

Ana Skledar  
Zagreb

## EL MOTIVO DE LA MUERTE EN LA POESÍA DE ALFONSINA STORNI

La más «moderna» de las tres poetisas hispanoamericanas más destacadas de la primera parte del siglo XX (Mistral, Storni, Ibarbourou), la argentina Alfonsina Storni (1892–1938), hizo en su poesía una trayectoria desde el modernismo, hasta el romanticismo, y al final, hasta las puertas de surrealismo.

Su tema de siempre es el amor, pero no de manera convencional de la época, sino percibido como la lucha con el sexo masculino. Por eso, por su muy abierta y directa manera de hablar, o sea, de hacer versos (ella misma dice en *Alma desnuda*:

Soy una alma desnuda en estos versos  
alma desnuda que angustiada y sola  
va dejando sus pétalos dispersos  
[Storni, 1987: 67]),

y por su vida personal con la que desafiaba las normas sociales de la época, la «feminista antes del tiempo» (Delgado, 2001) que luchaba para los derechos civiles de la mujer, siempre ha atraído mucha atención. Lo que predomina en su poesía es la rebeldía, la búsqueda de libertad y el deseo de seguir su propios caminos sin preocuparse de las normas establecidas.

El motivo dominante en su poesía es la naturaleza. Más precisamente, los símbolos que frecuentemente aparecen son la primavera, mariposas, rosas, jardines, plantas y selvas... que son símbolos de significación doble: además de las cosas de la naturaleza, representan los estados de ánimo de la mujer.

... motivo que va desde el cliché del modernismo (cisnes, claros de luna, primavera como edad joven) hasta la naturaleza potente y que despierta todos los instintos, donde cantan chicharras y la pelusilla dorada se transforma en el cabello de la poetisa. La naturaleza se funde con la mujer y le dice que tiene un cuerpo y que debe oírlo... (Delgado, 2001:261)

Pero, existe otro motivo subyacente en todas las etapas de su poesía, desde *La inquietud del rosal*, su libro de aprendizaje de atmósfera modernista, hasta los últimos poemas no publicados en libros, como por ejemplo *Voy a dormir* y *Partida*. Se trata de la muerte, con otros «submotivos» – la enfermedad y la despedida, acompañados por los símbolos de la luna, el sueño y el otoño. Muy frecuentemente la autora deja en sus poemas una fragancia pesimista. Puede ser que se trate de un presentimiento del destino que la esperaba.

\* \* \*

1. *La inquietud del rosal* está publicado en 1916 y tiene una resonancia del modernismo y de la poética rubendariana. En sus años maduros la autora se arrepiente de haberlo publicado. Se trata de poemas sentimentales, pero vibrantes y llenos de juventud. Pero ya se nota la presencia del motivo de la muerte.

En *El cisne enfermo*, el poema en el cual, de acuerdo con la poética modernista, compara y aún identifica el cisne con el poeta (o consigo), el cisne está enfermo y se subraya su dolor:

Hay un cisne que muere cercado en un palacio...  
El cisne es un enfermo que adora al dios de oro;  
el sol, padre de razas, fecunda su agonía  
por eso su tristeza es una sinfonía  
...  
y que tiene en la entraña como El Crucificado  
un dolor que cobija todo humano dolor.

(Storni, 1987: 11)

En *Golondrinas* también aparece el motivo de enfermedad, pero está representado por el invierno, por la noche. Las golondrinas representan la primavera – la estación de la juventud.

*¡Adiós!* es mucho más pesimista, y el motivo de la muerte es muy obvio, la muerte está concebida como algo muy final y la autora lamenta las cosas que han pasado:

Las cosas que mueren jamás resucitan  
las cosas que mueren no tornan jamás  
...  
Oh, las cosas muertas, las cosas marchitas,  
las cosas celestes que no vuelvan más...

(Storni, 1987: 22)

También está presente el motivo de despedida:

¡Adiós para siempre mis dulzuras todas!  
¡Adiós mi alegría llena de bondad!

(Storni, 1987: 22)

En *Desolación* habla sobre su corazón, sobre su alma (...*caricia inmensa la que en mi pecho habita...*, ... *esa mimosa que en mi pecho palpita...* [Storni, 1987: 24]), sobre la manera de protegerla y sobre la aceptación de la muerte:

Y cuando su cadáver me traiga mucho frío  
me iré serenamente del país del hastío  
al país del misterio que nos tiende su red...

(Storni, 1987: 24)

El motivo de la muerte está muy pronunciado en *Morir sobre los campos*. Se encuentra en el título y en el poema está acompañado por el motivo de enfermedad. La autora imagina su muerte propia, describe cómo quiere que su muerte suceda:

Ya quiero morir sobre los campos  
tendido el cuerpo enfermo...

...

... toda la paz para morir deseo...

(Storni, 1987: 25)

Aún deja ciertas instrucciones:

Que no venga mi madre a besarme las manos

...

Que me dejen tendida, solita en la llanura

(Storni, 1987: 25)

Hacia la mitad del poema, ya no imagina su muerte, sino expresa cierto grado de seguridad, utilizando el futuro: «*Moriré en la verdad. Sabré...*» (Storni, 1987: 26).

Los motivos de la muerte y de la enfermedad están opuestos a la primavera y al sol, pero estos motivos, aunque con significado positivo, no representan la vida, sino la infinidad y la bendición que trae la muerte.

... me traiga el sol sus lampos  
y abriéndose las venas a su calor bendito  
vengan a mí caricias de todo el infinito.

...

y borracha de sol en la hora postrera  
tendré un beso en los labios lleno de primavera.

(Storni, 1987: 25)

En *Mi fatalidad*, la autora se describe a sí misma como causa de la muerte:

No pretendo engañarme... Bien que me lo sé yo:  
era mi predilecto y por eso se murió.

...

No sé si habré nacido contagiada del mal  
¡Van tres veces que planto y se me muere un rosal!

(Storni, 1987: 31)

**2.** En 1918 aparece su segundo libro de poemas – *El dulce daño*, con el cual se aleja del modernismo. En este libro aparece *Tú me quieres blanca*, uno de sus poemas más famosos. El amor sigue siendo el tema central, pero Storni usa su poesía como expresión directa de sus estados de ánimo, habla abiertamente sobre el placer, sobre el amor corporal, sobre sus sensaciones íntimas y esto es lo que escandaliza a la sociedad de su época.

El motivo de la muerte está presente, pero está mucho menos pronunciado, normalmente aparece indirectamente, como por ejemplo en *En silencio*:

Huye, si las manos  
tuviste algún día manchadas de sangre ...

(Storni, 1987: 47)

o en *Medianoche*, donde la luna está caracterizada como «*cadavérica y blanca*» (Storni, 1987: 54) y el río «*muere en la barranca*» (Storni, 1987: 53). El mismo motivo – la luna como representante de la muerte aparece en *Viaje*. La muerte está presente solamente como un presentimiento:

¡Oh!, la luna me ha dicho  
las tres viejas palabras:  
«Muerte amor y misterio...»  
¡Oh, mis carnes se acaban!  
Sobre las carnes muertas  
alma mía se enarca.

(Storni, 1987: 62)

El presentimiento de la muerte junto con miedo aparecen también en *Si la muerte quisiera*:

Oh, viajero, conversa con la muerte  
Y dile que no impida mi camino...  
...  
Y dile que me deje cortar flores...

(Storni, 1987: 58)

Pero, hay poemas donde el motivo de la muerte se trata muy directamente. En *Nocurno* habla sobre su cansancio con la vida, y la muerte está descrita como salvación de las penas de la vida terrestre:

No sabes que la muerte es la dulzura  
jamás gustada en nuestra vida impura.

¡Oh, si fuera el allá silencio eterno  
ni sol de enero, ni quietud de invierno!

(Storni, 1987: 51)

Aún expresa el deseo de morir:

Estoy cansada...

...

Y tengo tal deseo de dormir  
Oh, que hermosos, que hermoso no sentir.

(Storni, 1987: 51)

Y en *Oh tú* lleva este deseo más allá, le expresa la bienvenida a la muerte:

Bienvenida la muerte que al sorberme me dieras;  
Bienvenido tu fuego que agosta, primavera  
Bienvenido tu fuego que mata los rosales...

(Storni, 1987: 56)

3. *Irremediablemente*, su tercer libro de poesía, está publicado en 1919. Se continúa la historia de *El dulce daño*. El amor, el erotismo y la naturaleza como refugio espiritual siguen siendo sus preocupaciones centrales. *Hombre pequeñito*, uno de sus poemas más interesantes está publicado en *Irremediablemente*. Este poema sugiere igualdad erótica entre los amantes – el hombre y la mujer, sugiere la independencia de la mujer. Esto es muy audaz para la época, especialmente dicho con la voz de una mujer.

Aunque su preocupación principal es el amor, el motivo de la muerte está entrelazado con el amor.

La temática de *Me atreveré a besarte* es amorosa, pero al final del poema aparece la muerte, esta vez igualada a la noche:

Te miraré a los ojos cuando la muerte abroche  
tu boca bien amada que no he besado nunca.  
Me atreveré a besarte cuando se haga la noche  
sobre tu vida trunca

(Storni, 1987: 77)

En *Fiero amor* la muerte está comparada con el otoño («*Caen las hojas, viene el otoño*» [Storni, 1987: 81]) y el tono pesimista del poema tiene su culminación en los dos últimos versos, donde la muerte y la falta de esperanza están opuestas a la naturaleza, al sol y a la luz, que representan la vida:

Alumbra, sol naciente... Naturaleza, crece:  
Sobre la vida oscura la muerte resplandece.

(Storni, 1987: 81)

*Frente al mar* es también de tono pesimista, desesperado: «*Y muero, mar, sucumbo en mi pobreza*» (Storni, 1987: 86).

4. *Languidez*, el último libro de la primera etapa poética de Alfonsina Storni, aparece en 1920. Es notable el cambio, pero lo subjetivo tiene todavía una fuerte presencia. El tono es pesimista, depresivo, angustioso, casi nihilista, sin esperanza para un futuro más bello, con amarga anticipación del fin.

En *Esta tarde* la muerte aparece solamente en un verso «*la tarde ha de morir...*» (Storni, 1987: 96), en *Queja*, que es un poema de amor la autora dice «*De amor me estoy muriendo*» (Storni, 1987: 98), en *El Ruego* hay una sensación de que la vida se está acabando, porque «*...está la tarde sobre mi vida*» (Storni, 1987: 102), y en *Van pasando mujeres* el sueño de cierta manera representa la muerte:

si en música divina fuera el alma dormida  
el alma, comprendiendo, no despertara ya.

Tengo sueño mujeres, tengo un sueño profundo.

(Storni, 1987: 100)

*Letanías de la tierra muerta* está dedicado a Gabriela Mistral, y el motivo de la muerte es el motivo central. La autora presagia la muerte, pero no sólo la suya propia, sino el fin de la humanidad, y para subrayar su grado de certitud de que se trata de algo inevitable utiliza el futuro:

Llegará un día en que la raza humana  
se habrá secado como planta vana  
...  
Llegará un día en que el enfriado mundo  
Será un silencio lúgubre y profundo.  
(Storni, 1987: 107)

Otro motivo que Storni ya había ligado con la muerte en sus poemas anteriores – la luna – aparece aquí también («... *la luna será otro mausoleo...*» [Storni, 1987: 108]).

El poema en el cual el motivo de la muerte es aún más destacado es *Un cementerio que mira al mar*. La noche, la luna, los huesos, el silencio, las alusiones propias de *danse macabre* están opuestos a la primavera, al mar, a las risas de mujeres. Se dirige a los muertos:

Decid, oh muertos, ¿quién os puso un día  
así acostados junto al mar sonoro?  
¿Comprendía quien fuera que los muertos  
se hastían ya del canto de las aves ...?  
(Storni, 1987: 112)

**5.** La segunda etapa de su poesía empieza con *Ocre*, en 1925. Este libro significa un cambio de tono y de perspectiva. La primera etapa era sentimental y emocional, pero ahora comienza la etapa más objetiva, más madura y profunda, a veces enigmática. La mayoría de los poemas son sonetos, de variados metros y rimas.

En *Dolor* la poetisa busca olvido, indiferencia y tranquilidad. Los versos finales son indicativos, teniendo en cuenta que unos diez años más tarde la autora se arroja al océano:

perder la mirada, distraídamente,  
perderla, y que nunca la vuelva a encontrar;  
Y, figura erguida, entre cielo y playa,  
sentirme el olvido peremne del mar.  
(Storni, 1925)

El poema que se destaca es *Epitafio para mi tumba*, por cierta ironía en cuanto al sentimiento de la muerte próxima. Empieza muy directamente – «*Aquí descanso yo: dice Alfonsina...*» (Storni, 1987: 121). Y continúa con los símbolos de la muerte, propios de su poesía: el sueño («*Duermo mi sueño eterno a pierna suelta...*» [Storni, 1987: 121], «*La mujer, que en el suelo está dormida...*» [Storni, 1987: 122]), la naturaleza y las estaciones («*El verano mis sueños no madura, la primavera el pulso no me apura*» [Storni, 1987: 121]) y la luna («*Nace la luna nueva...*» [Storni, 1987: 122]).

La ironía es notable en la manera de aceptar la muerte como algo mejor que la vida («*Pues que no siento, me solazo y gozo*» [Storni, 1987: 121], «*Me llaman y no quiero darme vuelta*» [Storni, 1987: 121]), especialmente en el segundo verso del penúltimo parreado: «*Y en su epitafio ríe de la vida*» (Storni, 1987: 122).

**6.** *Mundo de siete pozos* (1934) es el libro de poemas que marca el verdadero cambio de la retórica y la liberación formal. Storni descubre variadas formas del verso libre, y la rima aparece sólo ocasionalmente. Se trata de «casi dibujos verbales del mundo» (Oviedo, 2001: 262).

Aquí también está presente el motivo de la muerte. En la mayoría de los poemas está mencionado sólo esporádicamente, como por ejemplo en *Plaza en invierno*, donde el invierno simboliza la muerte y los árboles tienen «*epilépticos esqueletos*» (Storni, 1987: 125). La luna como el símbolo de la muerte aparece en *Mundo de siete pozos*, en el último verso («*la luz lejana de una luna muerta...*» [Storni, 1987: 128]) y en *Agrío está el mundo* («*Agria está la luna*» [Storni, 1987: 129]). En este poema también aparecen tumbas, insectos muertos, etc.

*Paisaje del amor muerto* es un poema de tono muy pesimista y sombrío. Se trata de un paisaje nocturno («*Ya te hundes, sol...*» [Storni, 1987: 140], «*... sombras me devoran.*» [Storni, 1987: 141], «*mano huesosa apaga los luceros*» [Storni, 1987: 141]), en el cual la muerte está muy presente:

Ya te hundes, sol; mis aguas se coloran  
de llamaradas por morir; ya cae  
mi corazón desenherrado, y trae  
la noche, filos que en el viento lloran.  
(Storni, 1987: 140)

En *Voz y Contra voz* se trata de la relación de la vida y la muerte. *Voz* está más orientado hacia la vida, y otra vez el sueño está comparado con la muerte:

Hemos dormido todos,  
demasiado  
...  
¿Cuándo  
los jardines del cielo  
echarán raíces  
en la carne de los hombres,  
en la vida de los hombres  
en la casa de los hombres?  
No hay que dormir,  
hasta entonces.  
(Storni, 1934)

*Contra voz* es de tono más sombrío, está más orientado hacia la muerte:

Por su punta,  
como por los canales  
que desagotan el río  
tu agua se desparrama  
y muere en el llano.  
(Storni, 1934)

7. El último libro de poesía, *Mascarilla y trébol*, está publicado en 1938, cuando la autora ya está muy enferma de cáncer. El mismo título sugiere una nueva visión. La mascarilla alude a la muerte y el trébol a la regeneración y buena suerte. La muerte está aceptada como una parte del ciclo de la vida (vida, muerte, renacimiento). En *El sueño* dice:

¿Qué alentador agaz tras el reposo,  
creó este renacer de la mañana  
que es juventud del día volvedora?  
(Storni, 1938)

Las sugerencias metafísicas son abundantes y el amor, su tema principal, ha perdido toda su magia. Este libro se aproxima a la vanguardia – se trata de «antisonetos», de metro libre, sin rima.

Aunque la muerte se siente en cada poema, no se menciona explícitamente. Está presente en el tono y en la atmósfera de los poemas. Por ejemplo, en *Tiempo de esterilidad*, aparece el símbolo de la luna:

Extraños signos, casi indescifrables,  
sombreaban sus riberas, y la luna  
siniestramente dibujada en ellos,  
ordenaba los tiempos de marea.

(Storni, 1987: 146)

8. En poesías no publicadas en libros (algunos la autora los escribe poco antes de suicidarse), que son unas de sus poesías más conocidas, la muerte es un ingrediente muy explícito. Tienen un tono confesional, casi testimonial.

*Confesión* empieza y termina con las mismas palabras: «*Pequé, pequé, buen hombre...*» (Storni, 1987: 154) y «*...pequé, pequé, pequé.*» (Storni, 1987: 154). Aunque confiesa sus «pecados», no se arrepiente.

En *Versos otoñales*, la naturaleza y el otoño representan la muerte, pero predomina el sentimiento de la angustia y melancolía:

¡Oh, pálida muerte que me ofrece sus bodas  
y el borroso misterio cargado de infinito!

¡Pero yo me rebelo!...

(Storni, 1987: 155)

También menciona su dolor, que se puede referir a su propia enfermedad: «*Y lloro lentamente, con un dolor maldito... con un dolor que pesa sobre mis fibras todas.*» (Storni, 1987: 155).

En 1936, un año después de la operación de cáncer de Storni, se suicida su amigo Horacio Quiroga. Ella le dedica un poema conmovedor, que también presagia su propio final:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,  
Y así como en tus cuentos, no está mal;

(Storni, 1936)

El poema más conocido, *Voy a dormir*, publicado un día después de su muerte es en cierto modo su carta de despedida antes de suicidarse. Aquí compara la muerte con el sueño y la acepta completamente. «*Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame...*» (Storni, 1987: 157), «*Déjame sola...*» (Storni, 1987: 157). Es notable que se trata de una intención, de una decisión, y esto es muy significativo sabiendo cómo la poetisa terminó su vida. Los versos finales, que son los últimos versos que Alfonsina Storni escribe, tal vez los versos más famosos, nos aseguran que se trata de un estado muy permanente:



... Ah, un encargo:  
Si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido...  
(Storni, 1987: 157)

*Partida* es indudablemente el poema más escalofriante, porque describe cómo la poetisa imagina el momento de su propia muerte, lo que significa que lo ha pensado y planeado detalladamente. La muerte es parte de la vida, algo natural, y no representa el fin. Por eso ya no hay desesperación, angustia, ni dolor; desaparecen los símbolos de la noche y la luna, el sueño, el otoño y la enfermedad.

El tono es muy sereno y casi optimista («*El aire no tiene peso*» [Storni, 1987: 158], «*Podría caminar sobre ellos sin hundirme*» [Storni, 1987: 159], «*Mis hombros se abren en alas*» [Storni, 1987: 159]). La naturaleza está presente como su motivo principal. Además de las flores («*Amapolas, amapolas, no hay más que amapolas...*» [Storni, 1987: 159]), el paisaje es marino, o submarino:

... bajan a las tumbas  
de algas;  
suben cargadas de corales.  
(Storni, 1987: 158)

Aunque hacia el final del poema hay una descripción muy explícita del momento de la muerte,

Me aligero:  
la carne cae de mis huesos.  
Ahora.  
El mar sube por el canal  
de mis vértebras.  
Ahora.  
(Storni, 1987: 159)

el poema tiene un final triunfal:

¡El sol! ¡El sol!  
  
Sus últimos hilos  
me envuelven,  
me impulsan.  
Soy un huso:  
¡Giro, giro, giro, giro!...  
(Storni, 1987: 160)

\* \* \*

El motivo de la muerte es una constante en la poesía de Alfonsina Storni, empezando por sus poesías juveniles modernistas. La mujer que a los veintiséis años de edad escribe «*Tengo el presentimiento de que he de vivir muy poco...*» (Storni, 1918) y siete años más tarde, 13 años antes de su muerte, escribe un *Epitafio para mi tumba*, seguramente

presiente su propio final. Piensa sobre la muerte, la imagina y se pregunta cómo se siente uno al morir. En su poesía ofrece varias respuestas – el miedo y el sentimiento que la muerte representa un fin definitivo, entonces la angustia, la depresión, el pesimismo y la falta de esperanza que probablemente resultan de su grave enfermedad, y al final la serenidad que proviene de la aceptación de la muerte como parte del ciclo de la vida, la visión de la muerte como salvación de los sufrimientos de la vida, propia de alguien que decide quitarse la vida y lo planea detalladamente, como lo hace Storni.

Se trata de una mujer excepcional, de una persona extraordinaria que vivió su vida un poco antes de su tiempo, de una persona que primero luchó contra la vida y las normas establecidas de la sociedad y después luchó contra la muerte. Esto dio lugar a una poesía muy interesante. Según su biografía:

... allí, en esa inocencia y en el desequilibrio con el mundo que lleva a buscar el consuelo de la poesía, está la raíz de su vocación, de su lucha de la vida contra la muerte.

(Delgado, 2001: 267)

## BIBLIOGRAFÍA

- Delgado, J. (2001): *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Franco, J. (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Oviedo, J. M. (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial
- Storni, A. (1987): *Selección poética*. Ciudad México: Editores Mexicanos Unidos.
- Storni, A. (1918): «Presentimiento». En: <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/autores/storni>
- Storni, A. (1925): «Dolor». En: <http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asobra.html>
- Storni, A. (1934): «Contra voz», «Voz». En: <http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asobra.html>
- Storni, A. (1938): «El sueño». En: <http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asobra.html>
- Storni, A. (1936): «A Horacio Quiroga». En: <http://abc.gov.ar/paginaescuela/0111PP0062/alfonsina/asobra.html>

## MOTIV SMRTI V POEZIJI ALFONSINE STORNI

Alfonsina Storni, ena izmed pesnic, ki so najbolj vplivale na hispanoameriško poezijo 20. stoletja, zanimiva, ker se je nasprotovala družabnim normam glede enakopravnosti žensk, je v svoji poeziji naredila prehod od modernizma do romantike in se dotaknila celo avantgarde. Čprav sta osrednja tema njene poezije ljubezen in glavni motiv narava, je smrt zelo pogost motiv in se pojavlja s sorodnimi motivi, kot so bolezen in slovo, in s simboli, kot so mesec, jesen in sanje. Mogoče je motiv smrti v njeni poeziji rezultat njene hude bolezni in slutnja predčasne smrti. Posebno je zanimiva poezija, ki jo je napisala v času neposredno pred samomorom.

## LA 'PALOMA' DE RAFAEL ALBERTI COMO ESLABÓN DE ESPERANZA EN 'METAMORFOSIS DE UN CLAVEL'

Si una paloma asoma a tu ventana,  
trátala con cariño que es mi persona.  
(canción popular)

### 1. Introducción

En el poemario *Entre la espada y el clavel* (1939–1940), en la sección 'Metamorfosis del clavel', aparece el siguiente poema acéfalo de Rafael Alberti (1902–1999):

Se equivocó la paloma.  
Se equivocaba.

Por ir al norte, fue al sur.  
Creyó que el trigo era agua.  
Se equivocaba.

Creyó que el mar era el cielo;  
que la noche, la mañana.  
Se equivocaba.

Que las estrellas, rocío;  
que la calor, la nevada.  
Se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa;  
que tu corazón, su casa.  
Se equivocaba.

(Ella se durmió en la orilla.  
Tú, en la cumbre de una rama.)<sup>1</sup>

Marina Mayoral (1985), en un intento de desentrañar el posible significado de este poema, construye un entramado de «errores totales» (la confusión entre el norte y el sur...) y «errores parciales» (la creencia de que el trigo es el agua...) para concluir que la paloma sería el poeta que plasma así –sobre todo en las dos últimas estrofas– la propia concientización de sus equívocos. Entonces, no sólo puede equivocarse la paloma, sino que, además, el hombre «puede darse cuenta de que se ha equivocado, de que un error puede ser a un tiempo total y parcial, de que lo que no debe suceder, sucede» (Mayoral, 1985: 349–350), y, por ende, surgir la destrucción del instinto del animal. Así, el constante yerro de la paloma del fragmento se aprecia como la manifestación poética de un cúmulo de errores (parciales y totales), y, para más inri, la tragedia de la destrucción del instinto humano.

---

<sup>1</sup> Citamos por Alberti, 1978: 54.

Marina Mayoral puede haber llegado a tal conclusión, entre otras cosas, por las palabras de Ricardo Gullón a raíz del acre sabor<sup>2</sup> que deja la guerra civil en la vida de Rafael Alberti al instalarse en 1940 en Argentina (cf. Aguinaga, 2000: 454 y ss.), y –en cuanto a su labor poética– la aparición en 1941 del poemario *Entre el clavel y la espada*<sup>3</sup>: «lo colectivo y lo personal se fundieron en años de guerra» (Gullón, 1975: 247)<sup>4</sup>. Es significativa, al respecto, la reflexión de Víktor García de la Concha<sup>5</sup>, si bien sobre el título del poemario (*Entre el clavel y la espada*), al referirse a una simbiosis entre «espacio de lo privado» y «espacio de lo público» (García de la Concha, 1987: 149)<sup>6</sup>. Volviendo al fragmento de ‘la paloma’, para Ortega, estamos ante un «poema amoroso», donde, en virtud de la fusión de contrarios que implica toda relación amorosa, los dos principios («paloma» y «ella») llegan a una «reconciliación» (Ortega, 1990: 228).

Aquí, en este trabajo, pretendemos demostrar que dicho fragmento de la paloma, aunque pueda tener carácter autónomo, es sobre todo un eslabón dentro de un grupo de poemillas –«donosos poemas cantarinos» (Soto Vergés, 1990: 302)– agrupados bajo el título ‘Metamorfosis del clavel’, publicados en el poemario *Entre el clavel y la espada* (1939–1940). Por una parte, haciendo un análisis del fragmento de la paloma, y, por otra, relacionando dicho fragmento con el resto de los poemas de ‘Metamorfosis ...’, llegamos a otras conclusiones sobre su posible interpretación<sup>7</sup> que Marina Mayoral (1985). Anticipándonos a la conclusión, creemos que la aparente confusión de la paloma no significa tanto la destrucción (del instinto humano; de la paloma, etc.), sino más bien todo lo contrario: una cierta esperanza de vida para combatir, entre otras cosas, la «memoria y dolor en cuyo contexto ha de leerse la obra [...] de Rafael Alberti en el destierro» (Aguinaga, 2000: 455).

## 2. Análisis de ‘la paloma’

### 2.1. La estructura

Con el fragmento de la zurita estamos ante un cosante<sup>8</sup>, composición lírica de pareados entre los cuales se repite un breve estribillo (cf. Navarro Tomás, 1972: 491): ‘Se equivoca-

<sup>2</sup> Morris (1988) habla del «reflejo de su [de Alberti] soledad en el exilio [...] cargada de muertos» (Morris, 1988: 289).

<sup>3</sup> No hay que olvidar que *Entre la espada y el clavel* es «el primer gran libro albertiano en el exilio» (Jiménez Millán, 2001: 125). Además, uno de los pocos hitos literarios de la poesía española del exilio en los años iniciales de la postguerra (cf. García Posada, 1984; Soto Vergés, 1990).

<sup>4</sup> Aunque, puntualizando, Marina Mayoral, en el fondo, no cree que el panorama político (internacional) del momento tenga (tuviera) una relación decisiva (Mayoral, 1985: 348).

<sup>5</sup> De hecho, para ser más exactos, Víctor García de la Concha, en el pasaje aludido, evoca las palabras de Jiménez Millán. Además, por nuestra parte, el lector recordará, es obvio, el trueque con la conocida expresión ‘Estar entre la espada y la pared’.

<sup>6</sup> Jiménez Millán, hablando del poemario, dice que «el clavel y la espada se convertirán entonces en símbolos de una realidad dual, contradictoria (el amor y la muerte, la paz y la guerra, la belleza y la injusticia, la calma y la necesidad de compromiso, lo privado y lo público, en cierto modo)» (Jiménez Millán, 2001: 128).

<sup>7</sup> Nuestra hipótesis la vemos corroborada en Zuleta, donde se habla de distintas secciones en las que se divide el poemario: el trozo de la paloma pertenece a la llamada «tercera sección» (Zuleta, 1971: 346) donde surgen, entre otras cosas, el juego infantil de las palabras, la animación de la naturaleza y la personificación de animales. Sobre la (des)humanización de la fauna y flora, también remitimos a Zardoya (1968: 305–314).

<sup>8</sup> Según Navarro Tomás (1972: 64), el cosante pertenece a la tradición poética de Galicia y Portugal y abunda en sus cancioneros antiguos. En cierto sentido, no es la primera vez que Alberti le rinde homenaje a la lírica gallego-portuguesa (vid. Tejada, 1977: 391).

ba', el cual, en cierta forma –recogiendo uno de los principales efectos (populares) del cosante–, anuncia e ilustra la pareja octosilábica que le sigue. Podemos dividir el poema en un conjunto de seis fragmentos: A (1ª estrofa), B1, B2, B3, B4 (2ª, 3ª, 4ª, 5ª estrofa) y C (6ª estrofa). La primera y la sexta constan de dos versos. Entre estos extremos, hay cuatro fragmentos de tres versos. Cómputo silábico: 8–5, 8–8–5, 8–8–5, 8–8–5, 8–8–5, 10–10.

En la distribución de las rimas hay una presencia dominante de la resonancia de la /a/ tónica: *paloma*, *equivocaba*, *al sur*, *agua*, *mañana*, *equivocaba*, *nevada*, *casa*, *rama*, lo cual –asociando fonemas con sentimientos (cf. Alarcos Llorach, 1995)– le ofrece cierto aire (frívolo) de apertura a la composición. En cierto modo, en la aparente claridad (la /a/ es una vocal abierta, media) reside, paradójicamente, la irracionalidad del continuo errar: la vocal que hace de cola en la mayoría de los versos es precisamente la /a/. Hay, no obstante, algunas excepciones: *cielo*, *rocío*, *orilla* y *blusa*, de las cuales, resalta la /i/, vocal cerrada, palatal. La /u/ (cerrada, velar) de la ‘blusa’ destaca no sólo por ser vocal cerrada (es decir, aguda), sino también por tener la labor de anunciar un atributo de vestimenta del vocativo Tú misterioso del poema. Hablando de consonantes (aliteración), por último, observamos el dominio del sonido /k/ (oclusivo, sordo, velar): *que*, *equivocó*, *creyó*, *calor*, *corazón*, *casa*, *cumbre*, a imitación, tal vez, del arrullo de las palomas<sup>9</sup>.

En cuanto a la puntuación, podemos dividir el poema en a<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>, b<sup>1</sup>–a<sup>2</sup> (3x), a<sup>2</sup>. Dos versos con punto final; tres versos con punto final; un verso con punto y coma y dos versos con punto final (3x); dos versos con punto final. Añadimos, acto seguido, que la diferencia entre el primer pareado y el último reside en los signos de paréntesis del último. En breve, el paréntesis suele acotar: 1) información sobre lo precedente; 2) incisos aclaratorios; 3) comentarios del autor (corregir, matizar, (des)autorizar, confirmar...), y, 4) circunstancias del discurso (acotaciones escénicas, especialmente en las obras de teatro) (cf. Benito Lobo, 1992). Las comas (seis en total) de los versos siete, nueve, diez y trece significan algo así como ‘es igual a’, ‘o sea’, y sustituyen, es obvio, al verbo ‘era’. Así también, la coma del verso dieciséis sustituye al verbo ‘durmió’. De las seis comas, la primera (v. 3) es, tal vez, arbitraria, ya que no sustituye a nada, y, en principio, sólo cumpliría una función de claridad gramatical (antes de la posterior confusión). La segunda (v. 7), tercera (v. 9), cuarta (v. 10) y quinta (v. 13) son formas de elipsar el verbo ‘era’ que aparece por vez primera en el cuarto verso. La sexta coma (v. 16) tiene dos funciones: reemplazar (elipsis) la forma verbal ‘se durmió’ del verso quince, y, resaltar el vocativo aislándolo con la coma. De hecho, fijándonos en la palabra que cada vez precede a la coma (¡salvo la del verso tres!), se crea una interesante división de campos semánticos afines entre, por una parte, *noche* y *estrella*, y por otra, *calor* y *corazón*.

## 2.2. El vocabulario

A primera vista no hay palabras excesivamente difíciles. Lenguaje llano, sencillo y concreto –paloma, equivocarse, mar, cielo, falda, blusa...– tras una experiencia estética (única). Sin embargo, la paloma, ave columbiforme de la familia colúmbidos, justamente se distingue por su diferenciación de tamaños y colores. Así, tenemos la paloma calzada, la paloma duenda, la paloma de moño, la paloma de toca o monjil, la paloma de la

<sup>9</sup> Recuerden el estribillo de la ranchera «Cu-cu-rru-cu-cu, paloma». Aunque, propio del cosante, y teniendo en cuenta la estructura de ‘Metamorfosis...’, también puede anunciar el quiquiriquí del gallo del siguiente poemilla.

paz... La verdad es que ni siquiera sabemos a qué paloma se refiere Alberti<sup>10</sup>. Además, según el diccionario de la RAE (21ª edición), ‘paloma’ es una voz polisémica. Encima, Rafael Alberti nos ofrece su particular definición de la ‘paloma’:

Inteligentísima [...], relacionada íntimamente con la hoja verde de mi sombrero hongo, es el símbolo de la primavera, del amor puro, de otras muchas cosas más y, sobre todo, de las personas de natural apacible y tranquilo, según mi diccionario. (Alberti, 1980b: 25)

Según el diccionario (DRAE), vemos que lo mismo pasa con la palabra *trigo*: trigo alonso, trigo fanfarrón, trigo moreno... *Agua*: agua salina, agua cuaderna, agua viento... *Mar* en calma, mar de batalla, mar rizada, etc. El *cielo* de la boca, cielo borreguero, cielo raso, cielo viejo, etc. *Media noche*, primera noche, noche de bodas... ¿Cómo debe entenderse el intervalo de *mañana*? ¿Tiempo desde que amanece hasta mediodía o el amanecer? *Estrella* del Norte, Estrella de mar (animal marino), estrella fija, etc. También hay distintos tipos de *calor*: calor atómico y calor canicular, entre otros sofocos. La *orilla* no sólo es, digamos, ‘límite entre tierra y agua’, sino también ‘senda’, ‘vientecillo fresco’ y ‘estado atmosférico favorable’<sup>11</sup>. Después de tanta variedad, no resulta extraño el vuelo errático de la paloma de Alberti<sup>12</sup>.

Llama la atención la total ausencia de adjetivos, los cuales, por lo general, suelen teñir los sustantivos de una nota personal y única. Podemos establecer relaciones de sustantivos, cuatro en cada estrofa: 1) norte–sur, trigo agua; 2) mar–cielo, noche–mañana (coordinadas espaciales y temporales); 3) estrellas–rocío, calor–nevada (fenómenos naturales y climatológicos); 4) falda–blusa, corazón–casa (atributos domésticos) (cf. Ortega, 1990: 228). Hay pocos verbos –*equivocarse*, *ir*, *creer* y *dormirse*–, lo cual agiliza la lectura y la acción del poema. Tres de los cuatro verbos giran en torno al ‘malentendimiento’<sup>13</sup>. La paloma *se equivoca* porque toma A por B; la paloma *cree* que A es B pero resulta que debería haber pensado al revés; la paloma *se duerme* en A aunque debería o tendría que dormirse en B. Primero, porque no es el lugar más apropiado para dormir para una paloma; segundo, porque se confunde con el Tú.

La acción del poema se sitúa íntegramente en el pasado: 8 imperfectos, 5 imperfectos invisibles, es decir, simbolizados mediante la coma que los sustituye, y 6 indefinidos (de los cuales, uno también está suspendido mediante la coma. La elipsis del verbo refuerza la separación con la oración precedente. Para Benito Lobo, «la elipsis y el punto y coma son, en numerosos casos, solidarios» (1992: 146). Dicha idea se aprecia sobre todo en las estrofas 3, 4 y 5. Nada más empezar, constatamos el «yerro» del animal: primero, en indefinido; segundo, en imperfecto. Sabemos que el pretérito simple (indefinido) narra un hecho, mientras el pretérito imperfecto lo describe (cf. Alarcos Llorach, 1995:

<sup>10</sup> Casi parece que Alberti se burla o se ha olvidado de las palabras introductorias de Entre el clavel...: «vuelva a mi toda virgen la palabra precisa, virgen el verbo exacto con el justo adjetivo» (Alberti, 1978: 11).

<sup>11</sup> Según Ortega, la orilla sería el «elemento acuoso» (228) que cada vez separa los dos términos de confusión.

<sup>12</sup> Con el tiempo, Alberti (1998) destacaría el carácter vagabundo de la paloma: «La eternidad bien pudiera/ ser un río solamente,/ ser un caballo olvidado/ y el zurceo de una paloma perdida» (Alberti, 1998: 59).

<sup>13</sup> Interesante es la expresión de matiz de casualidad «Por + infinitivo» (Matte Bon, 1992: 87), por la cual, el lector podría añadir, en cursiva: «Por ir al norte, fue en dirección equivocada al sur.»

161). El pretérito indefinido presenta la acción como pasada y puntual y accidental; el pretérito imperfecto, como inacabada, reiterativa, repetitiva, condicionada, por ejemplo, por el hábito ('se equivocaba' también puede evocar efectos impresionistas)<sup>14</sup>. Además, el tiempo del imperfecto se asemeja al presente cronológico para neutralizar el carácter remático y presentar la información «como algo que ya estaba en el aire» (Matte Bon, 1992: 28). Oponiendo «se equivocó...» y «se equivocaba...», nos encontramos en un nivel lingüístico autorreferencial. Con «se equivocaba...», entonces, no se remite directamente al dato extralingüístico (el constatable yerro de la paloma), sino que ofrece el enunciado como el contexto de algo que está por venir.

### 3. Sobre 'Metamorfosis del clavel'

Si la obra *Entre el clavel y la espada*, en su totalidad, tiene como motivo central la soledad (cf. Morris, 1988; Ortega, 1990; Pochat, 1990), la «sección» (Ortega, 1990: 227) de 'Metamorfosis de un clavel' es una proyección hacia la esperanza<sup>15</sup>. A lo largo de dieciocho poemas –«breves [...] con garbo andaluz gentilísimo» (Chabás, 2001: 497)–, varios animales (caballo, paloma, gallo, vaca, mula, toro...) se entremezclan con una niña cuatralba (1); Amalia, catorce años; una muchacha (10, 18); una mujer (6, 8, 9, 11) y una madre (1, 10, 14)<sup>16</sup>. Para combatir la soledad, el poema sale en busca del «Otro» (vid. Ortega 1990: 225), o sea, «Tú». El deseo, como impulso del desarrollo, nos lleva a múltiples mutaciones. El deseo se expresa en «quería ser caballo» (1); caballo–hombre (6); deseo de agua (7); vaca–mujer, hombre–toro (11); deseo de ser cabello, rumor de árbol, pájaro, deseo de volar (12). Los distintos deseos se hacen realidad, y, por tanto, hay mutaciones<sup>17</sup>: «lola era una ola» (2); «que era rojo y ahora es blanco» (3); cuatro conversiones en concha, árbol, hojas y nardos (5); gallo, muchacho (9); «mi hijo», toro/ madre, yerba/ toro, toro de agua (10); mula, madre (14); toros, vacas (17); perro lobo, ser humano (18). El tono de la soledad (intensificado, entre otras cosas, por el momento histórico y el forzado exilio (cf. Gullón, 1975; García Posada, 1984; Prado, 1988; Pochat, 1990))<sup>18</sup> se atenúa a favor de un «deseo de expansión del 'yo'»: «El destierro, desde el que el hablante lírico convoca su pasado, no lo sume en una melancolía pasiva, sino que lo proyecta hacia la esperanza» (Ortega, 1990: 227)<sup>19</sup>.

El fragmento de la paloma representaría el trozo con más desconcierto (aunque, paradójicamente, es uno de los más diáfanos), ya que la 'paloma' logra crear cierta confusión ontológica (de estado y espacio) al trocar los pronombres Ella y Tú, ofuscada, tal vez, por su «deseo de posesión erótica» (ibídem: 228). Pero, 'la paloma' sirve de eslabón dentro de 'Metamorfosis...'. Por ejemplo, mediante la «rama» (8) se anuncia el «salto del naranjo al limonar» (9). El «corazón» (8) se asemeja a los «ojos de amor» (9); la «casa» (8) a la «alcoba» (9). Las niñas/muchachas anuncian las «mujeres» que se convierten en

<sup>14</sup> Es significativo que la analefa deja de aparecer en la última estrofa. Podríamos preguntarnos si la paloma entonces ha dejado de equivocarse.

<sup>15</sup> Símbolo esperanzador: «...en la mano el ya recién nacido clavel de la esperanza» (Alberti, 1980a: 19).

<sup>16</sup> El número entre paréntesis corresponde al número del poema. Citamos por Alberti, 1978.

<sup>17</sup> «...ya que el amor es un movimiento de transgresión que absorbe al 'otro'» (Ortega, 1990: 228). Lo cursivo es nuestro.

<sup>18</sup> En el prólogo, Alberti escribe: «Pero para la rosa o el clavel hoy cantan pájaros más duros» (Alberti, 1978: 12).

<sup>19</sup> Con estos poemas, Alberti toma la palabra para combatir «los rostros y miembros atormentados de las sombras» (Vivanco 1974: 233).

«madre». Todas son «Ella»/«Tú». Para Zuleta, este conjunto de poemas «expresan el sentimiento siempre frustrado de ser y de ser otro, mediante la animación de la naturaleza y la personificación de animales» (Zuleta, 1971: 346).

#### 4. Últimas observaciones

Con el análisis de 'la paloma' no estamos ante la destrucción del hombre o del instinto del animal (cf. Mayoral, 1985), sino ante un complejo fragmento —de cosante, escrito de forma sencilla, desprovisto de adjetivos, polisémico...— que debe ser entendido dentro de 'Metamorfosis del clavel'. Pasando por el vuelo errático debido a la confusión en torno a las coordinadas espaciales y temporales, la adversidad de los fenómenos naturales y climatológicos, la paloma, al final del poema, parece anunciar cierta búsqueda que, en efecto, más tarde se ve realizada en el resto del conjunto de poemas. Si bien la 'falda' y la 'blusa' (8) pueden ser *pars pro toto* alusiones a las zonas eróticas de la mujer, parece que la paloma no va buscando tanto la consumación del sexo (aunque el deseo de expansión vaya por derredores eróticos, como en el poema 6 (vid. Ortega, 1990: 227)), sino más bien el calor hogareño, recurriendo, en nuestra interpretación, a la imagen de nueva vida (poemas 10, 11, 14)<sup>20</sup>. La metamorfosis de la paloma que se produce entre Tú y Ella, no es tanto la suma de los posibles errores del animal, sino la culminación y plasmación de un ciclo vital de aprendizaje, en el cual, la paloma desempeña un papel anunciador<sup>21</sup>. Así, el conjunto de 'Metamorfosis del clavel' puede leerse como un desarrollo —cuyo constante mudar simbolizaría, por ejemplo, el pasar de la naturaleza y del tiempo (cf. Zardoya, 1968; Zuleta, 1971); pues, desde el principio, surge como la necesidad de ser algo que (aún) no se es (caballo, hombre...)— acentuado por diversas alusiones a distintos animales y elementos de la naturaleza.

Ya en el prólogo, Rafael Alberti, si bien con cautela, avisaba:

Salta, gallo de alba: mira que alcobas encendidas van a abrísete. Caballo, yerba, perro, toro: tenéis llama de hombre. Aceleraos. Hay cambios en el aire (Alberti, 1978: 13).

El cambio reside en que no hay destrucción (a diferencia de Mayoral, 1985), sino construcción. El *Bildung* expansivo de la paloma, «símbolo de la primavera» (Alberti, 1980b: 25), salpicado por los gracejos cacofónicos (en especial, los poemas 2 y 15), se ve cumplido por la «palabra de hombre» del último poema (18) del conjunto. En el propio texto, penas aparte (6, 13), y, fuera del texto, si bien la guerra civil se siente «como llaga no cicatrizada» (Gullón, 1975: 247), asoma «el aligeramiento de los lutos, las ganas de vivir, la distracción de la tragedia en los bellos reclamos de la vida» (Soto Vergés, 1990: 302). Así como la mariposa, verbigracia, un animal que suele transformarse en pos de un estado más completo —huevo, oruga, crisálida, mariposa—, en la paloma de Alberti, entonces, pervive el instinto de supervivencia inherente al ser humano, buscando siempre el «Otro» («Tú»), cuyo punto álgido justamente se alcanza en la confusión ontológica (la capacidad de metamorfosearse ya anunciada en el título de *Metamorfosis*...) entre Tú y Ella.

<sup>20</sup> Por ejemplo: «...toro entre las entrañas» (10); «Al cruzarse los deseos,/ brincó un niño colorado» (11); «Dio a luz el alba» (14) (Alberti, 1978). Por cierto, especulando, desde el exilio, el poema 11 podría ser un canto al mestizaje.

<sup>21</sup> Ortega cree que «'Paloma' y 'mujer' se 'duermen' en una especie de abandono mutuo [...] para recomenzar una nueva fase de tensión amorosa» (Ortega, 1990: 228).



## BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga Blanco, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M. (2000): *Historia social de la literatura española*, II. Madrid: Akal.
- Alarcos Llorach, Emilio (1995): *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alberti, Rafael (1978): *Entre el clavel y la espada (1939–1940)*. Barcelona: Seix Barral.
- Alberti, Rafael (1980a): «Rafael Alberti (autorretrato con parecido)». En: Rafael Alberti (1980). *Prosas*. Madrid: Alianza Editorial (pról. y selec. de Natalia Calamai), 17–19.
- Alberti, Rafael (1980b): «Palomita y Galápagos (no más artríticos)». En: Rafael Alberti (1980), *op. cit.*, 24–41.
- Benito Lobo, José Antonio (1992): *La puntuación: Usos y funciones*. Madrid: Edinumen.
- Chabás, Juan (2001): *Literatura española contemporánea 1989–1950*. Madrid: Verbum.
- García de la Concha, Victor (1987): *La poesía española de 1935 a 1975. Tomo I*. Madrid: Cátedra.
- García Posada, Miguel (1984): «Poesía de la Generación de 1927: Federico García Lorca, Rafael Alberti». En: Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914–1939*. Barcelona: Crítica, 351–382.
- Gullón, Ricardo (1975): «Alegrijos y sombras de Rafael Alberti». En: Manuel Durán (ed.), *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus Ediciones, 241–264.
- Jiménez Millán, Antonio (2001): «Nocturno, de Rafael Alberti». En: Francisco Díaz de Castro (ed.), *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*, Palma: Universitat de les Illes Balears, 123–129.
- Matte Bon, Francisco (1992): *Gramática comunicativa del español. Tomo I. De la lengua a la idea*. Madrid: Difusión.
- Mayoral, Marina (1985): «*Se equivocó la paloma...*, de Rafael Alberti». En: VV.AA., *El comentario de textos*, I. Madrid: Editorial Castalia, 343–350.
- Morris, C.B. (1988): *Una generación de poetas españoles (1920–1936)*. Madrid: Gredos (tit. org. *A Generation of Spanish Poets. 1920–1936*, Cambridge University Press, 1969, trad.: A. R. Bocanegra).
- Navarro Tomás, Tomás (1972): *Métrica española*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Ortega, José (1990): «La dialéctica de la soledad en *Entre el clavel y la espada*». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485–486, 225–230.
- Pochat, María Teresa (1990): «Rafael Alberti en la Argentina (1940–1963)». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485–486, 25–34.
- Prado, Benjamin (1988): «Rafael Alberti, entre el clavel y la espada» (Entrevista con Rafael Alberti). En: *Revista de Occidente*, 86–87, 256–264.
- Soto Vergés, Rafael (1990): «Entre el clavel y la espada». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385–486, 300–302.
- Tejada, José Luis (1977): *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: Gredos.
- Vivanco, Luis Felipe (1974): *Introducción a la poesía española contemporánea*, I. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Zardoya, Concha (1968): *Poesía española del 98 y del 27*. Madrid: Gredos.
- Zuleta, Emilia de (1971): *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid: Gredos.

‘GOLOB’ RAFAELA ALBERTIJA  
KOT ČLEN UPANJA V ‘NAGELJNOVIH METAMORFOZAH’

Pesniške antologije zvečine predstavljajo pesem brez naslova o ‘golobu’ (*Med nageljnom in mečem* (1939–1940)) Rafaela Albertija (1902–1999) kot neodvisno pesniško enoto. Golobove nenehne zmote v odlomku nekateri kritiki ocenjujejo kot pesniški izraz množice napak (delnih in v celoti) in zato kot tragedijo uničenja človeškega instinkta. V tem eseju poskušamo prikazati, da je omenjeni odlomek, čeprav ima lahko avtonomni značaj, člen v skupini pesmi, združenih pod naslovom ‘Nageljnovе metamorfoze’ v *Med nageljnom in mečem*. Z razčlenbo odlomka o ‘golobu’ znotraj ‘Metamorfoz ...’, se nam pri morebitni interpretaciji porodijo drugačne ugotovitve. Ugotavljamo, da ustvarjena zmeda ne pomeni toliko uničenje (človeškega instinkta; goloba, itd.), temveč prejkone nekakšno življenjsko upanje.