

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.)¹

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.

¹ 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 sabor² 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*³: «lo colectivo y lo personal se fundieron en años de guerra» (Gullón, 1975: 247)⁴. Es significativa, al respecto, la reflexión de Víktor García de la Concha⁵, 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)⁶. 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 interpretación⁷ 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 cosante⁸, composición lírica de pareados entre los cuales se repite un breve estribillo (cf. Navarro Tomás, 1972: 491): ‘Se equivoca-

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

³ 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).

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

⁵ 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’.

⁶ 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).

⁷ 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).

⁸ 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 palomas⁹.

En cuanto a la puntuación, podemos dividir el poema en a², a³, b¹–a² (3x), a². 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

⁹ 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 Alberti¹⁰. 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’¹¹. Después de tanta variedad, no resulta extraño el vuelo errático de la paloma de Alberti¹².

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’¹³. 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:

¹⁰ 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).

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

¹² 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).

¹³ 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)¹⁴. 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 esperanza¹⁵. 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)¹⁶. 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 mutaciones¹⁷: «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))¹⁸ 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)¹⁹.

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

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

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

¹⁶ El número entre paréntesis corresponde al número del poema. Citamos por Alberti, 1978.

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

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

¹⁹ 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)²⁰. 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 anunciador²¹. 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.

²⁰ 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.

²¹ 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.