

*ALOUETTE, GENTILLE ALOUETTE.*

## RELECTURAS LATINOAMERICANAS DE LA ALONDRA EUROPEA

*Alouette, gentille alouette.* Latin American Rereadings of the European Skylark

NIALL BINNS<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

nbinns@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1418-3672>

EVA HERRERO GARCÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

evaher05@ucm.es

ISSN: 2340-1869

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.27.31999>

RECIBIDO: 30 /09/ 2025

ACEPTADO: 27/05/ 2026

27(2026): e-31999

**RESUMEN:** El prestigio poético de la alondra, junto con el de otras aves europeas como el ruiseñor, trascendió las fronteras del Viejo Mundo y se incorporó a la herencia cultural del ámbito colonial americano. Este artículo examina el papel central que la alondra ha ocupado en la poesía y la cultura de Francia (con autores como Pierre de Ronsard, Victor Hugo, Baudelaire y Paul Verlaine) e Inglaterra (Shakespeare, Wordsworth, Shelley y el angloargentino W. H. Hudson) —y, en menor medida de España—, y cómo ese protagonismo explica la persistencia de la alondra en el imaginario y el repertorio simbólico de la poesía hispanoamericana durante el Modernismo (Rubén Darío, Julián del Casal y José Santos Chacano) y la Vanguardia (Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda). A partir del estudio de cuatro autores del siglo XX —las chilenas Gabriela Mistral y

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de I+D+i “Biodiversidad poética. Representación de las aves y competencia ornitológica en la poesía latinoamericana” (PID2023-150133NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por “FEDER Una manera de hacer Europa”. Véase: <https://www.ucm.es/biopoet>.

Carmen Berenguer, el argentino Juan Gelman y el colombiano Giovanni Quessep—, se examina cómo la figura de la alondra ha sido reescrita y resignificada desde propuestas poéticas ya libres de cualquier dependencia hacia Europa: desde visiones franciscanas y telúricas (Mistral), como recurso lúdico (Gelman), con propósitos políticos (Berenguer) y como apuesta identitaria para distanciarse del legado cultural europeo (Quessep).

ABSTRACT: The poetic prestige of the skylark, along with that of other European birds such as the nightingale, transcended the borders of the Old World and became part of the cultural heritage of the colonial Americas. This article examines the central role that the skylark has occupied in the poetry and culture of France (Ronsard, Victor Hugo, Baudelaire and Verlaine) and England (Shakespeare, Wordsworth, Shelley and the Angloargentine W. H. Hudson) —and, to a lesser extent, of Spain—, and how that cultural protagonism explains the persistence of the skylark in the symbolic repertoire and the imaginative landscape of Latin American poetry, even during the periods of Modernismo (Rubén Darío, Julián del Casal, José Santos Chacano) and the Avant-garde (Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda). Focusing on four twentieth-century authors — the Chilean poets Gabriela Mistral and Carmen Berenguer, the Argentine Juan Gelman, and the Colombian Giovanni Quessep—, the study examines how the figure of the skylark has been rewritten and resignified in poems now free of any dependence towards Europe: through Franciscan and telluric perspectives (Mistral), as an element of playfulness (Gelman), for political purposes (Berenguer), and as a strategy to separate Latin American identity from Europe's cultural legacy (Quessep).

PALABRAS CLAVE: Poéticas aviares, alondra, Gabriela Mistral, Juan Gelman, Carmen Berenguer, Giovanni Quessep.

KEYWORDS: Avian poetics, skylark, Gabriela Mistral, Juan Gelman, Carmen Berenguer, Giovanni Quessep.

## INTRODUCCIÓN

Es uno de los grandes diálogos de la literatura universal. Son de familias violentamente enemistadas pero acaban de casarse. Él está condenado al destierro por matar en una trifulca al primo de ella y morirá si lo encuentran. Se ha colado en la habitación de ella y han pasado juntos su primera y última noche de amor, pero el tiempo pasa y el riesgo de que amanezca y lo descubran aumenta. “¿Ya quieres irte?”, pregunta ella, y para convencerlo de que no se vaya, de que aún queda tiempo, enarbolando una prueba de pájaros: “No ha asomado el día, / la voz del ruiseñor, no de la alondra / atravesó tu oído temeroso: / canta en la noche, encima del granado. / Fue el ruiseñor, ya sabes, amor mío!”. La predilección por el canto nocturno es, en efecto, una rareza del ruiseñor, una peculiaridad que se registra hasta en la etimología de las palabras *nightingale*, en inglés, y *nachtigall*, en alemán; la alondra, en cambio, está asociada siempre con el alba, de ahí la expresión en inglés *to get up with the lark* (levantarse con la alondra) como equivalente de madrugar, levantarse con el canto del gallo o bien, en Chile por ejemplo, de levantarse “al primer diucazo”. Él, sin embargo, no se deja engañar: “Fue la alondra que anuncia la mañana, / no el ruiseñor, mi amor, mira las rayas / de la luz envidiosa que desgarrar / las nubes, allá lejos, al oriente!”. Sabe que amanece y sabe de los peligros que acarrea la luz: “Si parto, vivo! Si me quedo, muero!”, pero abandonarla se le antoja peor que la muerte y acepta por tanto que “no son los trinos de la alondra / los que pueblan la bóveda del cielo!”. No, no quiere irse. No es de día y, además, “bienvenida la muerte” si ella lo quiere. La idea de que muera el hombre que ama hace, por fin, que ella rectifique:

Es de día! Es de día! Ándate pronto!  
 Es la alondra que canta y desafina  
 con feos desacordes y aspereza.  
 Si su canto reúne la dulzura  
 no es dulce si a nosotros nos separa. [...]  
 Está aclarando más y más, adiós!  
 (Neruda, 2022: 1349-1350)

Hemos reproducido el diálogo con la traducción escrita por Pablo Neruda en 1964 para el cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare. Figuran en él, como protagonistas, los dos amantes de Verona, Romeo y Julieta, y junto a ellos los dos pájaros cantores más prestigiosos de la cultura europea: el ruiseñor (*Luscinia megarhynchos*) y la alondra (*Alanda arvensis*). Ninguna de estas dos especies existe en la América Latina.

En estas páginas examinaremos el lugar preponderante de la alondra en la poesía francesa e inglesa, y cómo ese protagonismo siguió vivo en la reiteración libresco del simbolismo matinal y luminoso del pájaro en la poesía modernista hispanoamericana hasta llegar a la crisis de su representación en autores de la vanguardia. La parte central del artículo se dedicará al estudio de cuatro reescrituras poéticas de la figura de la alondra. Veremos cómo

la chilena Gabriela Mistral, tan propensa a centrarse en su escritura en la flora y fauna americana, hace una excepción con la alondra para rescatar la figura de San Francisco de Asís y la vertiente más telúrica y ecocéntrica del cristianismo; cómo el argentino Juan Gelman desmitifica la figura de la alondra en su diálogo intertextual con una conocida canción infantil francesa; cómo la chilena Carmen Berenguer da nueva vida a la alondra irlandesa, símbolo de independencia frente a la represión británica, para denunciar oblicuamente la dictadura de Pinochet; y cómo el colombiano Giovanni Quessep invita al personaje de su poema a renunciar a la alondra y aceptar su condición latinoamericana.

El análisis se sitúa en el marco de las “poéticas aviares” que el canadiense Travis V. Mason aborda, en *Ornithologies of Desire: Ecocritical Essays, Avian Poetics, and Don McKay*, con una indagación crítica atenta a la existencia de una “historia literaria aviar” cargada de símbolos de origen europeo y a la necesidad, por parte de poetas americanos contemporáneos, de releer y reescribir esa historia en un diálogo respaldado por conocimientos ornitológicos (2013: xv-xvi).<sup>2</sup> En esa línea, nos apoyamos también en la confrontación de realidades aviares y repertorios simbólicos entre el Viejo y el Nuevo Mundo estudiada por Thomas C. Gannon, en *Skylark Meets Meadowlark: Reimagining the bird in British Romantic and contemporary Native American literature* (2009), y en la noción de “competencia ornitológica”, concebida –más allá de los conocimientos libresco– como una competencia por parte de escritores, lectores y críticos a la hora de percibir, conocer y reconocer las aves en términos generales y en el caso específico del continente, país, región o ecosistema convocado por un texto (Niall Binns, “Ornithological Competence”, 2022; Pablo López Carballo, “Aves que habitan”, 2024).

## LA ALONDRA Y SU PRESTIGIO POÉTICO

Estudiosos y amantes de la alondra han argumentado, con estadísticas, el derecho que tiene esta de codearse con el ruiseñor como uno de los pájaros poéticos por excelencia. Anodinos los dos en su plumaje, son más que vistosos, en cambio, en su canto, que profiere el ruiseñor oculto entre las ramas de un arbusto mientras que la alondra canta elevándose a la vez con vuelo vertical en un prodigio de esfuerzo y desgaste físico.<sup>3</sup> Félix Brun, en *L'alouette. Histoire littéraire d'un petit oiseau* (1894), analizó una muestra de 150 romances, baladas y pastorelas del medioevo francés y encontró 66 ruiseñores, 44 alondras, 33 tórtolas, 13 golondrinas y 3 pinzones y papagayos (1894: 13-14). John Lewis-Stampel, por su parte, en su libro *The Soaring Life of the Lark* (2021), hizo un cálculo similar a partir de la antología en lengua inglesa de C. H. Poole, *A Treasury of Bird Poems* (1911), en la que detectó 35 poemas de alondras y

<sup>2</sup> En el caso de que no se señale la traducción en español, las versiones del francés y del inglés son nuestras.

<sup>3</sup> La alondra macho que sube cantando ostenta su poderío para atraer a las hembras (la potencia como garantía de genes valiosos) y para defender su territorio (intimidando a los rivales). Consigue impresionar y desmotivar, también, a potenciales depredadores. Will Cresswell ha estudiado el canto de la alondra como “señal disuasoria” para aves rapaces, y particularmente para el esmerejón, un pequeño halcón que tiende a abandonar la persecución de una alondra si esta es capaz de seguir cantando, como si no pasara nada, mientras huye (1994: 217).

39 de ruiseñores (2021: 35).<sup>4</sup> Hemos llevado las estadísticas a dos antologías en lengua española. En *Pájaros en la poesía española* (1943), de José Manuel Blecua, hay 21 poemas dedicados a ruiseñores (de Gil Vicente, Boscán, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Lope, Calderón, Espronceda, Machado, Juan Ramón y Jorge Guillén, entre otros) y otros 26 en los que estos se mencionan; en cambio, hay un único poema dedicado a la alondra y solo 5 menciones en otros textos.<sup>5</sup> Conviene señalar que la calandria (*Melanocorypha calandra*), que pertenece como la alondra a la familia de los aláudidos y se le parece en el hábito de volar cantando, ocupa un papel equivalente en la poesía peninsular: Blecua incluye el poema de Guillén “Los aires”, que canta a las “¡damas altas, calandrias!” (1943: 226-227), y hay 4 menciones en otros poemas de la antología, entre ellos el célebre romance del prisionero (“cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor”, 46). El colombiano Víctor Manuel Patiño, por su parte, en *Faunética. Antología poética zoológica panamericana y europea* (1999), recoge 23 poemas dedicados a ruiseñores y 9 a alondras (además, curiosamente, de 28 a golondrinas).<sup>6</sup>

## (I) La alondra francesa

La omnipresencia de la alondra en la cultura y la poesía francesas resulta deslumbrante. “La alondra es la hija del día”, escribió Jules Michelet en *L’oiseau* (1856); en cuanto amanece, “parte del surco como una flecha y sube al cielo el himno de alegría”. En cada comarca del país encarnaba a la vez la luz naciente y el ritmo del trabajo campesino: “Es menester que partamos, dice el padre, ¿no oís la alondra?”. Con su canto continuo y ascendente, no había ave que se le comparara, y lo mostró Michelet recurriendo a palabras del naturalista Alphonse Toussenel:

No hay garganta capaz de contender con la de la alondra en riqueza y variedad de notas, en la amplitud y melodía del timbre, en la suspensión y alcance del sonido, en la flexibilidad e infatigabilidad de la voz. La alondra canta una hora seguida sin parar medio segundo, elevándose verticalmente por los aires hasta alturas prodigiosas y dando bordadas en la región de las nubes para subir más arriba, sin que se pierda una sola de sus notas durante este trayecto inmenso.

¿Qué ruiseñor podría competir con ella? (Michelet, 1886: 151)

<sup>4</sup> Nuestros propios cálculos son algo diferentes: 19 alondras y 28 ruiseñores.

<sup>5</sup> El poema en cuestión es “El canto de la alondra” de Juan Meléndez Valdés, que registra el vuelo característico del pájaro: “¿Dónde estás? ¿Cómo el vuelo / tanto, alondra, encumbraste, / que la vista más lince / desfallece en tu alcance? (Blecua, 1943: 147). Esta imagen ascensional vuelve en “A la hora del rocío...”, de Antonio Machado: “Hasta borrarse en el cielo, / suben las alondras. / ¿Quién puso plumas al campo? / ¿Quién hizo alas de tierra loca?” (198).

<sup>6</sup> Patiño incluye el poema “La calandria” de Fernán Silva Valdés en la sección dedicada a los aláudidos, pero se trata de un error: el poeta uruguayo habla de la calandria rioplatense (*Mimus saturninus*), que es de la familia de los mímidos y prima hermana del cenizote mexicano y el *mockingbird* de Estados Unidos, celebrándola así: “cada vez que cantas vuela de tu pico / una onda hecha música del alma de América” (1999: 514). Sería imposible decir lo mismo de cualquier miembro de la familia europea de los aláudidos.

Esta valoración era ampliamente compartida. Félix Brun la consideraba en su libro de 1894 “nuestra ave nacional por excelencia”, ya que no estaba ligada a coyunturas políticas como el águila o el gallo, sino a la tierra misma y a la luz. La alondra encarnaba, según él, una disposición muy característica de los franceses: arraigada en los campos, atraída irresistiblemente por la claridad y con “la cabeza un poco en las nubes” (1894: 7).

En la literatura francesa, la presencia de la alondra es temprana y persistente. Brun la persiguió en los cantares de gesta medievales y en tiempos del Renacimiento Pierre de Ronsard se convirtió, para él, en “el verdadero poeta de la alondra”. En “Oda a la alondra”, la celebró “sobre todos los pájaros que viven enjaulados / y sobre todos los que habitan los bosques” (*Sur tous oyseaux qui sont en cage / Et sur tous ceux qui sont és bois*). Brun elogió, en particular, la “verdad” y la “gracia” que encontraba en otro poema de Ronsard, “La alondra”, donde el pájaro sube hacia el cielo con su plumaje aún empapado del rocío (1894: 22-23).

La imagen de la alondra como ave matinal que asciende cantando hasta perderse en el cielo se consolida en la tradición lírica. En el siglo XIX adquiere incluso un matiz espiritual. El romántico Joseph Autran la describe como “espíritu del aire” (*esprit de l'air*), un “pájaro lejano” que el ojo pierde mientras el oído lo sigue (*L'oeil enfin te perd dans l'espace, / Mais l'oreille te suit toujours*), un cantor divino que más que ave parece una oración de la propia naturaleza a su creador: “J’admire en toi, divin chanteur, / Moins un oiseau qu’une prière / De la nature à son auteur” (Autran, 1875: 7-9). Victor Hugo, en su poema “La espera” (*Attente*), presenta una alondra que supera hasta al águila en su impulso ascensional: “Monte, monte, vive alouette, / Vive alouette, monte au ciel!”; y en “Después de seis mil años de guerra” (*Depuis six mille ans la guerre*) contrapone la violencia humana a la armonía de la naturaleza: “Se hace de día sobre la llanura! / Oh, de verdad lo digo, es de admirar / que pueda haber en el mundo tanto odio / cuando la alondra acaba de cantar” (*Et l'aube est là sur la plaine! / Oh! j'admire, en vérité, / Qu'on puisse avoir de la haine / Quand l'alouette a chanté*) (1866: 342).

A lo largo de las generaciones la alondra siguió protagonizando la poesía francesa. El parnasiano Leconte de Lisle la incluyó en el estribillo de una de sus canciones escocesas: “El amor, bajo el cielo luminoso del verano, / ha cantado junto a la alondra” (*L'amour, au clair soleil d'été, / Avec l'alouette a chanté*) (1886: 299-300). Llegaron, después, las alondras simbolistas recogidas por Enrique Díez Canedo y Fernando Fortún en *La poesía francesa moderna*, la antología de la que tantos poetas españoles e hispanoamericanos de la época se nutrieron, y en las que el canto ascensional volvió como motivo recurrente. Baudelaire, en “Elevación”, cantó al espíritu que sube por el aire, huyendo de “los miasmas de los bajos terrenos”, y celebró la dicha de “aquel que los deseos, como alondras, suspende / en matinales cielos, sin nubes y sin dudas, / que vuela sobre el mundo y, sin esfuerzo, entiende / la lengua de las flores y de las cosas mudas” (Díez Canedo, 1913: 18); asimismo, en “Avant que tu ne t'en ailles” (el título se deja sin traducir), de Paul Verlaine, “la alondra inquieta / con el día que nace, sube al cielo” (139). En estos poetas, al igual que los románticos, el ave conserva su dimensión realista pero se transforma a la vez en figura de trascendencia.

En el siglo XX y hasta la actualidad, la figura de la alondra ha perdurado en la poesía con nuevos matices. “El cielo entero ríe. La alondra ha cantado” (*Tout le ciel rit. L’alouette a chanté*), escribió Paul Fort en 1908, condensando en esas palabras la antigua alegría asociada a su canto. Francis Grembert las rescató como epígrafe para su libro reciente *Éloge de l’alouette* (2023). El otro epígrafe, en cambio, tomado del libro *L’ignorant* (1958) de Philippe Jaccottet, resuena como el aviso de un fin inminente: “Alondra, astro en pleno día, antes de que sea demasiado tarde” (*Alouette, étoile en plein jour, / avant qu’il ne soit trop tard*). La advertencia no es casual, porque el elogio de Grembert es, en realidad, una elegía: la alondra de su infancia ha abandonado los prados familiares y el escritor se siente huérfano de su canto y sus orgullosas acrobacias aéreas (*orphelin de votre chant et de vos fières acrobaties*) (2023: 9). Ese desconsuelo es el motor del libro. La alondra, símbolo tradicional de luz y elevación, se ha convertido también en signo de pérdida, una víctima más de la crisis ecológica.<sup>7</sup>

Terminamos este apartado aludiendo a otras dos obras. La primera es un cuadro de 1884 del pintor realista Jules Breton, “Le chant de l’alouette” (El canto de la alondra) [Imagen 1].



Imagen 1. Jules Breton, “Le chant de l’alouette”. 1884. Jules Breton, Public domain, via Wikimedia Commons

<sup>7</sup> Una muestra del vivo interés poético por la alondra puede verse en un libro reciente de la poeta bretona Mérédith Le Dez: *Alouette* (2023).

Situado en un ambiente rural, a las afueras de un pueblo del norte de Francia, muestra a una campesina descalza, iluminada por el sol del amanecer y sujetando en la mano derecha una hoz. Ha dejado por un instante su trabajo y se mantiene quieta, con la boca abierta y el rostro radiante, para oír el canto de una diminuta alondra que apenas se vislumbra como un punto negro contra el fondo del cielo. Después de exhibirse en París el cuadro fue comprado por un marchante neoyorquino y llegó al Art Institute de Chicago en 1894. Fue la inspiración para la novela *The Song of the Lark* (1915), de Willa Carther, que reprodujo el cuadro en la portada de la primera edición. Pero su impacto llegó más lejos. En unas curiosas declaraciones hechas para la prensa durante la promoción de *The Monuments Men* (2014), una película dirigida por George Clooney, Bill Murray relató que el cuadro de Breton le salvó la vida cuando era joven. En un momento de intensa crisis personal, mientras deambulaba por Chicago convencido de que carecía del talento necesario para hacerse actor, el encuentro epifánico con “Le chant de l’alouette” lo disuadió de la tentación de suicidio (“Bill Murray”).

La otra obra es “La alondra” de René Char, que reproducimos en la traducción recogida por Víctor Manuel Patiño:

Extrema ascua del cielo y primer ardor del día,  
ella queda engarzada en la aurora y canta la tierra agitada,  
carillón maestro de su aliento y libre de su ruta.  
Fascinante, se la mata maravillándose de ella.  
(Patiño, 1999: 507)

Vuelve aquí la celebración de la alondra como ave matinal, pero el último verso nos lleva a otro lugar. Con la misma fascinación con la que poetas y pintores la han celebrado, ha sido una presa de caza altamente cotizada y un plato favorito de la cocina francesa. El método tradicional empleado por los cazadores ha sido el “miroir aux alouettes”, un dispositivo giratorio que cuenta con pequeños espejos que reflejan los rayos del sol y sirven para atraer las alondras. En eso, decía Félix Brun, también se parecía la alondra a los franceses: “Es tanto el amor que tienen por lo que brilla que la mejor trampa que se les puede tender son los vidrios centelleantes de un espejo. ¡Ay! A veces nos hemos parecido a las alondras también en este aspecto y, al igual que ellas, hemos pagado muy caro ciertas fascinaciones” (1894: 8).

## (II) La alondra inglesa y el legado de W.H. Hudson

¿Cómo describir el “canto extático” de la alondra?, se pregunta John Lewis-Stempel al inicio de su libro *The Soaring Life of the Lark* (*La vida elevada de la alondra*, 2021), y ensaya algunas respuestas: para el naturalista Richard Jefferies, era una “cascada en el cielo” (*a waterfall in the sky*) o la luz del sol hecha canto (*sunshine in song*); para Percy Bysshe Shelley, era el “diluvio de arrebatamiento” (*flood of rapture*) de un “espíritu alegre” (*blithe spirit*). La descripción que

prefería, sin embargo, era la del poeta victoriano George Meredith en “The Lark Ascending” (El ascenso de la alondra), según la cual el pájaro “suelta la cadena plateada de sonido / de eslabones numerosos sin corte” (*He drops the silver chain of sound / Of many links without a break*), eslabones que se expanden por el aire arremolinándose en ondas sonoras. Tan potentes eran estas imágenes del poema de Meredith que sirvieron para inspirar al compositor Ralph Vaughan Williams, que nombró “The Lark Ascending” a una de sus piezas más célebres, en la que el trémolo del violín imita el ascenso sonoro de la alondra (Lewis-Stempel, 2021: 2-3).

Es tanta la popularidad de la alondra entre los poetas, cuenta Lewis-Stempel, que “la biografía del pájaro podría contarse en verso” (35). A diferencia del ruiseñor, que carga con el bagaje mitológico de la historia trágica de Filomena y cuyo canto suele asociarse con el dolor y la melancolía nocturna, el de la alondra connota luminosidad y júbilo. Así es en Shakespeare, donde la alondra se encarga de despertar el mundo: “And merry larks are ploughmen’s clocks” (las alegres alondras son relojes para los labradores), se dice en *Trabajos de amor perdidos*; y en *Cimbelina*: “Hark, hark! the lark at heaven’s gate sings” (¡Oye, oye! La alondra canta a las puertas del cielo) (37). Seguiría así en tiempos del romanticismo. La alondra de William Wordsworth es emblemática por la alegría que irradia: era “the happiest bird that sprang out of the Ark!” (la más feliz de las aves que salieron del Arca) (39-40). En cuanto a la muy conocida oda “To a Skylark” de Shelley, con su celebración de la alondra como “espíritu alegre”, Lewis-Stempel afirma que nada tiene que ver con las alondras de carne y hueso y que lo único que le interesaba al egocéntrico Shelley era sí mismo, de ahí la descripción del pájaro como “a poet hidden / in the light of thought” (un poeta oculto en la luz de sus pensamientos). A fin de cuentas, ya en el segundo verso de su oda decía “Bird thou never wert” (pájaro nunca fuiste), porque más que un pájaro era una representación simbólica del poeta que aspiraba a cantar desde las alturas del espíritu. Lo único que Lewis-Stempel salva del poema son los versos que describen el vuelo ascensional: “Higher still and higher / From the earth thou springest / Like a cloud of fire; / The blue deep thou wingest, / And singing still dost soar, and soaring ever singest” (Más alto, todavía más alto, / desde la tierra saltaste / como una nube de fuego; / volaste por el hondo azul, / y cantando aún subes, y subiendo todavía cantas, 41-42).

El angloargentino W. H. Hudson habría discrepado con Lewis-Stempel. Desterrado de la pampa rioplatense de sus años de juventud, amó a las alondras desde el día de su llegada a Inglaterra. Recién desembarcado en Southampton, a comienzos de mayo de 1874, salió a la campiña y se sintió “ebrio de placer al escuchar a la alondra cabalgando en el azul y derramando el éxtasis de su música” (1922: 65). En su manual de aves británicas de 1895, afirmó sobre la alondra que era una especie tan conocida y querida en Gran Bretaña que cualquier descripción de sus hábitos resultaría superflua; su imagen “ya exist[ía] en todas las mentes” y su canto estaba “registrado” en el cerebro de cada lector: era una música que caía desde el cielo al igual que la lluvia y los rayos del sol. Y si alguien insistiera en pedir su impresión personal de la alondra, Hudson “no podría hacer otra cosa que referirlo a la ‘Oda a la alondra’ de Shelley, que describe el pájaro en todo su esplendor – tanto el pájaro como

la sensación que produce en el que lo escucha” (1895: 174-175).

Lo que Hudson no soportaba era a la gente que comía carne de alondra. Dice Lewis-Stempel, con un arrebatado de chovinismo británico: “Nosotros poetizamos y musicalizamos al pájaro; los franceses, tal como lo confirma la engañosamente alegre canción ‘Alouette’, lo asan” (2021: 3). Hudson lo reconoció como un vicio francés y se alegró cuando encontró en un libro de William John Courthope un purgatorio para los que maltrataban a las aves, y dentro de él a “un cocinero francés eternamente atormentado por el olor de alondra asada” (Hudson, 1893: 194). No eran solo los franceses, sin embargo. Reconoció que había británicos también que comían alondras y “compartían la inmoral pasión italiana por la carne de un pájaro cantor” (1900: 33). Se trataba para Hudson de una cuestión más de estética que de moral: una cosa era la carne de faisán, perdiz o codorniz; otra muy distinta la de alondra. Él, por su parte, proponía que se prohibiera el consumo de carne de alondra, y que los comensales “se vieran obligados a contentarse con codorniz, o becada, o tostada con agachadiza, y chorlito dorado y combatiente y cualquier otra ave de sabor exquisito que no resulte, como animal vivo, tan atractivo para nosotros [como la alondra] en términos estéticos y que no sea universalmente tan querido” (1893: 210). De todos modos, aún peor que comer alondras era enjaularlas. Eran pájaros acostumbrados a volar cantando y oír la voz de una alondra enjaulada enloquecía a Hudson: era “un ultraje a nuestra madre universal” (211).

### **(III) Alondras europeas en el modernismo y la vanguardia latinoamericana**

Latinoamérica es un continente sin alondras, pero en el siglo XIX y comienzos del siglo XX la poesía abundaba en imágenes de este pájaro que llegó por las lecturas de poetas franceses e ingleses. El joven Rubén Darío, en su elegía “Víctor Hugo y la tumba”, recordaba seguramente la convivencia del águila y la alondra en el poema “Attente” cuando describió al “profeta” Hugo como león (por su fuerza), como águila (por el poderío de su vuelo que lo acerca al sol) y como alondra (por el “himno inmortal” que esta canta mientras “se remonta al cielo”) (Darío, 2016: 202). Más tarde, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), hay alondras matinales en poemas como “Helios” y “Los cisnes IV” pero llama la atención, sobre todo, la estrofa reflexiva que inicia el libro, probablemente al amparo de Shakespeare, en que la alondra vuelve a codearse con el ruiseñor: “Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana, / en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana” (395). Los dos pájaros cantores por antonomasia de la tradición europea seguían más vivos que nunca en la poesía del Nuevo Mundo.

Otros modernistas seguían la estela rubendariana. Julián del Casal, en el soneto “Mi ensueño”, del libro *Nieve* (1892), mostró a una alondra chocando con el vidrio de la ventana del poeta y cayendo al suelo, malherida, como imagen de su propio ensueño, que era un “pájaro canoro” que al no encontrar su lugar en el mundo caía deshecho “entre el fango

inmundo de la vida” (Del Casal, 2007: 164). La alondra, asociada a la vez con la pureza y el canto, volvía a mostrarse como imagen de la poesía en otros dos modernistas. Leopoldo Lugones comenzó *Las montañas del oro* (1897) con una glorificación de los poetas, esos “enjendros del prodigio” y “armoniosos doctores del Espíritu Santo”, y yuxtapuso su impulso ascensional a imágenes, entre paréntesis, de la alondra y el sol: “(La alondra i el Sol tienen de común estos puntos: / Que reinan en los cielos i se levantan juntos)” (1897: 13). El mexicano Salvador Díaz Mirón, por su parte, en “¿Qué es la poesía?”, después de nombrar la poesía como “radioso arcángel de ardiente espada”, volvió al duplo de Hugo y la describió, en versos sucesivos, como “alondra humilde que canta al alba, / águila altiva que vuela al sol” (1918: 27-28).

Otros modernistas regresaron explícitamente a los pájaros de Shakespeare. Ricardo Jaimes Freyre situó su poema “Otoñal”, de *Castalia bárbara* (1899), en el “balcón soñado de mi ideal Verona”, donde se oía “la canción harmoniosa” del ruiseñor en una noche de otoño (¿¡por qué cantaría un ruiseñor en el otoño!?); “Canta, alondra, a la aurora”, pedía (1957: 69-70). El diálogo intertextual resulta más interesante en “La alondra” de José Santos Chocano, de su libro *Iras santas* (1895), que comienza con la voz de una Julieta que ruega al poeta-Romeo que no se vaya:

No te vayas, Romeo, todavía...—  
la Julieta murmúrame amorosa;  
y une al dulce reclamo otra ternura:  
—No es la alondra... (1895: 48)

Se reitera esta insistencia en que “no es la alondra” en las cinco estrofas que siguen, y es solo al final, cuando el yo poeta se declara líder de una multitud de idealistas dispuestos a conquistar la “Eterna Aurora”, que el personaje femenino se convence: “—Vete, Romeo; es tiempo todavía: / sí es la alondra!...” (48-49).

En el camino del modernismo a la vanguardia las alondras seguían presentes pero su carga simbólica empezó a convertirse en problemática. Vicente Huidobro, en sus inicios, heredó de manera bastante ortodoxa la tradición europea del pájaro: en el poema en prosa “Tercera invitación a los amigos”, de *Las pagodas ocultas* (1914), aseveró que “así como las alondras cantan la luz del amanecer, así cantan los sapos la dulce embriaguez de la noche” (1963: 207). En este apego a la tradición, cometió sin embargo sus errores, y en *Canciones en la noche* confundió los dos pájaros de Shakespeare: “Y allá en la noche la alondra llora” (151). Más interesante era su tratamiento de la alondra cuando, ya en Europa, publicó sus primeros libros vanguardistas. En *Poemas árticos* (1918), la simbología tradicional se complejiza: en “Primavera”, “esas alondras / anidan en los tubos”, abandonando sus hábitats agrestes para anidarse en artefactos de la modernidad (324). En otros poemas, el poeta las aprovecha para reformular una imagen tradicional de la mujer amada: “En tus cabellos se ha dormido / aquella alondra que voló cantando” (“Bay Rum”, 327); o bien las asocia con la pérdida: en medio de la oscuridad “esta alondra de nieve se me muere” (“Llueve”, 315), y “entre

mástiles y jarcias / la alondra momentánea se alejaba” (“Puerto”, 328). Ahí están las alondras, en los últimos versos del libro, como vestigio de algo perdido, tal vez irremediabilmente, en el contexto de la Gran Guerra y de las nuevas maneras de concebir la poesía:

Ya no hay descanso  
Blando de alas  
Era mi lecho  
Sobre los mares árticos  
Busco la alondra que voló de mi pecho (330)

Hay cuatro alondras en *Los heraldos negros* (1919) de César Vallejo, entre ellas “dos heráldicas alondras” que se comparan con los pies de la Virgen (1979: 5), pero en las otras dos imágenes se apunta de nuevo a una crisis del simbolismo hasta entonces unilateralmente positivo del pájaro en la tradición poética. Escribe Vallejo sobre “la aurífera canción / de la alondra que se pudre en mi corazón!” (32) y de “un nido azul de alondras que mueren al nacer” (60).<sup>8</sup> Mientras tanto, en el caso de otro de los grandes vanguardistas de Hispanoamérica, llama la atención que no haya alondras en la obra de Pablo Neruda hasta la publicación de *Los versos del capitán*, en 1952. Era un poemario que escribió desde su exilio en la isla italiana de Capri, donde la especie abunda. En ese contexto y a raíz de su primer contacto directo con un pájaro cuya presencia había sido para él hasta entonces puramente literaria, y por lo tanto carente de interés, se nutrió de la experiencia para llamar a la mujer amada, en su poema “La infinita”: “grano de trigo, alondra” (1999: 855).

## LA ALONDRA FRANCISCANA DE GABRIELA MISTRAL

La competencia ornitológica de Neruda, nutrida por la fascinación que sentía hacia los pájaros y su lectura fervorosa de guías y estudios sobre aves, era análoga a la de su compatriota Gabriela Mistral. En un poema que esta no llegó a terminar, “La paloma blanca”, se declaró harta de la fascinación que provocaba en poetas (y también en vendedores de aves) la paloma blanca, en vez, por ejemplo, de las palomas grises, pardas o tornasoladas que se solían ver en la vida cotidiana; para una latinoamericana era hora de “no cantar más” a las palomas blancas, y tampoco a los ruiñesores. Pedía, en cambio: “traíganme el tordo o el zorzal, / el tordo del Valle de Elqui, / la tenca que nadie alaba, / el zorzal de Montegrande / o la diuca enamorada / o el picaflor alocado” (1991: 372).<sup>9</sup>

Las aves que aparecen en la obra de Mistral (como sucede con Neruda) son, en efecto, casi todas chilenas y latinoamericanas, pero la alondra, pájaro inexistente en la fauna del Nuevo Mundo, es una llamativa excepción. Sobrevoló su poesía antes de que la autora

<sup>8</sup> Pablo López Carballo estudia las alondras vallejanas en “Aves que habitan horizontes portátiles” (2024: 170-171).

<sup>9</sup> Véase Binns, “Poesía en un continente sin ruiñesores” (2024: 20-21).

tuviera contacto directo con ella durante su primer viaje a Europa de junio de 1924. En la primera edición de *Desolación* (1922), hay una mención a la alondra en “Palabras serenas” – “por una alondra que erige su canto / nos olvidamos que es duro morir” (1922a: 25)– y en un texto dedicado a “La encina” la poeta escribe: “Dos millares de alondras el gorjeo aprendieron / en ella, y hacia todos los vientos se esparcieron / para poblar los cielos de gloria” (46). Algo hay aquí del vuelo ascensional de la alondra, pero se nota bien que es una imagen derivada, de segunda mano. Las alondras habitan zonas desarboladas y abiertas, raramente se posan en los árboles y la noción de una bandada de alondras en una encina carece de base real. Hay una tercera mención de la alondra en “Motivos del barro”, un poema en prosa en nueve apartados que Mistral dedicó al novelista Eduardo Barrios y en el que dio la voz poética al barro, que preguntó así al sujeto humano que lo pisaba: “¿Por qué pasas rompiéndome? En este amanecer, cuando atravesaste el campo, la alondra que voló cantando subió del ímpetu desesperado de mi corazón” (189). El hecho de que se dedicara a su amigo Barrios no era irrelevante. Este acababa de publicar *El hermano asno*, una novela situada en un convento franciscano de Santiago de Chile y narrada por un fraile. Mistral, menos de un mes antes de abandonar Chile con rumbo a México y mientras terminaba el manuscrito de *Desolación*, publicó una reseña de la novela en el diario *El Mercurio* en la que celebró el lenguaje depurado como “una especie de franciscanismo artístico”; su mayor acierto era el tono, en el que “Barrios se asimiló totalmente la literatura franciscana, en su naturalidad familiar y en su insigne sencillez. Ha bebido con reposo y *longura* en la fuente nítida de las *Floreccillas*” (Mistral, 1922b).

El secreto de las alondras de Mistral está, precisamente, en su propio franciscanismo. Es algo que puede verse con nitidez en los *Motivos de San Francisco* que ella escribió en México y mandó a *El Mercurio* durante 1922 y 1923, aunque no se reunieran en forma de libro hasta 1965. En el poema “La alondra”, que apareció junto a otros textos franciscanos en *El Mercurio* el 28 de octubre de 1923, el pájaro es una figura mística y espiritual cuyo poder simbólico proviene no de la observación directa sino del imaginario cristiano medieval, y concretamente de la predilección que San Francisco de Asís tenía por la alondra. Esa predilección se detalla en *Espejo de perfección*, una biografía anónima del siglo XIV que recopiló anécdotas y enseñanzas del santo y que Mistral probablemente conoció a raíz de la traducción de Asunción Mascaró y Gaurán, publicada en la editorial Luis Gili de Barcelona en 1914. La biografía habla del “amor especial” que tuvo San Francisco por la alondra, a la que consideraba una criatura ejemplar: humilde, vestida del color de la tierra, alegre pese a su pequeñez, y siempre en alabanza. Con su cresta, el color de su plumaje y el canto unido al vuelo ascensional, recordaba a los frailes. Así lo decía el santo:

La hermana alondra tiene capucho como los religiosos y es humilde, pues va contenta por los caminos buscando granos que comer. Y aunque los encuentre en el estiércol, los saca y los come. Cuando vuela, alaba a Dios con dulce canto, como los buenos religiosos, que desprecian todo lo de la tierra y tienen su corazón puesto en el cielo, y su mira constante en la alabanza del Señor. El vestido, es decir, su plumaje, es de color de tierra, y da ejemplo a los religiosos para que no se vistan de telas elegantes y de colores, sino

viles por el valor y el color, así como la tierra es más vil que otros elementos.  
(*Espejo de perfección*, párr. 113)

Fue tanto este amor por las alondras que el “bienaventurado Francisco” solía contar a sus discípulos que si tuviese la oportunidad de hablar con el emperador, “le suplicaría y le persuadiría a que, por amor de Dios y mío, diera una ley especial de que nadie coja o mate a las hermanas alondras ni les haga daño alguno” (párr. 114). Las alondras supieron devolver el amor al santo, dando señales de “afecto especial” en la hora de su muerte, “pues en la tarde del sábado, después de vísperas y antes de la noche, hora en que el bienaventurado Francisco voló al Señor, una bandada de estas avecillas llamadas alondras se vino sobre el techo de la celda donde yacía y, volando un poco, giraban, describiendo círculos en torno al techo, y cantando dulcemente parecían alabar al Señor” (párr. 113).

El poema de Mistral se dirige con tono reverencial a San Francisco, reescribiendo y reinterpretando este amor suyo a la alondra, a la que compara con la cigüeña y el albatros, aves más grandes pero caracterizadas por el vuelo horizontal y no como un “dardo vivo” que salta del surco y se lanza cielo arriba:

Tú dijiste que amabas a la alondra por sobre todos los pájaros, por su vuelo recto hacia el sol. Así querías que fuese nuestro vuelo.

Los albatros se van sobre el mar, ebrios de las sales y de los yodos. Son como olas desprendidas que juegan en el aire sin soltarse demasiado de las otras olas. La ráfaga marina los alza y para no perder el impulso, ellos no van más alto que los vientos de mar.

Las cigüeñas hacen largos viajes; han echado la sombra de su vuelo sobre el semblante de la tierra. Mas como el albatros, van horizontalmente, descansando en las colinas.

Solo la sombra salta del surco como un dardo vivo y sube como bebida por el cielo arriba, canta en el temblor de la claridad matutina.

Entonces, el cielo siente que la tierra asciende. No le responden las selvas pesadas que quedan abajo. Ni el rodar melodioso del río. Pero una saeta con alas subió en su ímpetu y está suspendida entre el sol y el mundo; no se sabe si el pájaro ha bajado del sol o ha subido de la tierra. Está entre los dos cantando y parece una llama. Cuando ha cantado mucho, cae como rota sobre los trigos.

Tú, Francisco, querías que tuviéramos el vuelo vertical, sin el zig-zag hacia las cosas donde nos posamos cortándolo.

Tú querías que el aire de la mañana estuviese todo saetado por muchas alondras libres. Imaginabas, Francisco, una red de alondras doradas que flotasen entre la tierra y el cielo entre cada alabanza matinal.

Somos pesados, Francisco. Amamos nuestro surco tibio. Nuestra costumbre. Nos empinamos en la alabanza como se empinan las hierbas, la más alta llega solo hasta los pinos altos.

Solo al morir tenemos aquel vuelo; ya el cuerpo no se apega nunca más a nosotros como tierra pesada de surco.

(Mistral, 1965: 127-128)

Así es la alondra para Mistral: un arquetipo espiritual. La gravedad de esta interpretación, que veía en el pájaro un símbolo de libertad, fe y elevación espiritual, se atenúa en libros posteriores, cuando el contacto directo con la alondra en su hábitat natural se une al hechizo franciscano. En la sección “La cuenta-mundo” de *Tala* (1938), donde la poeta retoma el tono de canción infantil de su libro *Ternura* (1924), hay un poema titulado “Alondras” en el que la voz narradora cuenta a su “hijo” la maravilla de ver “cien alondras” levantando su vuelo desde un campo de trigo y suscitando entre los presentes gritos de maravilla: “En matorrales parecen fuego / y volando, plata lanzada, / y pasan antes de que pasen, / y te rebanan la alabanza, / y todavía, de viento arriba, / cae a nosotros la gorgeada...” (1938: 211). Ahí sigue, sin embargo, la noción de alabanza, y llaman la atención nuevas alusiones a la alondra entre los poemas inéditos de *Lagar II* (1991), vinculadas otra vez a una celebración espiritual de raíz franciscana. En “Acción de gracias”, entre los múltiples dones divinos que se celebran y agradecen está el canto de la alondra: “Gracias, Señor, por la ruta que hicimos / cegados de la niebla maldadosa / y por los ojos vivos del arroyo / y por el canto ya devuelto de la alondra” (1991: 129). El estatus especial de la alondra, como ave predilecta del santo predilecto de Mistral, hace que aparezca en medio de una geografía y una fauna latinoamericanas en “Padre veedor”, donde el yo solicita a Dios que cuide a alguien —un ser femenino sin identificar en el texto pero situada entre “serranías” y “llanadas”, entre vicuñas, venadas, golondrinas, codornices y gaviotas— y le ruega: “Mídele viento, sol, arena / y desvíale la tornada, / y la rama del pino abájale / cuando en ella la alondra canta” (127-128).

Podemos aventurar que para Mistral la imposibilidad física de la alondra —su no presencia en la naturaleza chilena y latinoamericana— permitía una sublimación simbólica: cuanto más imposible era verla, más poderosa era su carga metafórica. Como ocurre con los santos, su poder residía no en lo que se veía, sino en lo que se creía. Y la carga metafórica seguía intacta, impregnada del franciscanismo, aún después de que la poeta conociera la alondra —que la viera y la oyera— durante sus largas estancias en Europa. Quizá habría que apuntar que dentro del santoral cristiano era normal que San Francisco fuese el preferido de una poeta tan apegada a la tierra, tan telúrica como Mistral. En un texto pionero de 1967, que actuaría más tarde como portal al que suele considerarse el libro fundacional de la ecocrítica, Lynn White, Jr. denunció al cristianismo como “la religión más antropocéntrica jamás vista por el mundo” (1996: 9), pero destacó como excepción, y como promotor de “una visión cristiana alternativa de la naturaleza y de la relación del ser humano con ella”, a San Francisco, al que describió como “el revolucionario espiritual más importante de la historia de Occidente” (*the greatest spiritual revolutionary in Western History*). Acabó su artículo proponiendo a Francisco como “el santo patrono de los ecologistas” (14).

## LA ALONDRA DESPLUMADA EN JUAN GELMAN

El cuestionamiento de la figura prestigiosa de la alondra puede verse en la operación desmitificadora a la que la somete Juan Gelman en “Alouette”, un poema publicado en el libro donde se registró por primera vez la militancia política y literaria del joven poeta, *El juego en el que andamos* (1959).

La muy conocida canción “Alouette, gentille alouette” suele asociarse más que con Francia, con el Quebec. Aunque su origen probablemente sea francés (es algo que se discute), las primeras transcripciones del texto se hicieron durante el siglo XIX en Montreal y las primeras grabaciones son también del Canadá francófono. La nostalgia por Francia de los colonos había encontrado su foco en la alondra, cuyo canto era el paisaje sonoro de un mundo perdido y cuya carne era un sabor que no volverían a probar, pese a uno que otro intento fallido de introducir la especie al otro lado del Atlántico. Es esa nostalgia gustativa que prevalece en la canción, que asume la estructura acumulativa tan eficaz en las obras infantiles: “Alouette, gentille alouette / Alouette, je te plumerai. / Je te plumerai le dos. / Je te plumerai le dos. / Et le dos! (*bis*) / Et la queue! (*bis*) / Et les pattes! (*bis*) / Et les ailes! (*bis*) / Et le cou! (*bis*) / Et les yeux! (*bis*) / Et le bec! (*bis*) / Et la tête! (*bis*) / Alouette!”. Es decir: Alondra, gentil alondra, alondra, te desplumaré. Te desplumaré la espalda. Y la espalda, y la cola, y las patas, y las alas, y la cola, y los ojos, y el pico, y la cabeza.

Que una canción infantil celebre el acto de desplumar una alondra, un pájaro cantor que está desapareciendo rápidamente en muchas partes de Europa, provoca hoy perplejidad y rechazo. La razón de su popularidad se debe, seguramente, a algo más que la glotonería y la melodía contagiosa. Evocaba la desazón del Canadá francófono que había capitulado ante las fuerzas británicas en la Guerra de los Siete Años y sufría desde entonces constantes embates de asimilación y aculturación por parte de los vencedores (Tremblay, 2018: 41). De todos modos, a pesar de la inexistencia de la alondra en Canadá, esta canción y la figura del pájaro se han convertido en centrales para la cultura no solo de Quebec sino de todo el país. Ahí está el equipo de fútbol americano Les Alouettes de Montréal; o el primer satélite canadiense, Alouette-1, enviado al espacio en septiembre de 1962; o el distrito regional de Dewdney-Alouette, que no se encuentra en Quebec sino al oeste de Canadá en la Columbia Británica; o bien, la escuadrilla 425 de bombarderos “Alouette” que participó en la Segunda Guerra Mundial. Fue nombrada así porque las alondras volaban alto y sin descanso, y los miembros de la escuadrilla escogieron como divisa estas palabras de la célebre canción: “Je te plumerai” (Lacasse, 2009: 57).

Al titular su poema “Alouette”, en vez de “Alondra”, Gelman reconoció una deuda con la canción que el poeta debe de haber aprendido, de niño, en clases de francés, sirviéndose de su estructura acumulativa para elaborar un juego de devoción amorosa:

Bendita la mano que me cortara los ojos  
para que yo no vea sino a ti.

Y si me cortaran la lengua, su silencio  
cantaría lleno de ti.

Y si me cortaran las manos, su memoria  
sabría acariciarte a ti.

Y si me cortaran las piernas, su vacío  
me llevaría hasta ti.

Y si luego me mataran  
aún quedaría todo mi dolor de ti. (1975: 53)

El yo del poema se imagina desprovisto –al igual que la alondra con los sucesivos pasos tomados para desplumarla– primero de los ojos, luego de la lengua, luego de las manos y por último de las piernas. Se muestra, sin embargo, indiferente al dolor e indiferente hasta a la muerte que acabaría por sucederle debido al amor todopoderoso que siente hacia el destinatario del poema, ese tú al que el sujeto seguiría viendo aun si no tuviera ojos, al que seguiría cantando aun sin lengua, que acariciaría todavía (en sus recuerdos) aun sin manos, al que acudiría caminando incluso sin piernas y cuya ausencia seguiría doliéndole mucho más allá de la muerte.

No se trata de un poema político, desde luego, y es probable que Gelman no conociera el sustrato anticolonialista de la canción infantil con la que dialogaba. Sin embargo, el acto de desmitificación de la alondra representa en sí un acto de liberación frente al prestigio poético del pájaro europeo.

## LA ALONDRA POLÍTICA: BOBBY SANDS Y CARMEN BERENGUER

En Irlanda, los escritores del siglo XIX heredaron la alondra británica de Wordsworth y Shelley y la resignificaron en clave política: el canto elevado pasaba de ser un símbolo espiritual a encarnar la voz del pueblo irlandés sometido al poder del imperio británico y ansioso por liberarse. El amanecer, tópico característico de la poesía de alondras, se interpretaba como promesa de independencia, mientras que el vuelo inalcanzable del pájaro se entendía como una imagen del indomable espíritu nacional. “Lament over the Ruins of the Abbey of Timoleague” de Samuel Ferguson,<sup>10</sup> “O’Connell’s Statue” de Thomas

<sup>10</sup> Este “Lamento sobre las ruinas de la abadía de Timoleague” es una traducción del original irlandés de Seághan Ó Coileáin: “Where the lark to early matins / used your clergy forth to call, / There, alas! no tongue is stirring, / save the daw’s upon the wall. / Refectory cold and empty, / dormitory bleak and bare, / Where are now your pious uses, / simple bed and frugal fare? / [...] / O! the hardship, O! the hatred, / tyranny, and cruel war, / Persecution and oppression, / that have left you as you are!” (Donde la alondra a maitines tempranos / solía a los frailes convocar, / ¡ay! no se oye más que la voz / de la grajilla sobre el muro. / El refectorio gélido, vacío, / el dormitorio desangelado y desnudo, / ¿dónde está ahora la vida piadosa, / la cama sencilla, la comida frugal? / [...] / ¡Ay, las penurias!, ¡ay, el odio, / la tiranía y la guerra civil, / la persecución y la opresión / que te han dejado como estás” [Ferguson, 2014].

Osborne Davis —que en la década de 1840 fundó el movimiento anticolonialista Young Ireland—,<sup>11</sup> y textos del bardo nacional Thomas Moore como “The Wandering Bard”<sup>12</sup> se inscribieron en esta lógica: en tiempos de censura y represión, imágenes de la alondra volando y cantando en libertad funcionaban como metáforas cifradas del despertar nacional. Así, el ave se consolidaba en la tradición lírica y política irlandesa como un símbolo de resistencia y libertad colectiva.

Al final de esta larga tradición de lucha por la independencia se puede situar al militante del Ejército Republicano Irlandés (IRA) y preso político Bobby Sands, que lideró las protestas en el H-Block de la cárcel de Maze, en Irlanda del Norte, a raíz del endurecimiento de las condiciones carcelarias promovida desde Londres por el gobierno de Margaret Thatcher.<sup>13</sup> Murió el día 5 de mayo de 1981 después de una huelga de hambre de 66 días. Los escritos de Sands reactivaron y radicalizaron la carga política de la alondra, transformándola en metáfora de la libertad frente al encierro. En su ensayo “The Lark and the Freedom Fighter” (La alondra y el guerrillero) —redactado en un cuadrado de papel higiénico, sacado clandestinamente de la prisión y publicado en 1979—, Sands recordó una historia contada por su abuelo: un hombre capturó una alondra, la metió en una jaula y para intentar obligarla a cantar la torturó. El pájaro, fiel a su naturaleza, se negó a cantar en cautiverio y eligió la muerte antes que la obediencia. Sands se comparó a sí mismo —como preso político y luchador por la libertad— con esa alondra. Al igual que la alondra luchó por la libertad, al igual que la alondra fue capturado y encarcelado, y al igual que la alondra poseía un espíritu de libertad insaciable (*the spirit of freedom that cannot be quenched by even the most horrendous treatment*). Sabía que lo podían matar, tal como sucedió con la alondra del relato, pero también sabía que por mucho que lo despojaran de su libertad y lo torturaran jamás cambiaría, jamás abandonaría la lucha. Además, ¿no existía toda una tradición de mártires irlandeses?: “¿No tenemos muchas alondras que prueban lo que digo? Por desgracia, nuestra historia está llena de ellas: los MacSwineys, los Gaughans y los Staggs”. Y terminó preguntando: “¿Habrá más en el bloque H?” (Sands, 2019: 84).

Durante los primeros diecisiete días de su huelga de hambre, a partir del 1 de marzo de 1981, Sands mantuvo un diario en que volvió a aparecer la alondra. El viernes 13 escribió

<sup>11</sup> “Chisel the likeness of The Chief, / Not in gaiety, nor grief; / Change not by your art to stone, / Ireland’s laugh, or Ireland’s moan. / (...) / He can be gentle as a bride, / While none can rule with kinglier pride. / Calm to hear, and wise to prove, / Yet gay as lark in soaring love” (Esculpe la imagen del Jefe, / Ni en alegría ni en pena; / No transformes con tu arte en piedra / ni la risa ni el llanto de Irlanda. / (...) / Él puede ser suave como una novia, / pero nadie gobierna con orgullo más regio. / Tranquilo para oír, sabio para mostrar, / es alegre como una alondra en el vuelo de su amor [Davis, 1860: 192]). El poema se dedica a John Hogan, el escultor encargado de diseñar el “O’Connell Monument” (1857) para la ciudad de Limerick. Daniel O’Connell (1775-1847), “el Liberador”, fue el dirigente más destacado de la Irlanda católica durante la primera mitad del siglo XIX.

<sup>12</sup> “What life like that of the bard can be,— / The wandering bard, who roams as free / As the mountain lark that o’er him sings, / And, like that lark, a music brings / Within him, where’er he comes or goes,— / A fount that forever flows!” (Qué vida la del bardo, / del bardo errante que vaga tan libre / como la alondra del monte que lo sobrevuela cantando, / y como esa alondra alberga una música / dentro de sí, dondequiera que vaya o venga, / un manantial que fluye siempre [Moore, 1874: 183-184]).

<sup>13</sup> En el blog (<https://extramuralactivity.com/hawks-doves/>, consultado el 27-IX-2025) se analiza la representación en murales y grafitis de varias aves, y sobre todo la alondra, durante los años más duros de la lucha por la independencia de Irlanda del Norte durante las décadas del setenta y ochenta del siglo XX.

en irlandés sobre la soledad que sentía al oír el graznar de los cuervos y el dolor que le provocaría el canto de una alondra, con todas sus connotaciones de libertad: “Los pájaros cantaban hoy. Uno de los muchachos les tiró pan por la ventana. ¡Al menos así alguien come! Esta tarde estuve un rato solo, escuchando los graznidos de los cuervos que regresaban a casa. ¿Volveré a escuchar a las hermosas alondras? Me romperían el corazón” (2019: 138-139). Días antes, el domingo 8, consciente de la paradoja de sentirse a las puertas de la muerte mientras por fuera se sentía la llegada de la primavera, recordaba haber oído el canto de la alondra desde otra celda de los bloques H: “Estoy esperando la llegada de la alondra, la primavera está al caer. Escuchaba a las alondras cuando estaba en el H-5, también vi un par de pinzones que llegaron en febrero. Ahora, tumbado en lo que será mi lecho de muerte, sigo escuchando incluso a los cuervos negros” (125).

La poeta chilena Carmen Berenguer marcó el arranque de su libro de 1983 *Bobby Sands desfallece en el muro*, publicado en plena dictadura de Augusto Pinochet, con una traducción *sui generis* de estas palabras de Sands, que dispuso en verso bajo el título “Epitafio”:

Estoy esperando la alondra  
que en primavera lo es todo  
para nosotros.  
Ahora en mi lecho de muerte  
sigo escuchando aún a los  
negros cuervos

Bobby Sands

(Berenguer, 1983: s.p.)

Escrito en forma de diario (que culmina con “Día 54” y “Último día”), el libro rescata la figura de la alondra en poemas posteriores, dialogando con la historia de Sands e insertándose así en la tradición irlandesa donde el canto del ave simbolizaba resistencia. En tiempos de aguda represión política, de censura y autocensura, hablar de Irlanda y Sands y la alondra permitía a Berenguer aludir oblicuamente a lo que sucedía en Chile, y resultaba aún más pertinente por la existencia de un enemigo común en la figura de Thatcher, cuya alianza *sotto voce* con Pinochet jugó un papel importante en la guerra de las Malvinas y permitió después, como recompensa, una serie de beneficios para la dictadura.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Véase “Tea with a Dictator: Mrs. Thatcher and the General (1979–1982)”, de Grace Livingstone (2018: 85-114).

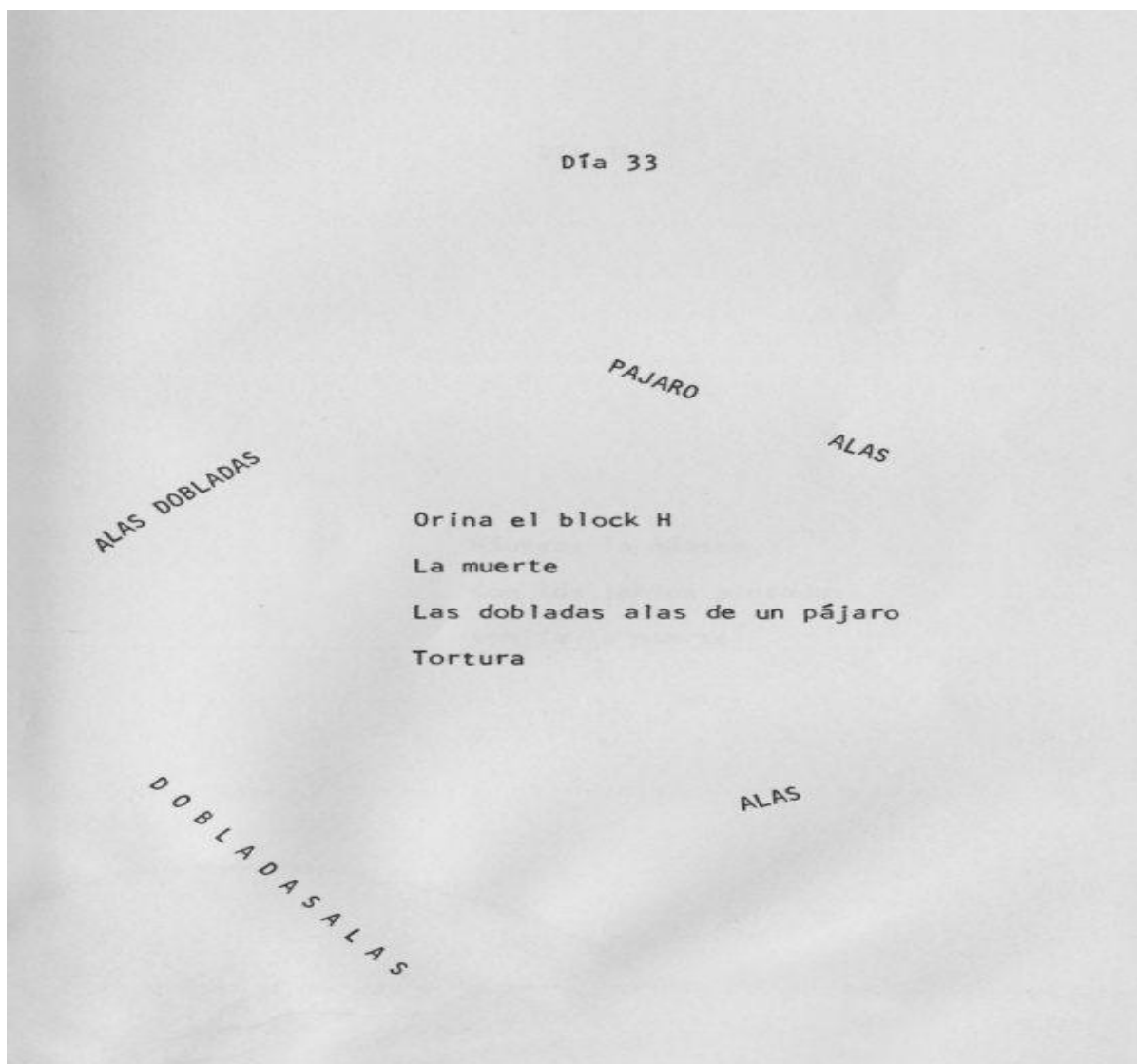


Imagen 2. Berenguer 1983: s.p. s.p. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9331.html>

El poema visual “Día 33” [Imagen 2], que juega como en otros poemas del libro con palabras en diagonal dispersas por la hoja como si fueran escritas en las paredes de la celda, no muestra explícitamente a la alondra, pero alude a ella mediante un diálogo con el “Epitafio” inaugural y remitiendo a la imagen del enjaulamiento y la tortura del pájaro cantor en el relato del abuelo de Sands.

En “Día 44”, Berenguer muestra explícitamente la presencia de la alondra, que mantiene aquí su relación simbólica con la libertad y la vida, frente a la prisión o la muerte:

Entrego mi vida como una acción de amor.  
 Me entrego a una agonía lenta  
 Como único modo de cambiar  
 La pólvora por jardines de paz  
 Como única forma de esperar la alondra  
 y nuevas primaveras

Como único sostén para limpiar  
las heridas de Cristo torturado. (1983: s.p.)

En *Bobby Sands desfallece en el muro*, la alondra funciona como espejo transatlántico y universal de los cuerpos oprimidos, articulando un vínculo entre la celda del H-Block donde Sands cumplió condena y murió y la persecución, encarcelamiento y tortura vividos por millares de presos políticos bajo la dictadura chilena. Decía Félix Brun que la alondra francesa “por suerte para ella, no entraba en política” (1894: 7). La de *Bobby Sands desfallece en el muro* asume aquello que la tradición francesa le negaba: una voz política. Nacida en dictadura y en diálogo con el canto del preso irlandés, la alondra de Carmen Berenguer celebra no el amanecer ideal del espíritu, sino el despertar doloroso de los cuerpos oprimidos. Canta desde el encierro y sobre el muro; politiza el aire y hace de la poesía un acto de resistencia. Frente al símbolo lírico y apolítico del Viejo Mundo, su canto latinoamericano abre una nueva mirada: la de la palabra que no se rinde.

## UN CONTINENTE SIN ALONDRAS Y GIOVANNI QUESSEP

En unas “Notas del Noviciado” escritas en torno a 1957 en el monasterio cisterciense donde estaba internado en Gethsemaní, Kentucky, Ernesto Cardenal escribió sobre la alondra: “Por el librito sobre pájaros que compré en el aeropuerto de Miami, hoy descubrí a los *starlings*, que según el diccionario en español se llaman estorninos. [...] *Lark* es la alondra, que en Nicaragua conocemos solo por la literatura” (1999: 223). Cardenal tenía razón en parte, no hay alondras en Nicaragua, pero también se equivocó. Las *larks* que encontró en ese librito –seguramente la muy popular guía de aves *Birds: A Guide to the Most Familiar American Birds*, que se publicó por primera vez en 1949 pero tuvo una nueva edición en 1956– eran *meadowlarks*, y no *skylarks*; es decir, pertenecían no a la familia europea de los aláudidos como la alondra, sino a la familia americana de los ictéridos. En realidad, se equivocó doblemente, porque la más común de las *larks* estadounidenses, la *eastern meadowlark* o pradero oriental (*Sturnella magna*), existe también en Nicaragua, donde se llama zacatero común (Chavarría-Duriaux, 2023: 7).

La alondra –como otras especies europeas, entre ellas el ruiseñor– se conoce en Nicaragua y en el resto de la América Latina solo por la literatura; de ahí la campaña sostenida, consciente o inconscientemente, por tantos poetas latinoamericanos de las últimas décadas para incorporar a la literatura especies autóctonas con las que conviven y que conocen (en ocasiones) por el contacto directo. El poeta colombiano Giovanni Quessep, en “La alondra y los alacranes”, del libro *Duración y leyenda* (1972), emplea capa tras capa de intertextualidad para distanciarse, como latinoamericano, del pájaro europeo:

Acuérdate muchacha  
que estás en un lugar de Suramérica  
no estamos en Verona

no sentirás el canto de la alondra  
los inventos de Shakespeare  
no son para Mauricio Babilonia  
cumple tu historia suramericana  
espérame desnuda  
entre los alacranes  
y olvídate y no olvides  
que el tiempo colecciona mariposas. (2007: 98)

Hay ecos inequívocos en estos versos de uno de los epigramas más conocidos de Cardenal, un *carpe diem* que a su vez dialogaba con la tradición epigramática de la poesía latina: “Recuerda tantas muchachas bellas que han existido: / todas las bellezas de Troya, y las de Acaya, / y las de Tebas, y de la Roma de Propertio. / [...] / ¡Acuérdate de las bellezas de las calles de Troya!”. El diálogo se encuentra tanto en el tono cultista y aleccionador con el que el sujeto se dirige a la “muchacha”, pidiéndole que se acuerde, como en el contraste entre Latinoamérica y Europa.<sup>15</sup> La intertextualidad en el poema de Quessep se extiende a *Romeo y Julieta* y a la vez al clásico mayor de la literatura colombiana, estableciendo un contraste entre el ilusorio exotismo de la alta cultura europea —ahí están el topónimo italiano y los “inventos” del autor inglés— y la áspera realidad de la América del Sur, entre la alta sociedad de montescos y capuletos y Mauricio Babilonia, el mecánico zarrapastroso de la compañía bananera de *Cien años de soledad*, y entre la prestigiosa alondra y los alacranes (ignorados por la poesía universal) que acompañaban, en sus respectivos continentes, a los amantes. Recordemos el pasaje en cuestión de la novela de Gabriel García Márquez. Cuando Fernanda, la mujer de Aureliano Segundo, descubrió a su hija Renata Remedios Buendía, “Meme”, besándose con Mauricio Babilonia en el cine, la llevó a casa y la encerró en su dormitorio, donde pasaría los meses siguientes aparentemente sin inmutarse y acostumbrándose sin quejas a la rutina diaria de bañarse por la tarde a las siete. Su tatarabuela Úrsula quiso prevenirla contra los alacranes en el baño pero más molestas que ellos eran las mariposas amarillas que llenaban la casa. Eran las mariposas que acompañaban siempre al amante de Meme, que había ingeniado la manera de burlar el control familiar y visitarla por las tardes; levantaba las tejas del techo para acceder al baño, “donde Meme lo esperaba, desnuda y temblando de amor entre los alacranes y las mariposas” (García Márquez, 1967: 248). Fernanda, al enterarse de estas visitas, contrató a unos guardias con la misión de proteger la casa de ladrones. Esa noche, un disparo en la espalda dejó parapléjico a Mauricio Babilonia, que pasaría el resto de su vida en la cama “atormentado por los recuerdos y por las mariposas amarillas que no le concedieron un instante de paz”. A Meme, por su parte, la recluyeron en un convento, donde también la acompañarían las

<sup>15</sup> El poema completo es el siguiente: “Recuerda tantas muchachas bellas que han existido: / todas las bellezas de Troya, y las de Acaya, / y las de Tebas, y de la Roma de Propertio. / Y muchas de ellas dejaron pasar el amor, / y murieron, y hace siglos que no existen. / Tú que eres bella ahora en las calles de Managua, / un día serás como ellas de un tiempo lejano, / cuando las gasolineras sean ruinas románticas. / ¡Acuérdate de las bellezas de las calles de Troya!” (Cardenal, 2025: 25-26).

mariposas amarillas hasta el día en que su antiguo amante murió (332-333).

No es casual que la alondra aparezca en *Cien años de soledad* precisamente en boca de Fernanda —que era una “fijodalga de sangre” con “once apellidos peninsulares”, “el único mortal en ese pueblo de bastardos que no se sentía emberenjenado frente a dieciséis cubiertos” (1967: 274)—, cuando Aureliano Segundo le pide un huevo tibio y ella responde con una “virulenta diatriba contra los hombres que se pasaban el tiempo adorándose el ombligo y luego tenían la cachaza de pedir hígados de alondra en la mesa” (276). Que Fernanda considerase los hígados de alondra un manjar —por mucho que la comparación fuese con un humilde huevo— hace pensar que heredaba o se alardeaba de heredar el paladar aristocrático de sus antepasados europeos. Se sentía o al menos prefería sentirse más cerca del pájaro de Shakespeare que de los alacranes que había en el baño de su propia casa.

“Acuérdate”, dice el yo de Quessep, aleccionando a la muchacha, que “no sentirás el canto de la alondra”, que “no estamos en Verona”. Pide que no se haga ilusiones y que “cumpl[a] tu historia”. Pero no era una historia europea cargada de romanticismo sino una historia “suramericana”, la misma que Fernanda estaba condenada, a su pesar, a vivir en Macondo. Hay aquí, sin duda, una nueva capa de intertextualidad, ahora con el “Poema conjetural” de Borges, que relató en primera persona los últimos pensamientos del doctor Francisco Laprida, prócer de la independencia argentina, cuando estaba a punto de ser asesinado por “los bárbaros, los gauchos”, y la íntima revelación que tuvo de que cumplía en su derrota un destino (o una historia) apto para su subcontinente: “Yo que anhelé ser otro, ser un hombre / de sentencias, de libros, de dictámenes, / a cielo abierto yaceré entre ciénagas; / pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano” (1974: 867).

“Y no olvides”, dice el yo, “que el tiempo colecciona mariposas”. Los recuerdos y las mariposas atormentaron a Mauricio Babilonia, parapléjico, hasta el fin de sus días y en todos esos años no dejaron de rodear a Meme. Así serían, para Quessep también, los recuerdos suramericanos: restos fugaces, inasibles de belleza, que poco o nada valían ante el peso de la violencia tan ineludible en la historia y el destino de América Latina. Convendría tener presente, de todos modos, que el diálogo transatlántico del poeta es tramposo. Puede que el enamoramiento de los dos veroneses, con el vuelo lírico de sus diálogos, tenga poco que ver con las pasiones más prosaicas y corporales de Meme y Mauricio Babilonia; sería un error, sin embargo, creer que la violencia en la Verona de Shakespeare era menor, o menos terrible, que en el Macondo de García Márquez.

## CONCLUSIÓN

Thomas C. Gannon, en *Skylark Meets Meadowlark*, contrapone desde su título *skylark* y *meadowlark*, alondra y pradero (o zacatero), pájaros de familias y continentes distintos pero emparentados en algunos hábitos (pueblan los espacios abiertos del campo, anidan en el suelo, cantan volando) y unidos etimológicamente —debido a ese parentesco— como *larks*.

Gannon opone la tendencia de los románticos británicos de desrealizar los pájaros que les fascinaban –en primerísimo lugar, alondras y ruiseñores– y convertirlos en símbolos para hablar de sí mismos, del poeta y de la poesía, a las relaciones estrechas y hasta entrañables mantenidas por las sociedades indígenas de Estados Unidos (y por sus poetas) con pájaros como la corneja y el pradero (233-234). Las aves norteamericanas no eran las mismas que las europeas, pero difería también la forma de tratarlas en la poesía: frente al antropocentrismo de los europeos, las aves de la poesía indígena existían en sí, por su propia cuenta.

En la poesía latinoamericana el proceso de desprenderse de la tradición europea de alondras y ruiseñores y encontrarse con su propia avifauna ha sido ardua. Todavía a comienzos del siglo XX se pensaba que aquellas eran la encarnación viva y universal de la belleza en el canto. Pero evoluciona la poesía. Aves autóctonas han ido encontrándose y mostrándose e irradiando simbologías propias, irreductibles a la universalidad, en poetas de todo el continente americano; y las aves europeas ya no se tratan con la reverencia de antes. La alondra, en los cuatro autores latinoamericanos estudiados en este artículo, se libra del prestigio poético y de sus atributos tradicionales mediante una serie de diálogos textuales. Gabriela Mistral, al hacer de la alondra una excepción en su repertorio poético de fauna y flora americana, quiso celebrar el vínculo del pájaro con San Francisco de Asís, distanciándose así de las visiones hegemónicas del catolicismo y defendiendo una religiosidad más telúrica y ecocéntrica, como lo haría décadas más tarde la teología de la liberación. La alondra aún conservaba su prestigio en Mistral, pero Juan Gelman la desmitificó en un ejercicio lúdico que reproducía la estructura de una conocida canción infantil, sin conocer la crítica al colonialismo británico implícito en “Alouette, gentille alouette”. Carmen Berenguer volvería al pájaro europeo como una estrategia para burlar la censura en tiempos de Pinochet, dialogando con textos del preso político irlandés Bobby Sands para celebrar a la alondra que se negaba a cantar en cautiverio. Giovanni Quessep, por último, en un poema elaborado con varias capas de referencias intertextuales, señala la necesidad de dejar atrás las alondras y el imaginario europeo con el propósito de afrontar una latinoamericanidad libre, por fin, del legado europeo.

## OBRAS CITADAS

- Autran, Joseph (1875). *La vie rurale. Ouvres complètes II*. París: Michel Lévy Frères.
- Berenguer, Carmen (1983). *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago de Chile: Producciones Gráficas.  
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9331.html>
- “Bill Murray Admits a Painting Saved his Life” (2014).  
<https://www.youtube.com/watch?v=8eOicWB7jSA>
- Binns, Niall (2022). “Ornithological Competence and Literary Biodiversity in Spanish American Poetry”. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* N° 29: 3: 638-657.
- Binns, Niall (2024). “Poesía en un continente sin ruisenores”. *Revista Chilena de Literatura* N° 110: 9-42.
- Blecua, José Manuel (sel. y pról.) (1943). *Los pájaros en la poesía española*. Madrid: Editorial Hispánica.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Brun, Félix (1894). *L'alouette. Histoire littéraire d'un petit oiseau*. Meulan: Auguste Réty.
- Cardenal, Ernesto (1999). *Vida perdida. Primera parte*. Barcelona: Seix Barral.
- Cardenal, Ernesto (2025). *Poesía completa*. Barcelona: EspasaesPoesía.
- Chavarría-Duriaux, Liliana (2023). “Lista patrón de las aves de Nicaragua”. *Revista Nicaragüense de Biodiversidad* N° 81: 2-57.
- Chocano, José Santos (1895). *Iras santas*. Lima: Imprenta del Estado.
- Cresswell, Will (1994). “Song as a Pursuit-Deterrent Signal, and Its Occurrence Relative to Other Anti-Predation Behaviours of Skylark (*Alauda arvensis*) on Attack by Merlins (*Falco columbarius*)”. *Behavioral Ecology and Sociobiology* N° 34: 217-223.
- Darío, Rubén (2016). *Poesía completa*. Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Verbum.
- Davis, Thomas (1860). *The Poems of Thomas Davis*. Nueva York: P. M. Haverty.
- Del Casal, Julio (2007). *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Caracas: Ayacucho.
- Díaz Mirón, Salvador (1918). *Poemas*. México: Murguía.
- Díez Canedo, Enrique y Fernando Fortún (eds.) (1913). *La poesía francesa moderna*. Madrid: Renacimiento.
- Espejo de perfección*. Trad. Enrique Gutiérrez. <https://www.franciscanos.org/fuentes/ep00.html>
- Ferguson, Sir Samuel (trad.) (2014). Ó Coileáin, Seághan. *Lament over the Ruins of the Abbey of Timoleague*. <https://celt.ucc.ie/published/T402579C.html>
- Gannon, Thomas C. (2009). *Skylark Meets Meadowlark: Reimagining the bird in British Romantic and contemporary Native American literature*. Lincoln & Londres: University of Nebraska Press.
- García Márquez, Gabriel (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Suramericana.
- Gelman, Juan (1975). *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor.
- Grembert, Francis (2023). *Éloge de l'alouette*. París: Arléa.
- Hudson, W. H. (1893) *Birds in a Village*. Londres: Chapman & Hall.
- Hudson, W. H. (1895). *British Birds*. Londres: Longmans, Green & Co.
- Hudson, W. H. (1900). *Nature in Downland*. Londres: Longmans, Green.
- Hudson, W. H. (1922). *A Hind in Richmond Park*. Londres: J. M. Dent & Sons.
- Hugo, Victor (1829). *Les orientales*. París: C. Gosselin, libr., 5 ed.
- Hugo, Victor (1866). *Les chansons des rues et des bois*. París: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie., 3 ed.
- Huidobro, Vicente (1963). *Obras completas 1*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Jaimes Freyre, Ricardo (1957). *Poesías completas*. La Paz: Ministerio de Educación.

- Lacasse, Serge (2009). “Itinéraire transphonographique d’une chanson: le cas ‘Alouette’”. Joubert, Lucie (ed.). *Ecouter la Chanson. Archives des Lettres Canadiennes*, tome XIV. Montréal: Fides: 53-86.
- Leconte de Lisle (1886). *Poèmes antiques. Ouvres*. Paris: Alphonse Lemerre, Editeur.
- Lewis-Stempel, John (2021). *The Soaring Life of the Lark*. Londres: Doubleday.
- Livingstone, Grace (2018). *Britain and the Dictatorships of Argentina and Chile, 1973–1982: Foreign Policy, Corporations and Social Movements*. Londres: Palgrave MacMillan.
- López Carballo, Pablo (2024). “Aves que habitan horizontes portátiles. Competencia ornitológica en la poesía de César Vallejo”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 76: 153-186.
- Lugones, Leopoldo (1897). *Las montañas de oro*. Buenos Aires: Imp. Jorge A. Kern.
- Mason, Travis V. (2013). *Ornithologies of Desire. Ecocritical Essays, Avian Poetics, and Don McKay*. Waterloo, Ontario (Canadá): Wilfrid Laurier University Press.
- Michelet, J. (1886). *El pájaro*. Barcelona: Imprenta de Lusi Tasso Serra.
- Mistral, Gabriela (1922a). *Desolación. Poemas*. Nueva York: Instituto de las Españas.
- Mistral, Gabriela (1922b). “El hermano asno”. *El Mercurio*. Santiago de Chile. 26 de mayo.
- Mistral, Gabriela (1938). *Tala. Poemas*. Buenos Aires: Ediciones Sur.
- Mistral, Gabriela (1965). *Motivos de San Francisco*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Mistral, Gabriela. (1967). *Poema de Chile*. Santiago: Pomaire.
- Mistral, Gabriela (1991). *Lagar II*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Moore, Thomas (1874). *The Irish Melodies, National Airs, Sacred Songs, Etc., of Thomas Moore*. Nueva York: D. & J. Sadlier & Co.
- Neruda, Pablo (1999). *Obras completas I. De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”, 1923-1954*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Neruda, Pablo (2002). *Obras completas V. Nerudiana dispersa II, 1922-1973*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Patiño, Víctor Manuel, ed. (1999). *Faunética. Antología poética zoológica panamericana y europea*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Poole, Charles Henry, ed. (1911). *A Treasury of Bird Poems*. Londres: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co.
- Quessep, Giovanni (2007). *Metamorfosis del jardín: poesía reunida (1968-2006)*. Bogotá: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Sands, Bobby (2019). *No me rendiré*. Trad. de Layla Martínez. Valencia: Antipersona.
- Santos Chocano, José (1895). *Iras santas*. Lima: Imprenta del Estado.
- Tremblay, Marie-Claude (2018). *Maudits pauvres. Imaginaire social et figures du pauvre dans la chanson québécoise*. Tesis doctoral. Université de Sherbrooke.
- Vallejo, César (1979). *Obra poética completa*. Caracas: Ayacucho.
- White, Jr., Lynn (1996). En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader*, Athens, Georgia (EE.UU.), University of Georgia Press: 3-14.