desacralización. En este contexto, la antipoesía ofrece un lugar privilegiado para exponer terminologías heterogéneas, desmitificadoras, antirretóricas, antidramática y antiheroica que dialogan con la deconstrucción de tradiciones poéticas (Binns 2001: 70-77).

Este estudio revisa, en primer lugar, el significado de las imágenes angélicas basadas en la alegoría benjamiana del *ángel nuevo* en la poesía de Vicente Huidobro; esta iconografía se despliega en las propuestas antipoéticas y las mediáticas a través de los *Artefactos visuales* (2001) de Nicanor Parra redecodificando su significado simbólico. En segundo lugar, se analiza el título "Hágalo usted mismo" del grupo penquista Los Tres (Los Tres 2006) que contextualiza algunas temáticas tocadas en la antipoesía. Este dispar corpus asiste a problematizar la tensión temporal del "pasado-futuro" propuesta por Benjamin. Ésta compone el concepto estético de la vanguardia, por lo tanto, resulta significativo mencionar este aspecto en el horizonte de análisis. Durante el desarrollo de los *-ísmos*, según Binns,² se observa que: "[e]n realidad, (la vanguardia) se cerró de manera parcial: las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX –los *Beats* y el *Pop Art*, rupturista en Estados Unidos; en Chile, la antipoesía- muestran que esta tradición rupturista sigue viva hasta bastante tarde" (Concha 2015: 18). Por consiguiente, la alegoría de la historiografía del

² Esto se observa no sólo con la reactualización mediática de la cultura *pop*, véase la imagen volátil del ángel en *Bedtime stories* (Madonna, 1994), sino también de las estéticas (neo)surrealistas, más allá de sus límites.

angelus novus ("pasado-futuro") permite desarrollar reflexiones sobre una neovanguardia que renueva/recicla de manera constante producciones culturales en los campos de las poéticas escritas, visuales y las sonoridades líricas, desde lo escrito, lo visual y hacia las disonancias musicales en una relación intermedial. Aquí interesa con particular interés analizar el (anti)diálogo de la imagen del "ángel" en la poesía *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro. Por otra parte, este artículo estudia cómo se define la representación del *angelórum* en "Sinfonía de cuna" de Nicanor Parra -editado en *Poemas y antipoemas* (1954)-; además se estudia el concepto del ángel en "Epitafio", en "Padre Nuestro" y, finalmente, en "Yo pecador" – poemas publicados en «*La camisa de fuerza*» (1962-1968) de *Obra gruesa*-. El resultado del análisis de estos textos y de su interrelación medial en "Hágalo usted mismo" del grupo penquista Los Tres, permite reubicar el discurso político dictatorial en y desde la antipoesía. Esta interrelación mediática se construye a través del elementos lúdicos, de juegos con la materia poética que (de)construye imágenes, en otras palabras, de tretas o (des)engaños poéticos que desarticula y desmitifica la imagen simbólica del ángel, la transforma en la figura de un *angelórum*.

El tema político se revela de igual modo a través de la temática de la enfermedad y de la debilidad corporal del sujeto contemporáneo que quijotesca enfrenta los vertiginosos cambios del siglo XX. Esto se evidencia en los trabajos pictóricos de Paul Klee a través de una serie de pinturas sobre ángeles y, a pesar del pequeño formato del *Angelus novus*, el impacto que tienen estas imágenes en el trabajo de Walter Benjamin es primordial. Esto último se especifica sobre todo porque estas iconografías llevan a cuestionar el concepto de la Historia y a situarlo de forma simbólica dentro de los discursos en torno de la devastación del nazismo alemán a través de la imagen del ángel, un juguete alado más de Occidente.

Klee desarrolla posteriormente varios cuadros con el motivo angélico centrandose de este modo la imagen de un ángel humano expuesta de manera pictográfica con sus debilidades, ambigüedad y fragilidad. A este tipo de ángeles se los clasifica de: "borrachos, traviosos, asustados, olvidadizos, feos, pobres..." (Millares 2015: 32). Esta iconografía asiste a un giro de significativo corte vanguardista, a un "simbolismo hasta figuraciones de corte futurista" (Millares 2015: 36). Al respecto, Apollinaire en *L'esprit nouveau et les poètes* (1917) se refiere a la imagen alada de Ícaro abordando la búsqueda del poeta a través de motivos religiosos y metafísicos (Knauth 2003).

El *ángel nuevo* es una alegoría lejana a las ruinas del pasado de vertiente celestial, el *Angelus Novus* es el sujeto alado que desplaza y descentra el angustioso parricidio

de la tradición angélica miltoniana del Romanticismo (Chirinos 1995: 221) para así ilustrar su caída celestial y hacerla humana: un ángel terrenal en los discursos artísticos, estéticos, textuales y literarios de la vanguardia (Millares 2015: 27-48). El *Angelus Novus* benjamiano apunta a la representación destructiva del progreso y de sus consecuencias, es decir, un huracán provocado por el movimiento centrípeta del aleteo del progreso y los vertiginosos cambios en torno al individuo contemporáneo suscrito en el centro de los discursos de Occidente. La estética de un ángel dual/ ambiguo/ ambivalente (celestial-demoníaco), cuyas alas en movimiento segmentan/cortan/fragmentan las formas estéticas y poéticas del poeta-alado como lo demuestra el "Albatros" de Baudelaire, hace de la idea romántica del "poeta-genio-alado", un ángel caído, un ángel humano.

En *Las flores del mal* existen varias imágenes de ángeles que se trenzan en los juegos florales ornamentales y simbolizan a un ángel invisible custodiando a un niño (Baudelaire 2015: 85). En "Bendición" se muestra un romántico poeta astiado de las mundanidades que aspira a elevarse, sugiere revelarse en contra de la Madre y la traveste de Magdalena (de una santa-pecadora), un deseo oculto que despierta el torbellino poético. Baudelaire se refiere además a la belleza femenina, disfraza a esta Madre-trasvestida de "ángel-sirena" y "ángel-virgen", hace que enrede al poeta con sus "ojos de terciopelo" (Baudelaire 2015: 145) en el tejido de la seducción y pasión, en lo carnal, para que se desate el acto poético ("Himno a la belleza", "XXVII", "Una carroña"). Se evidencian del mismo modo la ideas del desamor, representado por un ángel anónimo que no cree en el amor. En "Reversibilidad" el sujeto alado se enreda en un tejido pasional de paradojas. Un ángel lleno de júbilo, de bondad, de salud, lleno de dicha, de alegría cuya contraposición se fabrica a través del desamparo, de la enfermedad, de la vejez y del miedo. Este ángel está enlazado en una hilación de palabras claves que forman yuxtaposiciones y cruces de espacios semióticos donde danza el ángel del desamor (Baudelaire 2015: 209-211).

Al respecto, es sugerente aquí referirnos a acotaciones en el contexto hispanoamericano que evidencian algunas de las reflexiones anteriores y entran en la temática del poeta alado en la poesía latinoamericana. En este caso se alude al cisne dariano, al «poeta-fuerte» hispanoamericano (Binns 1995: 159-160), que se desplaza por la poética (anti)angélica del siglo XX siguiendo también la tradición de los modernistas, simbolistas, vanguardistas anidada en las letras y culturas contemporáneas. El cisne es el ave prodigiosa del modernismo, del poeta náufrago de Baudelaire, el cisne simboliza lo metafísico y el canto agónico (Darío 1984: 28). No obstante, al torcerle el cuello al cisne se acentúa en la poesía hispanoamericana el motivo estético de la caída. Por lo tanto, la dialéctica del caer por las faltas

cometidas y las dantescas condenas del infierno acercan la gnosis del *angelus novus* al topos del "diluvio" vanguardista con objeto de acentuar lo novísimo.³ Esta caída instala las estructuras poéticas y textuales que dan paso a lo nuevo, a centrar de manera temática al individuo con sus lastres contemporáneos en la paradoja de lo divino y lo humano con objeto de aceptar el tono rupturista y transgresor. Benjamin nos muestra un ángel austado y atemorizado con la mirada frente al pasado, con él señala la destrucción y se observa un ángel dándole la espalda al futuro, constructo instalado en una década de ambigüedad y del naufragio del sujeto contemporáneo (Baumgartner 2012; Binns 2014; Millares 2015; Deleuze 2016). Melero Martínez, siguiendo una lectura de *Bajo el signo de Saturno* de Susan Sonntag (1980), comenta que este *angelus novus* se aloja bajo el signo de Saturno, un daimon del oxímoron del alma que oscila entre la vida y la muerte. Melero Martínez define el signo de Saturno como un Cronos devorador de la temporalidades –pasado y presente- y se agazapa ante el futuro sin rumbo dado que, desde el punto de vista metafísico, simboliza las dolencias, los traumas y la agresión del siglo XX (Melero Martínez 1991: 47).

Estos conceptos se instalan además en humanizar y poetizar a querubines y gallinas, aves de carácter bíblico agazapados en el discurso mestizo-criollo del "poeta-ángel-caído". Ambas aves están muy cercanas también al albatros, a esos: "[...], reyes/ del azul, desdichados y avergonzados, dejan/ sus grandes alas blancas, desconsoladamente,/ arrastrar como remos colgando del costado" (Baudelaire 2015: 91). En el contexto de la poesía modernista, el cisne rubendariano se acerca a una de las aves cercanas a los ángeles, tal es el caso de: "La dulzura del ángel" de *Cantos de vida y esperanza* (1905). El ángelus rubendariano se entreteje en un mundo divino e inocente en el que reina el ensueño del ruiseñor, y, al mismo tiempo, se desmantela lo mundano: "[...], opuesto todo al rudo destino/ que no cree en Dios..." (Darío 1984: 112).

El tono celestial del *ángelus* rubendariano es angustioso y místico, desenrolla el ovillo dorado que cuenta la textura fatal del sujeto (lírico), narra un "yo-náufrago" en el cambio de siglo. Junto con este proceso se acentúa el sentimiento de desarraigo por la ausencia del Padre (Dios, símbolo de la lengua del "yo-pecador": "de nuestros males"). La sensación de soledad de un sujeto atado a la condena de su mundanidad: "[e]l aureo ovillo vespertino/ que la tarde devana tres opacos cristales/ por tejer la inconsútil tela de nuestros males, // todos hechos de carne y

³ Al respecto la arquitectura poética y religiosa angélica en la vanguardia resalta la Generación del 27 en España, para profundizar véase la tesis doctoral de José Manuel Marín Ureña: *La figura del ángel en la Generación del 27* (Marín 2003).

aromados de vino..." (Dario 1984: 112). Por ello, no es casualidad que Dario hable del hilo del destino junto con la imagen del ángel, una cuestión asociada a la vida urbana y libidinosa a entrada del siglo XX. Asimismo, Millares comenta la imagen icónica del ángel en *El libro de los seres imaginarios* (1967) de Rilke, allí se muestra el ángel como "un amplio muestrario de criaturas aladas: arpías, divinidades con rostro de mujer y cuerpo de ave rapiña, que se confunden con las Parcas, mensajeras de la muerte; [...]" (Millares 2015: 28). Por lo tanto, el ángel y sus alas tematizan las figuras de Ícaro, Hermes y Eros en la Modernidad (Millares 2015: 28), amalgaman el hilo del destino, de la "vida-muerte", del Eros y al Tánatos.

En la tradición angélica chilena aparece la novela "Alsino" (alto+sino) de 1920 escrita por Pedro Prado, cuyo corte criollista y protovanguardista, introduce las corrientes literarias vanguardistas de *Altazor* de Vicente Huidobro (Goic 2003: 725), ambas obras poseen los sintagmas de alzar el vuelo y la imagen del ángel. En "Alsino" (Pedro Prado 1920) se tematiza la inevitable alusión a la inocencia y niñez (Millares 2015: 30), a la lluvia, a la enfermedad, al amor y al mito de Ícaro a cuyo protagonista le crecen las alas y después de un largo vuelo cae abruptamente.

Categorías: El ángel nuevo en Vicente Huidobro

¿Cómo eran el ocaso y el umbral de esa puerta, / oscura y son falleba, donde estaba sentado/ mirando el horizonte Lot? ¿Y el afeminado/ perfil de un par de ángeles en la noche desierta?// Los anhelados ángeles que Sodoma quería/ conocer con prematura ¿cómo eran? ¿Y la fría/ continuidad de un lago que la Escritura omite,/ cuya agua no tolera que el lirio se marchite...?

"Lot, los ángeles y la estatua", *Poemas bíblicos*, Silvina Ocampo

Millares en su estudio del arte angélico sobre vanguardia que alude a lo aéreo como suscripción de lo espiritual y de lo vertical, de lo abismal y/o infinito; aborda la temática desde la crisis religiosa y del "abismo de la orfandad" que vive el sujeto contemporáneo (Millares 2015: 27; Deleuze 2016). En esta línea se acentúa la premisa vanguardista de Huidobro, de un non serviam vulnerable a la caída, susceptible a la expulsión del cielo y a una rebeldía de un *Altazor*: "[...] pájaro, ángel y luciérnaga, es Ícaro y Satán de "alas marchitas" y "gritos en las alas" (Millares 2015: 47). Tal vez por ello, la metáfora de los ángeles sea sólo un esbozo espiritual imaginario que no necesita un cielo para existir, que entrega quizás al poeta un punto fijo en el que se constituye la poiesis, el cuerpo textual tal como expresan los ángeles de Rilke en *Elegías de Duino* (Millares 2015: 39). En la línea de las

limitaciones humanas, del dolor y de la melancolía en correspondencia con lo mundano, la imagen de los ángeles no entregan ni consuelo ni consolación al hombre náufrago, y, tal como plantea Borges, la literatura universal es un "nidal [imaginario] de ángeles" (Millares 2015: 27).

Benjamin advierte que esta metáfora surge de una interrupción y de una discontinuidad sostenida en la imagen de Melancolía de Alberto Durero (Millares 2015: 31); el ángel melancólico propone la muerte y la retirada de la metáfora celestial para entrar en los tiempos de la catástrofe y del derrumbe de los discursos. En el contexto hispanoamericano, el *ángelus* rubendariano revela el manto angustioso abismal de los pecados del sujeto contemporáneo, por lo tanto, acerca la contemporaneidad abismada como mecanismo creador ("inconsútil tela de nuestros males"). El trayecto del tema angélico y religioso menciona texturas cósmico-vitales, cercanas al significante del hilo del destino y de la vida (Eros y Tánatos, vida-muerte), a los pesares y a los lastres, al dolor, a la muerte y al trauma del sujeto.⁴

El significado de la figura del ángel dialoga con los discursos infinitos (lo abismal), por ejemplo, la que aparece en el epígrafe de Silvina Ocampo en Poemas bíblicos (1942): dos ángeles afeminados mirando hacia un paisaje apocalíptico cubierto de "lluvias de azufre y fuego, brillantes y seguras", un panorama "[i]nferral o seráfico" en la figura de la Madre que mira hacia el pasado deshecho (Ocampo 2002: 37-38). De igual modo, el *angelus novus* benjamiano anuncia el huracán desatado por la Segunda Guerra Mundial cuyo trayecto literario continúa en *Altazor* dado que las imágenes angélicas aquí son de ruptura (Morales 2003: 1419-1422). Por ello, se desencadena una serie de imágenes estéticas posteriores en la vanguardia tanto en la pintura, en la literatura como en el cine (Millares 2015). Para sintetizar los tópicos de la imagen del ángel podemos mencionar los siguientes puntos:

- 1) La dialéctica espacio-temporal/ dialéctica del caer: evocación al descenso, uso de sótanos, ascensores y alcantarillas. Es una exploración de lo subconsciente y de lo desconocido y en una discontinuidad temporal impuesta por el motivo de la caída y también del motivo de la muerte (Anderlini 2015: 2).
- 2) La categoría del "yo" en referencia a la ruina: el ángel caído, ilustrado en Ícaro o Faetón, en Dante, por ejemplo. Por eso, hablar de esta subjetividad implica la idea de lo rebelde: un ángel-épico miltoniano, orgulloso y

⁴ Estas temáticas en correlación –junto con la dialéctica del caer– se consideran en mi proyecto de investigación doctoral sobre poéticas textiles en la (neo)vanguardia en curso, véase: "Imaginación textil y la trama del género en el texto latinoamericano" (2018).

valiente. De igual manera, este sujeto es un fracasado, un antihéroe, un héroe/genio vencido, todas estas ideas se mencionan en la imagen angélica de *Altazor* y de *Temblor del cielo* de Vicente Huidobro. De igual manera, en *Sobre ángeles* de Rafael Alberti se asiste a la idea del destierro, a la imagen de Caín entretejida en la poesía del "Albatros" de Charles Baudelaire. En ambas obras se menciona la expulsión del cielo, del amor y de la escritura, tal como lo plantea el poema ocampiano "Lot, los ángeles y la estatua". El destierro estético es una deportación política, según esto, la imagen del ángel es "capaz de decodificar los fragmentos caóticos de la historia reciente" (Anderlini 2015: 1). De allí que se hable de una irrupción, de fragmentos, de ruinas, escombros y de una discontinuidad en la linealidad de los discursos, por ello, la escritura se imbrica en ese sujeto-ángel, interpretado como un antihéroe.

- 3) La tensión alegórica del ángel y de la calavera: el ángel es mediador entre lo visible e invisible, entre la vida y la muerte, entre el Eros y el Tánatos, el deseo y la muerte. El motivo de la Historia junto con la imagen de la muerte y de lo angélico, además define la tensión en la representación de una identidad, de "yo" implícito en una temporalidad discontinua y de su "irrupción" en la vanguardia artística y literaria (Anderlini 2015).
- 4) La metonimia para el artista: La figura del ángel caído se decodifica a través de la metáfora de un espejo del artista, del carácter imperfecto, frágil, soñador; se devela como un "yo-vulnerable" reciclado en la ruina discursiva, estética y literaria contemporánea (Millares 2015: 30).
- 5) El significado sagrado/religioso de la figura del ángel: se identifica con la musa del creador, además por estar vinculado con la infancia, ligado al discurso de la Madre y a las desmitificaciones simbólicas del *ángel nuevo* relacionado con lo grotesco y lo patético. En autores como Pedro Prado, o bien, Norah Borges se dialoga aquí con la imagen del ángel de Oliviero Girondo "Angelnorahcustodio" (Girondo 1999: 275). En "Espantapájaros" (1932) de Girondo se evoca el Eros, la figura de la mujer alada (Millares 2015: 47). Por otra parte, en la pintura de Joan Miró se representan ángeles candorosos modernistas contrastados con imágenes angélicas tratadas en la poesía ocampiana de corte rupturista y transgresor (Millares 2015: 30; Carggiolis 2018).
- 6) Ángeles ambiguos y transgresores en los discursos de género: el *angelus novus* irrumpe también en las sexualidades urbanas centrando su foco en los suburbios y sus sonoridades rizomáticas que van más allá de la tensión

genérica de estructuras binarias cuestionables, en femenino-masculino (Carggiolis 2018).

Junto con estas categorías se destaca lo angélico enlazado con el elemento eólico, legible como un elemento de lo novísimo; Benjamin habla de un "huracán" que trae los nuevos aires en los discursos poéticos, por ello las imágenes angélicas "irrumpen" en acontecimientos poéticos naturales, tales son la lluvia y el huracán. Deleuze ubica la "lluvia" como una manifestación del caos, de una explosión atómica en la que se conjuga el diálogo de la pintura con el texto y viceversa (Deleuze 2007: 29). A todo esto se añaden las formas de escritura, de trazos, borrados y sustracciones, simulacros de escritura a dos manos para determinar la dinamización de la noción del texto (Carggiolis 2017). Estos sememas se reelaboran en *Altazor* (1931) y *Tembolor del cielo* (1931) de Huidobro que se escribe a fines de la Primera Guerra (Schopf 2003: 1492). El diálogo intertextual se plantea como un pliegue, un doble de sí mismo, y del sujeto lírico plegado interviene de igual manera en *Tembolor de cielo*. Es un doble imaginario, un doble cataclismo nietzscheano que apela a la liberación del individuo, a la imagen del sometimiento a Dios, polaridades descritas como: "[...] dos vertientes de la tensión que conduce la corriente de la energía vital y estética donde se entrecruzan vida y muerte" (Gremendi 2003: 1479).

En *Altazor* se define un "ángel salvaje" en caída que tiene algo de Luzbel –algo grotesco y patético- (Millares 2015: 47). Goic indica estos tópicos en la percepción de la caída angelical, se relaciona con: "[...] las grandes visiones del mundo incapaces de explicar la guerra y su monstruosa destrucción, en particular, la crítica histórica del cristianismo y de la moral tradicional vistos como fracasos" (Goic 2003: 831). Al respecto, Federico Schopf habla de:

[...], la imagen de un aviador, más bien de aeronauta moderno que desciende de provisto de un paracaídas, la del ángel rebelde, caído, estropeado, incluso salvaje y la de una especie de Ícaro al que no han substituido las alas de cera, esto es, se proyecta en una figura que convoca una serie de transgresiones: la expulsión y caída del ángel cristiano y el ascenso a las alturas, el anhelo de perspectivas más amplias y luminosa de Ícaro –que se precipita, al derretirse sus alas por sus pretensiones desmedidas- junto al descenso en paracaídas, que disminuye técnicamente la velocidad de la caída y amplifica el tiempo de la mirada (Schopf 2003: 1498).

Schopf interpreta a este aviador como un *Altazor* angustiado, aterrorizado, estropeado y expatriado de la cordura; en los primeros versos del Canto I, aparece

un *Altazor* mirando hacia la soledad: "Solo en medio del universo/ Solo como una nota que florece en las llanuras del vacío" (Huidobro 2003: 741-750; 736). Igualmente, en los primeros versos se cuestiona la ruptura con la imagen de un "ángel malo" que vela a *Altazor* en su caída: "Altazor ¿por qué tu primera serenidad/ ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa" (Huidobro 2003: 736). Schopf habla de la "expulsión" del ángel-*Altazor*, nombre dilatado en el binarismo "alto+sol", punto de inflexión que se fractura: el individuo, la velocidad y el tiempo. Desde la perspectiva de la atomicidad del texto se desintegra la textualidad y se diluye tanto gnóstica- como biopolíticamente la omnipresencia de Dios: "Dios diluido en la nada y el todo/ Dios todo y nada" (Huidobro 2003: 741). En *Temblor de cielo*, Huidobro describe la liberación de la instrumentalización del poder religioso para reflexionar de manera crítica con su entorno, el ángel en prisión intenta liberarse de la violenta represión sin lograr su objetivo: "[E]l ángel prisionero rompe sus cadenas y vuela en los aires perseguido, en vano, por algunos fusiles inexpertos" (Huidobro 2003: 852).

En este sentido, al semema de la muerte se suma el tópico de la caída que se simboliza con la tensión alegórica del ángel y de la calavera: "Eres tú tú el ángel caído/ La caída eterna sobre la muerte/ La caída sin fin de muerte en muerte" (Huidobro 2003: 744). Sin embargo, el motivo de la muerte trae consigo lo nuevo, lo novísimo junto con la sinestesia que atomiza la vanguardia alada, trae un viento nuevo que sopla por la poesía (Huidobro 2003: 737). Más tarde, no obstante, este viento suave se transforma en un "huracán", en una devastación que delimita la zona perceptible de la caída de la condición humana y de la destrucción de las temporalidades en tiempos posguerra.

En Huidobro, lo eólico resuena en el acto poético, es la devastación de las estructuras institucionales virtualizadas en *Altazor*: "Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro lado/ En donde el viento azota a Dios/ En donde aún resuene mi violín gutural/ Acompañando el piano póstumo del Jucio Final" (Huidobro 2003: 744). Esto último se observa también en el elemento eólico que arrastra a *Altazor* por el Canto I representando las aspas simbólicas del "molino" del Canto V (Huidobro 2003: 789-794). La caída de la temporalidad hacia lo poético sucede a través de la "palabra electrizada" en tres tiempos y se puede sintetizar de la siguiente manera: 1) el viento-la soledad; 2) el huracán-el deseo de eternidad-; y 3) la caída-la poesía. Con respecto al tema del paracaídas en *Altazor*, se acentúa la tela-textura y, de igual modo, los sememas textiles (nudo, seda, aguja, telaraña, red, etc); el principio de una "textura deshilachada" que sitúan a Huidobro dentro de la vanguardia doméstica/ textil (Carggiolis 2015: 118; Carggiolis 2018).

Polifonía

El ángel de Huidobro juega el juego de un icarismo luciferino; dialoga con el juego de trampas polirrítmicas (Gremendi 2003: 1476) que sitúan *Altazor* en medio del huracán que avecina el futuro del *daimon* vanguardista: "Después de mi muerte un día/ El mundo será pequeño a las gentes [...]/ Habrá un gran puente de metal en torno de la tierra/ Como los anillos construidos en Saturno" (Huidobro 2003: 750). El motivo de la muerte es una experiencia de cambio, de transformación, en la que el "ángel-*Altazor*-(anti)poeta" hace trampas, aletea en el Canto I en pauta rítmica:

Todas son trampas

trampas del espíritu

Transfusiones eléctricas de sueño y realidad

*Oscuras lucideses de esta larga desesperación petrificada
en soledad (Huidobro 2003: 742)*

[...]

Trampas

Trampas de luz y cascadas lujosas

Trampas de perla y de lámpara acuática

Anda como los ciegos con sus ojos de piedra

Presintiendo el abismo a todo paso (Huidobro 2003: 755)

El aleteo del Canto I nace del punto de inflexión que articula el movimiento de la oclusiva $\backslash t \backslash$ ("Todas"; "trampas"; "trampas"; "Transfusiones") en el verso "Oscuras lucideses", es un movimiento semicircular que se moviliza otro semema de lo angélico; Deleuze se refiere del mismo modo a la caída junto con la segmentación circular de brazos de la carne de un pájaro (Deleuze 2007: 86). Al mismo tiempo, se determina como elemento iluminador la luz (celestial), un semema de lo angélico, de lo eléctrico y lo novísimo ("eléctricas"; "lucideces"; "luz"; "lámpara"). El poeta alado deviene del "parloteo balbuciente" basado en lo fonético y lo disonante que constuye el paracaídas de *Altazor* (Deleuze 2016: 25). Del mismo modo, se tematiza el eje de la "soledad" en el inicio del Canto I como manifestación del abandono del sujeto moderno. *Altazor* aquí no cree en las palabras ni en la engañosa poesía, por eso la muerte como renovación lleva al abismo: el *angelus novus* mira en soledad de frente, observa hacia el pasado con ojos de Lot y anda ciego como Lázaro ("esta larga desesperación petrificada" y "los ciegos con sus ojos de piedra"). Esto trae consigo el tema natural del huracán que cierra al final el Canto VIII, dejando así un paracaídas, una textura hilada de sonidos marcados por vocales abiertas y cerradas ("a"; "i") que abren/cierran deluzianamente el paracaídas: "Ai aia aia/ ia ia aia ui/ Tralalí/ Lalí lalá/ Aruaru/ urulario/ [...] / Lalalí/ lo la/ (i i i o)/ Ai a i a i i i i o ia" (Huidobro 2003: 808).

Trampas: Entre *angelórum* y angelitos parrianos

*Mentes que sólo pueden funcionar
a partir de los datos de los sentidos
han ideado un cielo zoomórfico
sin estructura propia
simple transposición de la fauna terrestre
donde pululan ángeles y querubines
como si fueran aves de corral
¡inaceptable desde todo punto de vista!
yo sospecho que el cielo se parece más
a un tratado de lógica simbólica
que a una exposición de animales.*

XIV, Nicanor Parra

"Por aquel tiempo y rehuía las escenas demasiado misteriosas" (Parra 2001: 141), así da inicio Nicanor Parra a la "La trampa" en la que el sujeto lírico reflexiona sobre arañas, sobre jugueteos arácnidos de un poeta-impostor, de un *angelórum*, que fantasea lúdicamente con las luces y sombras de la antipoesía (Morales 2018; Pérez 2001: 77-82). Muchas de "las escenas demasiado misteriosas" las representa lo sacral, lo 'no-humano' para desacralizarlo y humanizarlo como un espejo del mundo y del individuo moderno (Morales 2018). Lo que para Parra significa una "tensión indisoluble", entre lo poético y lo antipoético –una figura en contradicción constante-, representa para la crítica literaria una relación dialéctica, es decir, una paradoja de lo humano junto con reflexiones metafísicas (Pérez 2001: 19; 9; Valenzuela 2014). En conjunto, Parra plantea en su poesía una disonancia bufonesca de lo angelical donde "pululan ángeles y querubines", imágenes creadas a partir de la razón, que ironizan y desmantelan: "[m]entes que sólo pueden funcionar/ a partir de los datos de los sentidos" (Parra 2001: 315). Se advierte que en la poética parriana existe un "paraíso caído" posterior al paracaída custodiado por el "ángel malo" de *Altazor*, un planteamiento que está "preso en realidades" y, al mismo tiempo, está cargado con una sarcástica profundidad mística (Morales 2018). Es por lo tanto, la antilogía de volverse místico y realista a la vez lo que crea la devaluación celestial, el ángel se hace animal: "han ideado un cielo zoomórfico/ sin estructura propia/ simple transposición de la fauna terrestre" (Parra 2001: 315). El volverse poéticamente vulnerable a lo terrenal, aceptar lo humano, lo caído a través de un tono irónico, teatralizando esta misma caída: "¡inaceptable desde todo punto de vista!" (Parra 2001: 315). Lo vectorial no es del Cielo hacia el Infierno, sino que es

llegar hasta lo terrenal, es decir, con los pies bien puestos sobre la tierra –espacio poético donde ya está el Infierno-; Parra se refiere con ello a lo criollo-mestizo: lugar donde el diablo perdió el poncho con un beats de sonoridades de *rockabilly*. Los ángeles y querubines se ponen en escena "como si fueran aves de corral" (Parra 2011: 315), unas gallinas sin alas. Se construye el principio de una (anti)lógica, de un juego, o bien, de una treta de un *angelórum*, para hacer la ilusión del vuelo poético, en caso de que la gallina no puede volar:

*Un consejo de buena voluntad:/ NO CORTARLES LAS ALAS A LAS GALLINAS/
ellas también tienen derecho a volar/ hay algunas señoras dueñas de casa/
que practican ese deporte diabólico/ preferible perder una gallina/ a cometer
la imperdonable torpeza/ de creernos capaces/ de enmendarle la plana al
Creador:/ si Él en su infinita sabiduría/ acordó provisionarles de alas/ alguna
razón poderosa debió tener/ aunque a nosotros nos parezca ridículo (Parra
2001: 327).*

Aquí, el semema de las alas está implícito en el campo semántico relacionado con las poéticas angélicas de un "surrealismo criollo-mestizo-chileno", un surrealismo política- e irónicamente sin vuelo y sin alas, y de unos gallinazos-poetas en concierto: "una simple transposición de la fauna terrestre" (Parra 2011: 315). Una "Fauna" -/f/-, de naturaleza terrestre, que se inicia con un fonema fricativo labiodental sordo hilado, que desencadena una turbulencia en el aire, quizás sea la influencia del "huracán" del *ángel nuevo* benjamiano en el que las estéticas poéticas se transgreden y se provoca el abismo con la antipoesía: "Fatuoso como un cisne,/ Frío como un riel,/ Gordo como un pavo,/ Feo como usted" (Parra 2001: 115). Un ángel parriano grotesco, satírico y caricaturesco, es decir, "gordo como un pavo", descrito por una voz lírica y un tono ridículo de una "Poesía nasal y gutural" (Parra 2001: 232) que lo devela como un impostor, un estafador, un poeta no serio ni digno de ser citado. En el discurso antipoético es la voz de un prestidigitador que hace bajar al ángel de las nubes: "¡Hay que ver, señores,/ cómo un ángel es!/ [...] ¡Buenas con que hubiera/ Sido Lucifer!" (Parra 2001: 116-117).

Los estereotipos del 'poeta-ángel-navegante' en el "Albatros" de Baudelaire (francés) se entrelazan en el castellano de "Sinfonía de cuna" (Parra 2001: 115-16), escrita en lengua cruzada de ángeles entre poesía y *beats*: "Buenos días, dijo,/ Yo le contesté,/ Él en castellano/ Pero yo en francés" (Parra 2001: 115). Con una risa burlesca exclusiva de la lengua del ángel se habla francés, una lengua de un 'ángel-dandy-francés-criollo': "Dites moi, don ángel/ Comment va monsieur" (Parra 2001: 115). En el cruce quiástico del telar de lenguas y tradiciones literarias ligadas al

surrealismo (castellano-francés), se desterritorializa con hexasílabos de tono popular mestizo-criollo, sonoridades del surrealismo francés (Binns 2015: 55). Por esta cuerda imaginaria baila el *angelórum* parriano tambaleando en el abismo hacia la antipoesía: "Él me dio la mano,/ Yo le tomé el pie" (Parra 2001: 115). En esta disonancia se demuestra en la danza textual parriana del abismo (mano-pie) de un sujeto "Yo pecador", de un individuo en lo abismal: "Yo danzarán al borde del abismo"; "Yo satanás enfermo de paperas"; "Yo recopilador de santos viejos" (Parra 2001: 215-216). El "yo-lírico-sujeto-objeto" no ocasiona molestias desmitificado a través de lo absurdo, se acomoda en lo terrenal y politiza hasta llegar a ser escéptico frente a su propia realidad.

En "Epitafio" en *Poemas y antipoemas* (1954) se tematiza la muerte desacralizada de un ángel (del sujeto lírico muerto) en la mesa criolla de una última cena: "Fui lo que fui: una mezcla/ De vinagre y de aceite de comer/ ¡Un embutido de ángel y bestia;" (Parra 2001: 129). La voz popular del sujeto lírico construido de lo absurdo, de lo sarcástico: "un embutido de ángel y bestia", nos deja clara la mundanidad de lo que SE ES, un espejismo desde una "luz entre irónica y pérfida" (Parra 2001: 129). Se es NADA en este y en el otro mundo, esta verdad inaceptable nos enfrenta a la paradoja humana con la muerte (en términos angélicos: un ángel-calavera). Esto mismo se observa en la poesía, rogándole a Dios ante las grandes estafas del mundo moderno, como se propone en "Padre nuestro" -editado en *La camisa de fuerza* (1962-1968) de *Obra gruesa*-. Se asiste a un Dios desmitificado que padece, que sufre, que tenemos que absolver: "No pienses más en nosotros" (Parra 2001: 213). Un Dios que ha sido destituido por el Demonio, desmitificado, sólo por el simple hecho de ser tan bueno y de preocuparse por "nosotros", despatriándolo de su territorio: "Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo/ Desconstruyendo lo que tú construyes" (Parra 2001: 213). Las tretas y juegos del *angelórum* parriano ironizan la lengua del Padre con fórmulas rupturistas y sarcasmos de rebeldía antipoética:

El poema, "Sonó la antipoesía", dice a reglón seguido: "Ya no es fuerza creadora/ hay que volver a partir de cero/ se quedó en lo que era la pobre/ en una rebeldía sin causa/ la rebeldía + la rebeldía". Hay que "volver a punto cero". Pero el "volver" a punto cero no es sino una manera desplazada de declarar trazado el arco de la verdadera "antipoesía". El "punto cero" remite a un después y a un antes. (Morales 2015: 39)

La perspectiva temporal de "un después" nos sitúa en la alegoría del *ángel nuevo* de Benjamin, nos ubica en la rebeldía de un ángel caído que subvierte la lengua del Padre para aterrizar a quien está en el cielo y distanciarse con risa maliciosa: "Padre

nuestro que estás donde estás/ Rodeado de ángeles desleales/ Sinceramente: no sufras más por nosotros" (Parra 2001: 213). La rebeldía de la voz lírica, "nosotros", remite al "punto cero" de la tradición poética angélica en la que irrumpe el *ángel nuevo* de Benjamin; se lo muestra cortado/fragmentado del Cielo, caído, sin alas dispuesto a dedicarse netamente a cuestiones mundanas: "Los poetas bajaron del Olimpo" (Parra 2001: 233). El 'poeta-ángel-sin alas' pisa tierra como un gallinazo y una gallina en el Olimpo terrenal, esto nos demuestra que el juego irónico está en caer en la trampa de creer que "Solamente es gratis/ Morir y Amar" (Los Tres 2006). Esta última observación actualiza la antipoesía que no se da ni con el hecho de que "morir es caro y amar [también]", con ello la antipoesía politiza la muerte y el amor, son sólo juegos. Es una poesía anti-todo, una desmitificación del amor cortés, de la muerte del sujeto en otro y de un acto humano de caer al abismo en cuestiones humanas, religiosas, políticas, es una risa de un cadáver exquisito.

Tretas del *angelórum* en "Hágalo usted mismo" (2006) de *Los Tres*

La música popular es melódica, forma la obra en su totalidad y una vez terminada no puede sino repetirse, por ello la melodía popular no es un verdadero tema musical; la sinfonía en cambio es un tema y un desarrollo en variantes, pero en la máquina musical cósmica, en el sintetizador de elementos heterogéneos, no hay sino variación. (Navarro 2001: 84)

Deleuze vincula la música popular como una obra total infinita, habla también de su heterogeneidad, a través de imágenes simbólicas que dinamizan la noción del texto literario, por lo tanto la melodía del texto con la que el poeta vive (de)construyendo metáforas. En los textos del canto dantesco aparece la figura del ángel caído, Lucifer como parodia de la Trinidad divina, se deja ver como un murciélago alado, un pájaro navegante (Dante 2014: 125-126). Esta se recontextualizará en la imagen de una fuga cósmica, de un cosmos que representa el *angelus novus* de Paul Klee (Navarro 2001:85). El poeta, nómada en su arte, dinamita las partículas de un texto, las transforma en una multiplicidad de un "yo" desde su lenguaje, su deseo y desde su estética para sobredeterminar el cosmos estético y la ambivalencia de este universo (Navarro 2001: 126). Es a partir de la polifonía de este bombardeo atómico que la vanguardia abre sus permeables límites textuales para entrar en los tiempos de una repetición eterna, de una "estética de la repetición" (Block de Behar 1994: 112). Estas son las primeras partes de los naufragios textuales contemporáneos hacia una neovanguardia.

La alegoría del *ángel nuevo* de Walter Benjamin y de su influencia en estas poéticas (neo)vanguardistas europeas y hispanoamericanas, en particular, en la chilena, se pueden constatar en la tradición de Huidobro y, del mismo modo, en la antipoética de Parra de marca disonante. Sin embargo, la influencia mediática de la antipoesía y del surrealismo criollo mestizo-chileno va más allá de las melodías-textuales fracturadas. Éstas recaen en el rock nacional, por ejemplo, en la discografía de *Los Tres* no sólo por la influencia topográfica de una cultura regional penquista sino también por una larga tradición poética de la estirpe Parra. Ya en un estudio sobre el surrealismo, Blea menciona la constante intención de reanimar en el individuo una conciencia de la alteridad en la que los "[A]tisbos de neopoesía, de neosurrealismo, de una *estética del rock*" fluyen de la vanguardia y se entienden estos elementos dinamizadores que fluyen a través de ella" (Blea 2001: 335). De esta manera se recontextualiza la neovanguardia junto con las tradiciones angélicas de poetas fuertes como Rubén Darío, o bien, como la propuesta de Huidobro dialogando con poéticas musicales del rock latinoamericano. Estas similitudes atienden a un autorreflejo textual, o bien, a una actualización de los complejos paradigmas del mundo moderno. *Altazor* tematiza la irrupción del "ángel malo" en la vanguardia a través de la caída del aviador y de los aleteos circulares del ángel, fracturan en Huidobro el pentagrama onomatopéyico del paracaídas que inicia las poéticas rupuristas de la vanguardia.

El *angelórum* parriano arrastra la tradición angélica celestial desacralizada, haciendo de ésta una figura humana y deshumanizando el objeto religioso: es más que un ángel, es un jugador que se escenifica como tal, juega un rol paródico para advertir al lector que es sólo una máscara. Esta figura es un danzarín en el abismo de la literatura contemporánea. La caída del pájaro en dirección a la carne y hacia los huesos en un descenso textual se explica desde la pintura y se conecta en una estética surrealista que propone un caos dinamizado y politizado hacia las sonoridades del siglo XXI (Deleuze 2007: 86-87; Carggiolis 2017).

Los angelitos aparecen en la poética parriana marcando el tono irónico para desestabilizar el orden impuesto por la lengua del Padre, por la lengua del orden y por la de la tradición. Estas figuras entrecruzan discursos (anti)sacrales en su propia lengua por medio de lo irónico, lo gozoso y lo picaresco. También simulan, mienten y engañan con sus dolores. Existe, por lo tanto, una discontinuidad de la tradición celestial, una rebeldía y un "punto cero" que va más allá de lo patético porque eso no existe en el cielo-terrenal parriano. Esto es un producto del propio dolor humano, por ello su simbolismo segmenta corta el vínculo celestial.

La rebeldía permite que la influencia de la antipoesía en las producciones contraculturales esté aún vigentes, así plantea García:

[...] el marcado carácter lúdico, libresco, performático, teatral, que adopta la antipoesía a medida que avanza la década del ochenta tiene que ver con la directa transformación del sistema productivo de la antipoesía, cuestión de suma importancia destacada recientemente por la crítica que identifica etapas en el proyecto antipoético de Parra (García 2015: 83)

Esta observación reafirma indirectamente las tretas del *angelórum* parriano de "Sinfonía de cuna" de 1954, las sitúa en las producciones contraculturales populares y de masas. Las transformaciones lúdicas y la recepción de la obra de Nicanor Parra en la cultura chilena se observan en el disco del grupo penquista Los Tres: "Hágalo usted mismo" (2006). Esta mudanza estética a partir de la antipoesía marca las producciones culturales dictatoriales, de transición y posteriores. Si bien es cierto la alegoría del *ángel nuevo* de Benjamin tiene una connotación vanguardista entre guerras, obtiene una nueva perspectiva a través de los discursos (post)dictatoriales de los ochenta y noventa en Chile. La catástrofe producida por la violencia política que azotó el país bajo la dictadura de Pinochet y arruinó a una generación que mira de manera nostálgica hacia un pasado democrático, del que se tiene que despedir. Es una generación que le da la espalda a un futuro tras la devastación del país como lo hace el *ángel nuevo* benjamiano.

Los ajetreos textuales del *angelórum* entrelazan intertextualmente varios de los tópicos temáticos de la poesía de Parra, como es el caso de la producción musical de "Los Tres" (1991), "Se remata el siglo" (1993), "La espada y la pared" (1995); aquí también se interconectan temáticas políticas en contra de la dictadura de Pinochet (1973-1990). En particular, se acentúan en la mayoría de sus letras elementos surrealistas religiosos desacralizados, se retoman varios puntos de vista que nos muestran la imagen institucional del Padre (Dios) y la contraposición estética de las tretas parrianas del *angelórum* en "Sinfonía de cuna" (1954). Estas temáticas se interrelacionan con la desacralización y humanización de Dios, en el disco "Hágalo usted mismo" (1997) de Los Tres se le muestra liberado: "Un día/ En un pueblo/ Polvoriento/ Dios se apareció// Andaba solo y/ De vacaciones/ Muy tostado / por el sol// Yo iba/ con mi caballo/ Cansado y sucio/ Arrancando de una mujer" (Los Tres 2006).

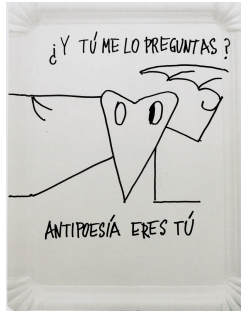
Considerando una lectura transversal, desde Parra hacia Los Tres, se acentúa el tono bufonesco de la imagen de Dios en su orfandad (Deleuze 2016), su desmitificación

("muy tostado") y en su humanización, es un Dios que olvida al individuo. El sujeto doliente se escapa del dolor amoroso causado por una mujer, se refleja en un Dios agotado y desplazado de su Paraíso con ímpetu de liberación. Es un sujeto desmitificado como sucede con la imagen religiosa del ángel parriano en "Sinfonía de cuna". En ambos textos se utiliza la ironía como método distanciador para determinar la expulsión de las imágenes celestiales y la caída de todas las tradiciones: "Muerto de la risa/ Dije good bye sir/ Siga su camino/ Que le vaya muy bien,/ Que la pise el auto,/ Que la mate el tren (Parra 2001: 116).

Aquí no sólo se encuentra la simbiosis entre Dios y el individuo, sino que también el ruego del sujeto a Dios para retirarlo del camino, alejarlo de la mujer-víbora, como se puede leer en la poesía "La víbora" (Parra 2001: 138-140). En ambos medios se gesta un antidiálogo de la canción desesperada de Grisostómo y sus amores con Marcela (Cervantes 2000: 1991-208). Parra identifica esta mujer fatal con las características bífidas de una embaucadora amorosa: "Largos años viví prisionero del encanto de aquella mujer/ Que solía presentarse a mi oficina completamente desnuda,/ Ejecutando las contorsiones más difíciles de imaginar" (Parra 2001: 138). Se asiste a una mujer difícil y a un sujeto lírico sufriente por los dolores amorosos hacia una mujer que abandona al Otro en la vulnerabilidad de sus deseos: "Tráeme un poco de agua, mujer,/ Consígueme algo de comer en alguna parte,/ estoy muerto de hambre/ No puedo trabajar más para ti,/ Todo ha terminado entre nosotros" (Parra 2001: 140).

El sujeto masculino en "Hágalo usted mismo" es abandonado por la celestial "Lot"parriana que mira hacia atrás convirtiendo al amante en sal, en polvo, en Adán-tierra. Por otro lado, el sujeto femenino ironiza las exigencias de su amante y transmuta el concepto angelical para embaucarlo amorosamente y dar entrada al suelo amoroso: "¡Ángel mío, dijo ella nerviosamente,/ permite que me siente en tus rodillas una vez más!" (Parra 2001: 140). Por otra parte, el sujeto masculino, está expatriado y queriendo sacrificar a la amante, desarrolla en la canción de Los Tres deseos asesinos, se pervierte por las pasiones y se envuelve en el desengaño: "Me fui/ Con dos cuchillos/ A triturarla/ Y terminar mi mal" (Los Tres 2006). Un sujeto doliente del amor cortés se repetirá, de igual modo, en los constructos culturales de *Artefactos visuales* (2001), en los que la "civilización del ojo" dialoga en la materialidad de la imagen (Behar de Block 1994: 136). Se proyecta en la materia escrita y en el artefacto del museo amoroso de bandejitas de cartón que el 'ángel-dandy' transforma en la figura de "Mr. Nobody", un constructo de la cultura popular que no tiene cuerpo, es sólo un corazón, risible y transgresor (Parra 2001: 445-447), como podemos ver:

Polifonía



(Parra 2001: 445)



(Parra 2001: 449)

"Mr. Nobody" sería un artefacto "rizomático-surrealista" del *Angelus Novus* del siglo XXI de Parra que sustituye al 'ángel-dandy' sin y con alas, sujeta un paraguas en vez de tener alas, condensa el amor imperfecto antitético del amor nerudiano, de la musa amorosa del Poeta-Dios.

Conclusiones

Este ensayo se revisa una de las largas tradiciones angélicas en la poesía (proto)vanguardista que se extiende hasta las decodificaciones poéticas chilenas del siglo XXI. Estudia la imagen del *angelus novus* de Benjamin como alegoría de la Historia con objeto de decodificar los variados discursos, dentro de ellos los (post)dictatoriales, los sonoros y visuales. Estas reflexiones comprenden extensas ramificaciones mediáticas en interdisciplinas hacia la estética (anti)poética, en otras palabras, la materia vanguardista se masifica y desliza hacia los *beats* del *rockabilly* y del *jazz* latinoamericano del grupo penquista Los Tres en el disco "Hágalo usted mismo" (2006). Transita por la temática de la desacralización de la muerte, por la estética del (neo)surrealismo y por las ramificaciones estéticas del cadáver exquisito. La voz del *angelórum* se desarrolla junto con estrategias lúdicas que desmitifican varios lenguajes provenientes de la tradición poética de Occidente y de los deshechos del mundo moderno. Esta estética conlleva arraigadamente a un compromiso biopolítico de uno EN/ CON el mundo; en la antipoesía se construye a través de la figura angélica hacia una contra-imagen del absurdo, de la locura hasta padecer en el lenguaje: "Ángel más absurdo/ Non volveré a ver" (Parra 2001: 116). Es un rupturista del poeta Dios, un seprado, un divorciado de *Altazor* y un inquilino en la tradición de un ángel/pájaro:

Polifonía

Los pájaros de Aristófanes/ Enterraban en sus propias cabezas/ Los cadáveres de sus padres/ (Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)/ A mi modo de ver/ Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia/ ¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los lectores! (Parra 2001: 131).

En "Advertencia al lector" (Parra 2001: 130-131) se hace referencia a la carroña del carne-texto en el intento de que el lector dialogue con el texto, el sujeto de la enunciación sostiene al lector para volar absurdamente con él también con gallinas sin alas, eso depende del (no)gusto de quien recibe y quien acepta. Se destituye de esta manera una larga lista de atribuciones angélicas (castellanas o francesas), sin duda alguna estas van más allá de los discursos (proto)vanguardistas; el antipoeta, el danzarín del abismo, o bien, como aquí analizamos, el *angelórum* se atribuye saltos sobre el abismo en los discursos poéticos del siglo XX y entrando al XXI con 103 años de (anti)tradición en Parra toca las ramificaciones de una neovanguardia.

Obras citadas

- Abate, Sandro (1997): "Breves notas sobre la imagen de Lucifer en un cuento de García Márquez". *Quaderni Ibero-Americani. Attualità culturale della Penisola Iberica e dell' America Latina*, Gennaio-Dicembre, pp. 81-82.
- Alonso, María Nieves (2015): "Nicanor Parra en el corazón de Chile," en: *Revista de Literatura Chilena*, 91, pp. 129-135.
- Anderlini, Silvia Susana (1995): "Entre ángeles y calaveras. Alegorías de una escritura barroca en Walter Benjamin". *IV Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Buenos Aires. s/p.
- Baulelaire, Charles (2015): *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Baumgartner, Michael (et al.) (2012): Paul Klee. *Die Engel*. Bern: Hatje Cantz.
- Benjamin, Walter (1989): "Sobre el concepto de la Historia" ("Über den Begriff der Geschichte", en: *Escritos Completos* (mi traducción del título en alemán: *Gesammelte Schriften*), I, 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 691-704.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

- _____ (1978): "Sobre el concepto de la Historia" (mi traducción del título alemán: "Über den Begriff der Geschichte"), en: *Escritos completos* (mi traducción del título alemán: *Gesammelte Schriften*), I, 2. Adiciones (mi traducción del título alemán: Nachträge). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 770-784.
- Blea, Túa (2001): "Últimos coletazos del pez soluble," en: Pont, Jaume: *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Ed. de la Universitat de Lleida, pp. 323-337.
- Block de Behar, Lisa (1994): *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo Veintiuno.
- Binns, Niall (2001): *Páginas en blanco*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (2004): *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Carggiolis Abarza, Cynthia (2017): "Mendoza Bolio, Edith (2010): "A veces escribo como si trazase un boceto". Los escritos de Remedios Varo. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert". Reseña, *PhiN Zeitschrift im Netz*, 82: 61.
- _____ (2018): "Muñequita porteña: El imaginario femenino del tango en la obra de Silvina Ocampo", en: *Cuadernos del Hipogrifo*. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, 252-266.
- _____ (2018): *Imaginación textil y la trama del género en el texto latinoamericano*. Tesis en curso. Ruhr-Universität Bochum, Alemania.
- Cervantes, Miguel de (2000): *Don Quijote de la Mancha I*. Madrid: Cátedra.
- Chirinos, Eduardo (1995): "Del quetzal al gallinazo: La recepción popular del ángel en dos cuentos hispanoamericanos ("El ángel caído" de Amado Nervo y "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez)", en: *Revista crítica literaria latinoamericana*, 42, pp. 221-231.
- Concha, Jaime (2015) "La vanguardia en Chile: formas de una tierra", en: *Mapocho*, 77, pp. 11-26.
- Dante, Alighieri (2014): *Divina comedia*. Madrid: Cátedra.

Polifonía

- Darío, Rubén (2014): *Páginas escogidas*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (2007): *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- _____ (2016): *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Girondo, Oliverio (1999): *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX.
- Huidobro, Vicente (2003): *Obra poética*. Madrid: ALLCA XX.
- Knauth, Alfons (2003/04): *Tendenz Trans: Modernismus in der Romania. Manifeste und Theorien*. Reader, RUB.
- Los Tres (2006): *Hágalo usted mismo*. Nueva York: Joe Music.
- Madonna (1994): "Bedtime stories", en: *Bedtime stories*.
- Marín Ureña, José Manuel (2008): *La figura del ángel en la Generación del 27*. Tesis doctoral, en:
<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/2048/1/MarinUrea.pdf>,
15.08.2016.
- Millares, Selena (2015): "Ángeles sin cielo en el arte de vanguardia", en: *Mapocho*,
77, pp. 27-48.
- Miranda Herrera, Paulina (2013): *La poesía de Violeta Parra*. Santiago: Cuarto Propio.
- Morales Toro, Leonidas (2015): "Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra", en *Revista chilena de literatura*, pp. 35-50.
- _____ (2018): "La antipoesía: estructuras temáticas", en:
<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poesiadenicanor2.html> (fecha de consulta: 20-03-2018).
- Ocampo, Silvina (2002): "Lot, los ángeles y la estatua", en: *Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé, pp. 37-38.
- Parra, Nicanor (2001): *Páginas en blanco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Polifonía

Pérez López, Ángeles (2001): "Introducción. La antipoesía de Nicanor Parra (Poesía en tiempos de zozobra)." En: *Páginas en blanco*, editado por Niall Binns, pp. 7-109. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

Pinedo, Javier (2015): "Cortometrajes, cortocircuitos y algunos (anti)recuerdos literarios en la obra (y la vida) de Nicanor Parra", en *Revista chilena de literatura*, 91, pp. 91-118.

Schopf, Federico (2010): *El desorden de las imágenes. Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago: Universitaria.

Valenzuela Retting, Pilar (2014): "Lo humano y lo no-humano en Poemas y antipoemas de Nicanor Parra" en: *Estudios Filológicos*, 54.