

## POESÍA EN UN CONTINENTE SIN RUISEÑORES<sup>1</sup>

*Binns, Niall*

Universidad Complutense de Madrid

Madrid, España

[nbinns@filol.ucm.es](mailto:nbinns@filol.ucm.es)

ORCID: 0000-0003-1418-3672

### RESUMEN / ABSTRACT

Según palabras de Colón registradas en su diario el 29 de septiembre de 1492, para que fuese de verdad paradisíaca la travesía “no faltaba sino oír el ruiseñor”. La ausencia de ruiseñores en el continente americano ha tensado la poesía desde sus inicios. Colón los “oyó” en el Caribe; se oyen también en *La araucana* de Ercilla. En este artículo, se estudia la abundante presencia del ruiseñor (a veces como Filomela) en la obra de Darío, la mutilación textual a la que lo sometió Huidobro, y su singular inexistencia en Mistral y Neruda. También se analiza el peso del ruiseñor en la poesía argentina a raíz de insistentes lecturas de la “Ode to a Nightingale” de Keats y se examinan los intentos de compensar la falta de ruiseñores con sustitutos humanos y, en México, con la celebración del ceniztle como un pájaro capaz de medirse con el ruiseñor. Se concluye dialogando con los ruiseñores de verdad que hay en Puerto Rico y en la poesía puertorriqueña.

PALABRAS CLAVE: ruiseñor, poesía hispanoamericana, John Keats, aves en la literatura, Ceniztle.

<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”; y del proyecto PR12/24-31555, financiado por la Universidad Complutense de Madrid.

## POETRY IN A CONTINENT WITHOUT NIGHTINGALES

In his journal entry of September 29th, 1492, Columbus wrote that for the voyage to be truly paradisiacal “all that was missing was the sound of the nightingale.” The lack of nightingales in the American continent marked its poetry from the start. Columbus said he heard them in the Caribbean; they can be heard, too, in Ercilla’s *La Araucana*. The article studies the abundance of nightingales (at times as Philomela) in Darío’s poetry, the textual mutilation they suffer at the hands of Huidobro, and their significant absence in Mistral and Neruda. It analyses the nightingale’s importance in Argentine poetry due to a fascination for Keats’ “Ode,” and examines attempts to compensate for the lack of nightingales with human substitutes and, in Mexico, with the celebration of the mockingbird as a bird able to match the nightingale. It concludes in a dialogue with the nightingales that do indeed exist in Puerto Rico and Puerto Rican poetry.

KEYWORDS: Nightingale, Spanish-American Poetry, John Keats, Birds in Literature, Mockingbird.

Recepción: 19/06/2021

Aprobación: 12/07/2022

## NO FALTABA SINO OÍR EL RUISEÑOR

Algo menos de un mes antes de su llegada a las Indias, el 16 de septiembre de 1492, Cristóbal Colón ya intuía el paraíso que estaba destinado a descubrir. Conocemos sus palabras, como bien se sabe, por la paráfrasis hecha por fray Bartolomé de las Casas: “Dice aquí el Almirante que hoy y siempre de allí adelante hallaron aires temperatísimos, que era placer grande el gusto de las mañanas, que no faltaba sino oír ruiseñores” (Colón 10). Dos semanas más tarde, el 29 de septiembre, volvió a escribirlo: “Los aires eran muy dulces y sabrosos, que dice que no faltaba sino oír el ruiseñor” (16). No faltaba sino oír el canto de un ruiseñor, pero en cuanto pisara tierras antillanas el afinado o más bien voluntarioso oído de Colón no tardaría en discernirlo. Ya el 6 de noviembre, en Cuba (o La Juana), entre especies de aves desconocidas en España, distinguió “perdices y ruiseñores que cantaban y ánsares” (62); el 7 de diciembre, en La Española, “oyó cantar el ruiseñor y otros pajaritos como los de Castilla” (100); y el día 13 de ese mes, ofreció uno de sus muchos retratos

del Nuevo Mundo como un Edén: “Estaban todos los árboles verdes y llenos de fruta y las hierbas todas floridas y muy altas; los caminos muy anchos y buenos, los aires eran como en abril en Castilla, cantaba el ruiseñor y otros pajaritos como en el dicho mes en España, que dicen que era la mayor dulzura del mundo” (106).

Se equivocó Colón o, bien, al describir el paraíso que acababa de descubrir en las Indias, hizo lo que otros muchos harían en las décadas siguientes, dando a especies nunca vistas los nombres de otras europeas que eran muy o muy poco parecidas<sup>2</sup>. Así sucedió, por ejemplo, al bautizarse el jaguar como tigre y juzgárselo una especie de tigre deteriorado. Los tigres *de verdad*, con su pelaje anaranjado, con sus rayas negras, son inconfundibles; lo es también el canto de un ruiseñor. Ya en la primavera de 1822, al otro lado de la ciudad en que tres años antes el poeta John Keats había escrito en Hampstead la más célebre de sus odas, el primer gran americanista de la novela europea, el vizconde de Chateaubriand, solía pasearse por los bosques de Kensington para oír cantar a los ruiseñores. Al secretario de su Embajada, que lo acompañaba en esos paseos, le decía: “Nunca escuché un ruiseñor en los bosques de América. [...] Dios dio el ruiseñor a Europa para cautivar sus oídos civilizados”<sup>3</sup>.

No fue fácil, para los españoles que se asentaron en las Indias, más aún para los que eran o aspiraban a ser poetas, aceptar que les habían tocado en suerte tierras sin ruiseñores, tierras hechas para los oídos bárbaros.

<sup>2</sup> En palabras de Marcos Sastre, en *El Tempe argentino* (1858): “No poca confusión ha causado en la Historia natural de América el abuso que hicieron de la nomenclatura los primeros pobladores y viajeros, aplicando a las producciones de este continente, ya nombres caprichosos, ya las mismas denominaciones de las del antiguo, al más ligero rasgo de semejanza que advirtiesen entre unas y otras. De esto se ha derivado el erróneo concepto formado, aun por los doctos, de la degradación o inferioridad de las especies americanas. De ahí el juzgar al *llama* como un camello degenerado, y tener por un animal contrahecho al *perico-ligero*, por haberlo observado fuera de su elemento, que es la dilatada copa de nuestros bosques, y por el *ay ay* de su voz, suponiendo que esta interjección de dolor en el lenguaje humano, manifestase igualmente en una bestia la triste condición de un ser condenado por la naturaleza a la desdicha. De ahí también llamar nutria al *quiyá*, cerdo al *carpincho*, oso al *tamandú* u *hormiguero*, y dar todavía nombres no menos impropios a gran número de animales y plantas de estas regiones” (75).

<sup>3</sup> “Je ne l’ai jamais entendu dans les forêts d’Amérique, me disait-il [...]. Dieu donna le rossignol à l’Europe pour charmer des oreilles civilisées” (Marcellus 84-85).

Por eso, al aferrarse durante siglos a Europa y a la poesía europea, se aferraban a la vez al ave más emblemática de esa poesía, que no cantaba en sus bosques americanos pero cuya voz –así lo diría Borges en su propia oda al ruiseñor– les llegaba “cargada de mitologías” (II, 432). Inauguró la tradición Alonso de Ercilla, que resucitó al ruiseñor en tierras del Sur al narrar el abandono precipitado de la ciudad de Concepción, por parte de ancianos, mujeres y niños españoles, ante la amenaza de un ataque de los araucanos:

Ya por el monte arriba caminaban,  
volviendo atrás los rostros afligidos  
a las casas y tierras que dejaban,  
oyendo de gallinas mil graznidos:  
los gatos con voz hórrida maullaban,  
perros daban tristísimos aullidos,  
Progne con la turbada Filomena  
mostraban en sus cantos grave pena. (Ercilla 239)

Esta turbada Filomena, sumándose al coro desolado de los animales domésticos, es el primer ruiseñor en aportar sus lamentos a la poesía del Nuevo Mundo. La doble tradición clásica, viva en la España de Boscán y Garcilaso, cruzó el océano en dos vertientes: por un lado, los lamentos de Filomena, a la que Tereo, su cuñado, le arrancó la lengua después de violarla y que terminó convertida en pájaro (ella en ruiseñor; su hermana Procne en golondrina; Tereo en abubilla); por otro, la pena del ruiseñor de Virgilio, que lloraba por los polluelos que un rudo campesino había robado de su nido<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sobre el ruiseñor en la tradición de la poesía española, María Rosa Lida de Malkiel le dedica capítulos fundamentales en su libro *La tradición clásica en España* (39-52; 100-117). Allí lo estudia como un “personaje literario”, porque “ni Homero ni Virgilio ni Garcilaso tratan del pájaro que hallamos catalogado en la zoología, sino de una criatura mitológica, en que cristaliza una eterna emoción humana” (117). Véanse también los artículos de Salvador Novo (“El ruiseñor, ave renacentista”), Ángel Esteban del Campo (“El ruiseñor o el símbolo de la desproporción”) y Luce López-Baralt (“La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿Ruisseñor de Virgilio o de los persas?”), señalados en la bibliografía final, así como el de Celsa Carmen García Valdés (“‘Y el ruiseñor cantaba’. Un motivo lírico tradicional en las dos orillas”), que estudia la continuación de esa tradición peninsular en la América hispana. En el contexto de la

El prestigio del ruiseñor como personaje literario y mitológico seguiría tan vivo como siempre, siglos más tarde, en el modernismo de Rubén Darío. Ahí está el ruiseñor, en el lugar de honor del poema inicial de *Prosas profanas*, marcando la hora a la que la marquesa Eulalia se ha citado en la glorieta de un bosque con un paje, “que siendo su paje será su poeta”, en un encuentro que se celebrará “cuando a medianoche sus notas arranque / y en arpegios áureos gima Filomela, / y el ebúrneo cisne, sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela” (Darío 313). Gime Filomela<sup>5</sup> y volverá a gemir, en *Prosas profanas*, en la elegía a “Verlaine”, al pedir Darío que sobre la tumba del poeta francés “el dulce canto de cristal / que Filomela vierta sobre tus tristes huesos” sirva para ahuyentar la presencia de un cuervo (362).

En otros momentos de *Prosas profanas*, Filomela pierde su asociación mitológica con el dolor y el llanto para ser simplemente el pájaro cantor sin rival. En “Coloquio de los centauros”, Lícidas alude a “la maravillosa canción de Filomela” (345) y el yo de “Marina” cuenta que “en mi alma cantaban celestes Filomelas” (387); asimismo, ya en *Cantos de vida y esperanza*, en un retrato de lo que era para Darío el “bosque ideal”, la suprema belleza del canto del ruiseñor convive con la lujuria de un sátiro, contraponiéndose a ella con su pureza: “mientras abajo el sátiro fornicaba, / ebria de azul deslíe Filomela” (397). Es decir, sobreviven en el poeta nicaragüense solo ecos remotos del viejo mito griego y por encima de todo la ligereza de ese nombre: Filomela. Ahora bien, la palabra ruiseñor no es menos sonora<sup>6</sup>, y no es sorprendente que la obra de Darío abunde en ruiseñores que pueden ser una encarnación alada de la poesía<sup>7</sup> y pueden

---

literatura en inglés, es útil el capítulo inicial del libro *Birds in Literature* de Leonard Lutwack, “The Nightingale” (1-17).

<sup>5</sup> Llama la atención que Darío, en vez de Filomena, escoge la más leve y alada y musical Filomela.

<sup>6</sup> En su ensayo “El ruiseñor de Keats”, Borges afirma: “El ruiseñor, en todas las lenguas del orbe, goza de nombres melodiosos (*nightingale, nachtigall, usignolo*), como si los hombres instintivamente hubieran querido que éstos no desmerecieran del canto que los maravilló” (I, 719).

<sup>7</sup> En “El porvenir”, un poema que escribió Darío a los 18 años, habló del “ruiseñor de dúlcida garganta / que es poeta con alas” (196).

convertirse en rival del poeta<sup>8</sup> o bien, en su amigo y maestro.<sup>9</sup> Además, a raíz de sus viajes a Mallorca (en 1907 y 1913), conoce en persona esa belleza proverbial del canto del ruiseñor, y celebra en ella la llegada de la primavera y su capacidad de consolar al poeta acongojado en poemas como “La canción de los pinos”, de *El canto errante*: “¡Oh noche en que traje tu mano, Destino, / aquella amargura que aun hoy es dolor! / La luna argentaba lo negro de un pino, / y fui consolado por un ruiseñor” (518).

A pesar de esos ruiseñores oídos y vividos en los años de sus desgracias otoñales, llama la atención en Darío su insistencia en la naturaleza irremediamente literaria del pájaro, y no solo cuando recurre al mito de Filomela (despojándolo, como hemos visto, de la connotación quejosa). En “El reino interior”, las curiosas definiciones “*papemor*: ave rara” y “*bulbules*: ruiseñores” son un guiño a la poesía francesa, al parnasiano Jean Moréas y el romántico Lamartine (370)<sup>10</sup>; el tercer soneto de “Trébol”, por su parte, vincula el pájaro con Góngora, cuyo castillo “se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino” (433). Asimismo, como sucede con el cisne, al que saluda el poeta “como en versos latinos / te saludara antaño Publio Ovidio Nasón”, al ruiseñor también lo conecta con la literatura universal e intemporal: “Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos, / y en diferentes lenguas es la misma canción” (418). Esa sensación de estar unido, mediante el

<sup>8</sup> Así, en “El año lírico. Primavera”, de *Azul...*: “Yo voy a decirte rimas, / tú vas a escuchar risueña; / si acaso algún ruiseñor / viniese a posarse cerca, / y a contar alguna historia / de ninfas, rosas o estrellas, / tú no oírás notas ni trinos, / sino, enamorada y regia, / escucharás mis canciones / fija en mis labios que tiemblan” (279-280).

<sup>9</sup> Así, en “Augurios” de *Cantos de vida y esperanza*: “Pasa el ruiseñor. / ¡Ah, divino doctor! / No me des nada. Tengo tu veneno, / tu puesta de sol / y tu noche de luna y tu lira, / y tu lírico amor. / (Sin embargo, en secreto, / tu amigo soy, / pues más de una vez me has brindado, / en la copa de mi dolor, / con el elixir de la luna / celestes gotas de Dios...)” (448). Más tarde, en la “Danza elefantina” de *El canto errante*, el poeta se dirige a “mi maestro el ruiseñor” (552).

<sup>10</sup> Arturo Marasso destaca “cierto intencionado humorismo de nota marginal” en el verso “explicativo” de Darío. Este, en su *Historia de mis libros*, reconoció que su búsqueda de la rareza lo llevó a descubrir la palabra “*papemor*” en el *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* de Jacques Plowert, de 1888, donde se citaba un verso de Moréas. Respecto a “*bulbules*”, comenta Marasso: “Lamartine inundó la poesía francesa de *bulbules*; los trajo de Oriente” (143).

uso del motivo del ruiseñor, a la gran literatura de todos los tiempos eleva al poeta de los *Cantos...*, pero al final de la vida lo hunde. En el poema tardío que dedicó a Francisca Sánchez (con su doloroso estribillo “Francisca Sánchez, acompáñame...”), nos encontramos con un pájaro marcado ya con el signo de lo fatal: “aquel ruiseñor de los mil años / repite lo del cuervo: ‘¡Jamás!’” (749).

Quisiera terminar estas palabras sobre Rubén Darío hablando del otro Darío, del poeta más ligero, más coloquial y campechano, que está en los *Abrojos* de su juventud, que está a veces en su obra madura –memorablemente, por ejemplo, en la “Epístola” a la señora de Lugones de *El canto errante*–, pero que también se encuentra en *Prosas profanas*. Después de esas definitorias palabras liminares del libro y de los cuatro poemas iniciales, que definen con majestuosidad escultórica y musical todo lo que iba a ser el primer modernismo –“Era un aire suave...”, “Divagación”, “Sonatina” y “Blasón”–, aparece “Del campo”, un poema de otro tono, narrativo y coloquial, que narra una excursión del poeta fuera del “regio Buenos Aires”. El tono cotidiano se establece enseguida con los saludos que abren las dos primeras estrofas –“¡Pradera, feliz día!”, “Muy buenos días, huerto”– y esta atmósfera convoca una fauna muy distinta a la de los poemas anteriores; no aparecen los prestigiosos cisnes y filomelas, sino un ave más cotidiana: “Un pájaro poeta rumia en su buche versos; / chismoso y petulante, charlando va un gorrión”. El poema pasa, con saltos ligeros, del Puck de Shakespeare a la Colombina de Pierrot, y hay luego dos versos que nos devuelven (en el marco de este artículo) a Colón, a esa ausencia original del continente americano: no faltaba sino oír el ruiseñor. Dice Darío, hablando de la casa de Colombina: “Curiosas las violetas a su balcón se asoman. / Y una suspira: ‘¡Lástima que falte el ruiseñor!’” (324).

## RUISEÑORES EN CHILE

Uno de los más fervientes discípulos de Darío en Chile, y el que más lamentó la frustración de su proyectado viaje a Santiago en 1912, fue un joven y entusiasta aspirante a poeta que aún se hacía llamar Vicente García Huidobro Fernández. Hay poemas de los primeros libros de Huidobro que son pastiches descarados del nicaragüense, y al igual que en este hay un repertorio colmado de aves literarias, en primerísimo lugar de ruiseñores y golondrinas. Ya no son Filomena y Procne, es cierto, pero son figuras literarias totalmente convencionales. Lo novedoso, en Huidobro, va a ser el tratamiento o más bien el maltrato al que somete a estos pájaros desde el momento en que abandona sus pecados poéticos de juventud y se convierte en vanguardista. Hay críticos que fechan los inicios de la vanguardia en lengua española en el manifiesto “*Non serviam*”, escrito supuestamente en 1914 y donde “el poeta” comentaba a sus “hermanos” –hermanos poetas, se entiende– que “hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”. Por ello, desafiaba a la “madre Natura” asegurándole que él tendría árboles propios “que no serán como los tuyos”, árboles y cielos y montañas y ríos propios (653). Tendría también, se entiende, sus propios ruiseñores. Lo curioso, si pensamos en *Luscinia megarhynchos*, el ruiseñor común, es que ni el Darío de finales del siglo XIX ni el Huidobro anterior a 1914 habían visto u oído un ruiseñor, a no ser que fuese en los tomos de poesía universal que abarrotaban sus estanterías, sus mesas y quién sabe si el suelo de sus despachos. Eran poetas que no imitaban al mundo natural: imitaban lo ya escrito. Por otra parte, a pesar de su desbordante ansia de novedad, el léxico del Huidobro vanguardista en muy raras ocasiones se apartó en sus alusiones aviares de ese repertorio de figuras tradicionales; en ese sentido, sus pájaros nunca serían “propios”, por mucho que desalojara de los balcones a sus golondrinas y echara sus ruiseñores de los bosques umbrosos, enfrentándolos al mundo de las nuevas tecnologías y al desgaste y violencia de los tiempos modernos.



En su artículo “Vicente Huidobro o las metamorfosis del ruiseñor”, Óscar Hahn señala que “esta avecilla, omnipresente en la obra huidobriana, simboliza la inspiración artística y la eternidad del canto lírico, igual que en la tradición europea”, y opina que las metamorfosis que experimenta de libro en libro “ilustran inmejorablemente” la evolución poética del chileno (102). Un hito en esa trayectoria sería, sin duda, el último verso del poema “El espejo de agua” –“Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo”<sup>11</sup>, cuya alusión a la ebriedad se vincula al “delirio poético” que Huidobro defendería después en sus manifiestos como la facultad definitiva del poeta creacionista. Afirmo Hahn:

Si bien la intensidad vibratoria del ruiseñor ebrio no es aún suficientemente poderosa y no consigue impulsarlo con fuerza definitiva hacia el espacio de la lírica moderna, no cabe duda de que ese volátil es ya un mínimo antepasado de Altazor y que ocupa un lugar preciso en la ornitología poética hispanoamericana, que va del cisne modernista al búho posmodernista, del búho al ruiseñor ebrio y de este al sumo pájaro, el Alto Azor. (103)

“El espejo de agua” fue publicado en Madrid, en el libro homónimo, en 1918. En la misma ciudad y el mismo año, el yo-testigo de *Ecuatorial* habla de un “ruiseñor desafinado” que fue llevado a un hospital (Huidobro 297), cuenta que “por todas partes en el suelo / he visto alas de golondrinas” (294), y en medio del clímax final de aeroplanos ebrios y signos proféticos muestra un “ruiseñor mecánico” que cantaba (302). También en 1918 y en Madrid, Huidobro publicó *Hallali*, un libro en francés centrado en la guerra en que hay un ruiseñor que canta sobre un cañón (288), y *Poemas árticos*, donde vuelven a abundar los dos pájaros predilectos de la tradición: la golondrina y el ruiseñor. “Todas las golondrinas se rompieron las alas”, se anuncia en mayúsculas –como en el titular de un diario– en el poema

<sup>11</sup> Hahn relaciona el verso con una carta dirigida a Roberto Suárez que Huidobro antepuso a su novela *La próxima* (1934). Afirmaba, en ella, que “es tan admirable el canto de los ruiseñores que ha podido resistir a los malos poetas del mundo durante siglos”, y aseguraba a su interlocutor que “nadie como tú para explicar, para sentir la voz de ese pájaro ebrio de su propia alma” (Hahn 103).

“Départ” (321), y hay golondrinas mutiladas, sin alas, también en otros poemas, así como una “golondrina indiferente” que “duerme sobre una cuerda del violín” (323). La golondrina sin alas pierde su capacidad de volar; en el ruiseñor, en cambio, la mutilación alcanza su voz. Hay un ruiseñor, en *Poemas árticos*, que “al fondo de los años [...] cantaba en vano” (“Hijo”, 312); y hay otro, un “ruiseñor de las batallas / que canta sobre todas las balas” (“Sombra”, 326). Al pájaro literario por excelencia la voz le falla: canta como un borracho, desafina, su canto no sirve o se oye mal en medio de las balas; desnaturalizado, se transmuta en un ser maquinal, canta sobre un cañón, es un ruiseñor de las batallas vinculado a la guerra y ya nunca más al amor, la primavera y el llanto desconsolado de Filomena. En la figura del ruiseñor vemos, en Huidobro, una viva imagen del cataclismo vivido no solo por un mundo en llamas, sino también por la poesía; el sentimiento apocalíptico de un fin (campanas que doblan por una poesía ya caduca) y del inicio aún incierto de otra forma de vivir y escribir. En el penúltimo de los *Poemas árticos* se lee:

Ahora nadie canta

El planeta vacío que dormía en la copa  
está en mi garganta

Pequeño ruiseñor

POR QUÉ MURIÓ

He buscado en tu cuerpo la canción  
Alguien lleva un tesoro entre las manos

ES UN ASTRO APAGADO

O

UNA ROSA MADURA

Tantas plumas

Tantas plumas

Y mi pecho desierto

Ayer henchido de versos (“Vaso”, 329-330)

Del ruiseñor, de la golondrina, de toda la poesía de antes, no quedaban más que alas desperdigadas, restos de aves desplumadas, el silencio de la muerte y una voz de poeta que se empeñaba sin embargo en seguir hablando, en seguir cantando, a pesar del desierto de su pecho, a raíz quizá de ese desierto de su pecho. Recordemos las palabras de Nietzsche –del *Así habló Zaratustra* que Huidobro estaba aún por descubrir, pero que tanto impacto tendría en su obra posterior–: “El desierto crece: ¡ay de aquel que dentro de sí cobija desiertos!” (462).

En *Altazor*, esa mutilación de la poesía y las figuras aviares predilectas de Huidobro llega aún más lejos, desfigurando y desarticulando los vocablos en sí que las designan. Me refiero a algunos de los momentos más memorables de experimentación formal del libro: la serie que comienza “Ya viene viene la golondrina / Ya viene viene la golonfina / Ya viene la golontrina / Ya viene la goloncima / Viene la golonchina / Viene la golonclima” (398); o bien la que Huidobro no supo adaptar a la versión española de su poema, centrando su mutilación musical no en el ruiseñor sino en un *rossignol* francés tornado y trastornado en escala diatónica: “Pero el cielo prefiere el rodoñol / su niño querido el rorreñol / su flor de alegría el romiñol / su piel de lágrima el rofañol / su garganta nocturna el rosolñol / el rolañol / el rosiñol” (399).

Huidobro escribió sobre el ruiseñor, jugando con él, mutilándolo y sabiendo que escribía al final de una tradición poética de largos siglos que había culminado en las grandes figuras del simbolismo francés y que había gozado, en Hispanoamérica, solo de un brevísimo momento de gloria con Darío. Hasta el final de su obra, sin embargo, no llegó a concebir las posibilidades poéticas de un léxico que no fuese el de la poesía de siempre. La poesía sin ruiseñores, para Huidobro, no sería poesía, y de ahí que la falta en América del ruiseñor, o más bien el peso de esa falta, aparecería en él en una curiosa anécdota, contada por Juan Larrea, que corresponde al momento en que el poeta regresaba a Chile después de publicar *Altazor* y tras largos años en el Viejo Mundo: “En Octubre de 1932, Vicente y Ximena Amunátegui, su esposa, salieron de París, él vestido de proletario, con un chaquetón y pantalones de pana. En Barcelona recogió unas parejas de ruiseñores que se proponía aclimatar

en Chile” (Larrea 255). A fin de cuentas, ¿cómo podía ser Chile un país de poetas si faltaban ruiseñores?

A pesar de esta anécdota, una más de las *boutades* habituales de Huidobro, la madre Natura que despreció el poeta como joven iconoclasta nunca llegaría a atraerlo con sus aves de carne y hueso. En ese sentido, comparar el ruiseñor de Huidobro, celebrado en sus inicios y luego manoseado y mutilado en su obra madura, con el ruiseñor de sus grandes coetáneos, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, resultará más que iluminador. Ambos son poetas que la crítica ha tildado de telúricos. Precisemos: son poetas librescos a su manera, pero que se alimentaron profundamente de su entorno, tanto de los lugares recordados de la infancia –con toda su flora y su fauna– como los muchos lugares que descubrieron, habitaron y amaron en su madurez. Huidobro, en su obra poética, menciona la palabra ruiseñor en veinticuatro ocasiones. En Mistral, en cambio, no hay un solo ruiseñor en los libros que publicó en vida, y en su obra póstuma existe una sola mención, en “La paloma blanca”, un poema que fue rescatado más de tres décadas después de su muerte. Es un texto curioso, en el que Mistral muestra su hartazgo con la predilección habitual que hay en la poesía por las palomas blancas: “Paloma blanca en cantares, / paloma blanca en las casas, / solo hay paloma blanca. // Paloma blanca en palacios, / paloma blanca en tonadas, / paloma blanca en romances, / paloma blanca en baladas. / Nadie me contó la gris / ni la azul, solo esta pálida” (Mistral, *Lagar II* 30). Esta predilección, patente en poetas que Mistral denomina “sonsos y cansados”, es compartida a nivel popular, porque en los mercados de aves “con ojos de encantamiento / o con la cara embobada / o con grito que demanda / al vendedor de palomas / van los viejos y los niños / las mujeres y los tontos / pidiendo paloma blanca”. Ni los poetas ni esos compradores de aves enjauladas prestan interés a las palomas azules, grises, pardas o tornasoladas que existen en el mundo y que “el Señor con su divina / voluntad” también creó (30-31).

Esta reflexión poética, pero no solo poética, llevó a Mistral al final del poema a hablar por primera y única vez del ruiseñor. Su conclusión, en realidad, era doble: en primer lugar, había que dejar de cantar a las palomas y los ruiseñores, así como a cualquier ave consumida por los

clisés y por siglos de desgaste lírico; segundo, el único ruiseñor que podía ser digno de decirse en su poesía era el que ella había conocido y experimentado y oído de primera mano: “No cantar más la paloma. / Déjenla comer contenta / su trigo, su pan, su grama. / Y den trigos o centenos / al ruiseñor que en su Francia / me cantó una noche entera, / loco de amor y de ansia, / y suele morir cantando / al Dios que busca y alaba” (31). Vínculo hubo entre la poeta y ese ruiseñor concreto de Francia: “me cantó”, asegura ella. No dejaba, sin embargo, de ser un ave europea, y a Mistral, sobre todo a la Mistral de los últimos años, le interesaba más que nada lo chileno. De ahí que terminase “La paloma blanca” pidiendo para sí y para la poesía aves chilenas, tordos y tencas, zorzales, picaflors y diucas:

Vendedoras, voceadoras,  
me rindo de esta tonada.  
Tráiganme 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. (32)<sup>12</sup>

Algo parecido sucedió con Neruda. No hay ruiseñores en *Crepusculario*, ni en los *Veinte poemas*, ni en *Residencia en la tierra*, ni en *Tercera residencia*. Y no los hay, porque Neruda no los conocía, no los había oído, no eran suyos. El primer poema en que el ruiseñor aparece en Neruda está en la duodécima sección de su *Canto general* y tiene sentido

<sup>12</sup> En esta misma línea Juvencio Valle, al iniciar su libro *Pajarería chilena* con un elogio del canto del jilguero —el jilguero chileno (*Carduelis barbatus*), una especie distinta al jilguero europeo (*Carduelis carduelis*)—, se sintió obligado a contraponer ese canto chileno, vivido en persona, al canto tan culturalmente sobrecargado del ruiseñor: “[El jilguero] canta con la pureza de un primoroso collar de cuentas de agua. Un rosario incontaminado y cristalino que subiera y bajara por la garganta. [...]. Dicen que el ruiseñor canta mejor, pero ese es un cantor de la vieja Europa, lleno de aplausos, cargado de prejuicios, ahogado en vieja literatura. El jilguero de que yo hablo es chileno y silvestre, y yo lo he visto haciendo música en las regiones más abruptas de Villarrica o Bajo Imperial. Él nunca ha sabido de nada de Mozart o Beethoven. No ha oído hablar jamás del clavecín bien temperado” (9-10).

su presencia: está dedicado a un amigo muerto, un poeta que nació y se crió en tierras de ruiseñores, “A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España”: “También el ruiseñor en tu boca traías. / Un ruiseñor manchado de naranjas, un hilo / de incorruptible canto, de fuerza deshojada. / Ay, muchacho, en la luz sobrevino la pólvora / y tú, con ruiseñor y con fusil, andando / bajo la luna y bajo el sol de la batalla” (Neruda 745). Esa reticencia ante el ruiseñor existió también, en Neruda, con otro de los pájaros literarios por excelencia, la alondra, que también es especie exclusivamente europea y que abunda, por cierto, en las obras de Darío y Huidobro<sup>13</sup>. No apareció en la poesía de Neruda hasta el año 1952, en los *Versos del capitán* que escribió en el destierro, donde vivía rodeado de alondras en la isla italiana de Capri. A la mujer amada la llamó así el capitán: “pequeña, grano de trigo, alondra” (855).

## EL RUISEÑOR EN ARGENTINA O LAS HUELLAS DE KEATS

Hacia finales de los años cincuenta aparecieron en Buenos Aires los *Cien sonetos de amor* de Neruda; en la segunda década del siglo, en esa misma ciudad, el argentino Enrique Banchs había publicado *La urna* (1911), un libro que podría perfectamente haber llevado como subtítulo “cien

<sup>13</sup> Conviene puntualizar que el jovencísimo Darío de “Victor Hugo y la tumba”, un poema de 1885, al menos había leído con atención a autores que sí conocían el vuelo y el canto de la alondra: “¡Alondra! y a medida que al éter se levanta, / hace su dulce trino sentir, creer y amar” (204); en cambio, en las juveniles *Canciones de la noche* (1913), Huidobro recuerda *Romeo y Julieta* solo a medias y confunde la alondra con el ruiseñor: “Y allá en la noche la alondra llora, / la luna brilla, la flor perfuma” (151). En el caso de Mistral, ya hay alondras en *Desolación* (1922), antes de sus viajes a Europa, y luego en *Tala* (1938) les dedica un poema; este interés por un pájaro que no era *suyo* se debe, sin duda, a la fascinación que sentía por San Francisco de Asís, que la llevó a escribir y publicar varios textos dedicados al santo entre 1922 y 1923, recogidos después en el libro póstumo *Motivos de San Francisco*. Destaca entre ellos la prosa “La alondra”, donde se lee: “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 [...] Tú, Francisco, querías que tuviéramos el vuelo vertical, sin el zigzag 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” (*Motivos* 127-128).

sonetos de desamor”. Acabamos de ver la reticencia que llevó al chileno, un poeta sensorial como pocos, a descartar de su obra toda mención de aves que no había visto ni oído; según Borges, fue precisamente debido a la reticencia —una reticencia, en este caso, argentina— que Banchs, en el que fue el último y debe ser (gracias a Borges) el soneto más conocido de su libro, hablara del ruiseñor:

Todo esto es bueno y tiene misteriosa  
gracia. Y alrededor todo es dulzura  
y rebosa alegría cual rebosa  
la penumbrosa pérgola frescura.

Como es su deber mágico dan flores  
los árboles. El sol en los tejados  
y en las ventanas brilla. Ruiseñores  
quieren decir que están enamorados...

¡Dios mío, todo está como antes era!  
Se va el invierno, viene primavera,  
y todos son felices; y la vida

pasa en silencio, amada y bendecida;  
nada dice que no, nada, jamás...pero yo sé que no la veré más. (Banchs  
368)

Comenzando *in medias res*, como si el lector supiera a qué se refiere el “todo esto” del inicio, el hablante de Banchs dota de atributos positivos al espacio que lo rodea: de bondad, gracia, dulzura y alegría. Los tercetos constatan con emoción la permanencia de los ciclos, la primavera y la felicidad que vuelven juntas, y la vida como algo amado y bendecido, pero ese anuncio de lo permanente —“¡Dios mío, todo está como antes era!”—, como tantas veces sucede en la poesía de corte nostálgico, solo prepara al lector para que sea más tremenda la pérdida apuntada en el verso final: “pero yo sé que no la veré más”.

El comentario de Borges se centra en la segunda estrofa del soneto y es ampliamente conocido porque da pie a algunas de las reflexiones más

ingeniosas y deslumbrantes de su trayectoria (casi siempre deslumbrante e ingeniosa) como ensayista. Me refiero a “El escritor argentino y la tradición” y su burla del “culto argentino del color local” como “un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”; a la maravillosa reducción al absurdo de ese culto cuando postula que “Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés”; y también, sobre todo, a su prueba de la autenticidad del Corán: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe”. Los argentinos, según Borges, tenían que ser como Mahoma: si este “sabía que podía ser árabe sin camellos”, ellos también podían contemplar “la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (I, 270).

A los nacionalistas de la poesía, *Martín Fierro* debía parecerles mucho más argentino que los sonetos de Banchs, porque en estos faltaban “el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina” (I, 269). Borges, en cambio, defendía la existencia de “otras condiciones argentinas” en *La urna*, ilustrándolas con su lectura de los versos que hablaban de ruseñores y del sol en los tejados:

Aquí parece inevitable condenar: “El sol en los tejados y en las ventanas brilla”. Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; “ruseñores quieren decir que están enamorados”; el ruseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad. (I, 269-270)



“El ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura”: fue esa misma literariedad lo que suscitó rechazo en Mistral y falta de interés en Neruda, pero a Borges, que escribió mucho más sobre ruiseñores que sobre cualquier otra ave, el hecho de que fuesen menos reales que literarias era un aliciente<sup>14</sup>. Es probable que nunca vivió en persona el canto de un ruiseñor (probable, también, que, aunque lo hubiese oído, le habría dado igual). Así al menos se intuye de la reflexión aparentemente autobiográfica de su oda “Al ruiseñor” del libro *La rosa profunda*:

¿En qué noche secreta de Inglaterra  
 O del constante Rhin incalculable,  
 Perdida entre las noches de mis noches,  
 A mi ignorante oído habrá llegado  
 Tu voz cargada de mitologías,  
 Ruiseñor de Virgilio y de los persas?  
 Quizá nunca te oí, pero a mi vida  
 Se une tu vida, inseparablemente. (II, 432)

De esa gran tradición mitológica y literaria que hizo de Borges un amante del ruiseñor, el de los persas lo atraía más que el ya tan reiterado del mundo grecolatino (López-Baralt 116-117), y en los versos siguientes el poeta nombra antecedentes concretos: al ruiseñor o “sirena de los bosques” del italiano Giambattista Marino; al que canta en la noche de *Romeo y Julieta*; pero sobre todo a los que ya sugirió en los versos del comienzo, el de “Heine el burlón, el encendido, el triste” y el de Keats, el poeta que “te oyó para todos, para siempre” (Borges II, 432).

“El escritor argentino y la tradición” es, en su primera versión, de 1951. En diciembre de ese mismo año, Borges publicó en *La Nación* la versión inicial de su ensayo “El ruiseñor de Keats”, donde partió de la noche de abril de 1819 en que “Keats, en el jardín suburbano, oyó al eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad

<sup>14</sup> El repertorio de aves en la poesía de Borges es limitadísimo. Según mis propios cálculos, en su poesía completa el ruiseñor se menciona en 19 ocasiones; la paloma en 5; el águila, el cuervo y el gallo en 3; la calandria, el cisne y el gorrión en 2; el benteveo, la gallina y la urraca en 1.

y la contrastó con la tenue voz imperecedera del invisible pájaro” (I, 717). Ese punto de partida –la eternidad del ruiseñor, la mortalidad propia– lo llevó a plantear que si todos los hombres, de acuerdo con Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos, entonces “de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica”; de ahí que los ingleses, incapaces de abstraer, vean “no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos”; de ahí, también, que jamás hayan entendido la “Oda al ruiseñor”, donde Keats, que era “acaso incapaz de definir la palabra arquetipo”, fue capaz sin embargo de “intui[r] en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico”. En esa noche de Hampstead de 1819, se había dado cuenta de que el canto que oía era el mismo que “en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita” (I, 717-719).

Es la primera mención de Keats en Borges, y lo cierto es que el poeta inglés era aún muy poco conocido en español. Ninguna antología de Keats se publicó hasta la década de los cuarenta: *John Keats*, con prólogo, selección y traducción de Elisabeth Mulder, apareció en Barcelona en 1940; lo siguieron, en 1946, *Poesías*, publicada en Madrid con selección, versión y prólogo de Clemencia Miró, y en México una edición bilingüe titulada *Sueño y poesía*, con traducción de José María Souvirón y Olivia Price de Souvirón (Enríquez-Aranda 29-31). Otro de los primeros lectores apasionados de Keats en español había sido Julio Cortázar, que descubrió a Keats en 1940, posiblemente a raíz de esa antología barcelonesa de Mulder. Así lo escribió en una carta de ese año: “Leo a Keats. ¡Qué poeta!” (Cortázar, *Cartas* 107). Siguió leyendo y estudiándolo durante los años siguientes y en 1946 publicó su artículo “La urna griega en la poesía de John Keats” en la *Revista de Estudios Clásicos* de la Universidad Nacional del Cuyo, donde había dado clases en los años anteriores. En 1973, al cerrar su libro *La vuelta al día en ochenta mundos* con el texto “Casilla del camaleón”, recordaría esa época de hallazgos y lectura fascinada: “Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar *hic et nunc*; hablo del universo poético de John Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta” (*La vuelta* 185).

Esas seiscientas páginas no llegarían a publicarse hasta 1996, con el título *Imagen de John Keats*, y en él son tres los animales que articulan la exploración que hace Cortázar del poeta inglés: el camaleón y dos pájaros, el gorrión y el ruiseñor. El primero viene de una carta de octubre de 1818 en que Keats habló del “poeta camaleón”, afirmando que el poeta es “la menos poética de todas las criaturas de Dios”, porque no tiene ni identidad ni personalidad, porque “es constantemente forma y materia de otro cuerpo”, porque se deleita cuando el “virtuoso filósofo” se escandaliza, y porque goza con la misma intensidad de la luz y de la sombra, del mal y del bien, de lo alto y lo bajo, de lo rico y lo pobre, y de lo mezquino y lo elevado (*Imagen* 493). El segundo es el gorrión, con el que Keats ejemplificaba su concepto de camaleonismo poético, porque “si un gorrión viene a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en la grava” (105)<sup>15</sup>; y el tercero es el ruiseñor, el ruiseñor de la Oda en que John –porque así lo llamaba Cortázar, como una manera de tutear a un autor tan amado como estudiado– llevó la teoría del camaleón hasta su cumbre poética, sintiéndose sumergido –en palabras del argentino– “en esa ósmosis total donde la pérdida de identidad funde sensaciones y sentimientos con sus causas”, alcanzando así “la *oneness* donde se confunden objeto y sujeto” (*Imagen* 315).

En lengua inglesa la “Ode to a Nightingale”, convertido en paradigma de belleza poética, ha hecho del ruiseñor un ave casi intratable para los poetas<sup>16</sup>. No así en Argentina, donde en la estela de Cortázar y Borges quizá ningún poema en inglés haya sido tan leído, ponderado y reescrito como el de Keats, y ningún pájaro foráneo tan visitado por los poetas como el ruiseñor. En “Ruisseñores de nuevo”, un poema de Juan Gelman firmado por su heterónimo José Galván en *Hacia el Sur* (1982), la oda de Keats es la encarnación de una poesía que siempre se renueva:

<sup>15</sup> No es casual que en el mismo año en que terminó su estudio de Keats, Cortázar publicó su cuento “Axolotl”, que comienza: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (*Cuentos* 381). El axolotl es, qué duda cabe, la versión de Cortázar del gorrión de Keats.

<sup>16</sup> En palabras de Tim Dee, “the nightingale after Keats might be the hardest bird to write about” (Armitage y Dee xxii).



Cortázar— se abría al cuestionamiento y la parodia. Entre las reescrituras más conocidas del siempre corrosivo Leónidas Lamborghini está “El riseñor”—un poema en ocho partes (al igual que el poema de Keats) que dio título al libro homónimo de 1975—, que parodia la “Ode to a Nightingale”, hace de su solemnidad un objeto de risa, trastoca el nombre del pájaro y ridiculiza la obsesión argentina con el ruseñor-riseñor trasladándolo del Hampstead londinense a un suburbio tal vez bonaerense con ombúes:

la risa risible del riseñor  
 entre las hojas  
 del ombú suburbano.  
 el riseñor risible. el riseñor  
 de la risible risa.  
 el ombú. las hojas. el riseñor. (29)

Tres fragmentos de la oda se reescriben en la parte final de “El riseñor”. El primero es la alusión a Leteo que hay en los primeros versos de Keats, donde el poeta dibuja el efecto narcotizante producido en él por el canto del ruseñor: “El corazón me duele, y un torpor soñoliento aqueja / mis sentidos, como si hubiera bebido cicuta / o apurado hasta el fin un espeso narcótico / hace un instante, hundiéndome en las aguas del Leteo” (Cortázar, *Imagen* 316). El segundo —el verso inicial de la séptima estrofa de la oda— es quizá el verso más conocido del poema: “*Thou wast not born for death, immortal Bird!*” (no naciste para morir, pájaro inmortal). El tercero corresponde a la despedida final, cuando el canto del ruseñor se diluye y el poeta exclama: “Adieu! adieu!”, preguntándose mientras tanto si está despierto o dormido (*Do I wake or sleep?*), y si todo ha sido una visión o un sueño. Lamborghini, en el crisol burlón de su cierre, mezcla los fragmentos y plantea, sin duda, el absurdo de pensar que algo argentino pudiera encontrarse —más allá de la oportunidad para una buena parodia (¿el genio de nuestra raza?)— en un romántico inglés que escribía en su poema sobre un pájaro que en Argentina no existe:

¡adiós! el leteo aleteo del riseñor. el leteo aleteo  
 del ombú. el leteo aleteo de las hojas.

¡adiós! ¡adiós! el leteo aleteo de la risa de la  
 risible risa, de la Belleza risible entre las hojas.  
 el leteo aleteo de la risa risible  
 del riseñor:  
 –¡riseñor riseñor tú no has nacido para morir!  
 Parodia  
 Genio de nuestra Raza.  
 El sueño no mortal de la Belleza risible: la risa  
 risible del risible riseñor  
 que ríe. (Lamborghini 30-31)

Llega desde otra perspectiva el cuestionamiento en la “Glosa a ‘Ode to a nightingale’ de John Keats”, de *Poesía civil* (2001) de Sergio Raimondi, un libro que explora la incómoda contemporaneidad que hay entre el romanticismo inglés y la revolución industrial, y entre la alta cultura de las élites británicas y el interés brutalmente materialista de la política exterior del Imperio. El libro comienza con un poema titulado “Ante un ejemplar de *Defense of Poetry* con el sello ‘Pacific Railway Library, B. BCA., N° 815 (to be returned within 14 days)’”, y explora la paradoja de que el libro de Shelley –el gesto más revolucionario del romanticismo inglés, en que los poetas se ensalzaban como “legisladores del mundo”– se estuviera leyendo en la compañía ferroviaria de capitales británicos que llevó el tren a Bahía Blanca (“B. Bca.”). El tercer poema del libro, “Poética y Revolución Industrial”, junta a James Watt, inventor de la máquina de vapor, con el primero de los grandes románticos ingleses, William Wordsworth, y tal vez no sea banal recordar una coincidencia en el tiempo: Wordsworth publicó el más renombrado de sus libros, *Poems*, en 1807, el mismo año del segundo fallido intento británico de invadir Buenos Aires.

El quinto poema de *Poesía civil*, la “Glosa a ‘Ode to a Nightingale’ de John Keats”, hurga en otra contradicción, la de la injusticia social de la Inglaterra que engendró el romanticismo. Al igual que el texto de Keats, comienza la glosa en un ambiente natural –mostrado, aquí, como jardín de la burguesía acomodada–, pero con un dolor del corazón y una modorra que son de otra índole:

El dolor en el corazón está. La modorra  
también, ahí en el jardín, bajo el ciruelo,  
sentado en la silla que tomó de la mesa  
del desayuno. Pero no ha habido té.  
Tragos fuertes a las tres de la mañana. (Raimondi 13)

El joven y atribulado poeta se instaló entre las plantas y arbustos del jardín en un intento de perseguir “entre las sombras la sombra / de quien canta por los siglos para todos”. Recordemos las palabras de Borges, hablando del ruiaseñor: Keats *te oyó para todos, para siempre*. El poema de Raimondi no se lo cree e introduce un matiz: “Bueno, no para todos. El jardinero duerme”. Para los jardineros del mundo no hay ruiaseñor que cante. Al jardinero de la “Glosa” le costó un arduo trabajo limpiar el jardín del poeta tras la tormenta de ayer, pero “dejó la Naturaleza parecida a un poema / y se cansó, claro”, aunque de una manera menos inspirada que la del señorito:

////////////////////  
////////////////////  
////////////////////. (13-14).

Pronto, es cierto, le tocará levantarse, como les toca puntualmente levantarse a los jardineros del mundo, y volver a su trabajo, prescindiendo como se suele de esas epifanías que dejan exhaustos y ebrios a los ociosos genios. El poema termina, como el de Lamborghini, con un guiño al *Do I wake or sleep?*, que clausuró la oda de Keats:

Amanece. No hay música en el mundo.  
El jardinero se levanta, se dispone a buscar  
sus herramientas y ve, al acercarse a la casa,  
derrumbado al jovencito en la silla al sol.  
¿Estará despierto o dormido el poeta?  
Que descanse, shhh, que descanse ahora. (14)

## A FALTA DE RUISEÑORES, BUENOS SON CENZONTLES

En Chile, con Mistral y Neruda (y luego la burla antipoética a todo lo que olía a cursilería lírica), parecía que el reinado del ruiseñor había tocado fondo, pero Borges, Cortázar y la poesía argentina, a la sombra de Keats, muestran que no fue así. Seguía sin ser fácil ser poeta en tierras en que faltaba el ruiseñor. La toma de conciencia definitiva de esa falta debe de haber llegado hacia fines del siglo XVII, cuando el naturalista Buffon declaró sin ambages que “este pájaro pertenece al antiguo continente”, y respondió con sorna a los misioneros y viajeros que afirmaban haberlo visto u oído en lugares distintos de las Américas. El supuesto ruiseñor de Louisiana y las Antillas –aseguró el francés– debía de ser “una especie de burlón” (*moqueur*, es decir, cenizote o *mockingbird*); en el caso del de Canadá, en cambio, por lo que le habían contado, era evidente “que no es un ruiseñor, o que es un ruiseñor degenerado”. No era imposible que algún ejemplar hubiese cruzado el Atlántico por los “estrechos mares” del norte, impulsado por un temporal o en una nave; de todos modos, lo más seguro era que estando en América, debido al frío y la falta de alimento, dejaría muy pronto de cantar tan bien como en Asia y Europa. Dos de los argumentos que esgrimía Buffon delatan su visión despectiva del Nuevo Mundo. “Se sabe”, afirmaba, “que el clima de América, y sobre todo el del Canadá, no es nada favorable para el canto de los pájaros”; y en cuanto al alimento, llevó al paroxismo el tópico de una América extravagante y salvaje: “Bien sé que hay muchos insectos en América; mas la mayor parte son tan grandes y están tan bien armados como el ruiseñor: por lo tanto, lejos de que este pueda hacer presa de ellos, tendría frecuentemente trabajo para defenderse de sus ataques” (*Obras completas* 27-28).

No faltaba sino oír ruiseñores, pero los ruiseñores que había o no lo eran o lo eran de manera degenerada, empobrecida. La compensación por esa falta llegaría, en parte, de manera sustitutoria. A Gardel lo conocemos como el zorzal pero también como el ruiseñor criollo<sup>17</sup>; el ecuatoriano

<sup>17</sup> Así, al menos, lo llamaba Enrique Lihn en su “Varadero de Rubén Darío”: “También es cierto que la última vez que vi viejas películas de Gardel, por mucho que yo admire al ruiseñor criollo, y aunque ese fuera un maldito cine de barrio, todo el mundo se mataba de la risa” (65).



Julio Jaramillo, maestro del pasillo, es y será siempre el ruiseñor de América; en los años treinta, la cantante y actriz chilena Rosita Serrano alcanzó la fama en la Alemania nazi como *die chilenische Nachtigall* (el ruiseñor chileno); la peruana Yma Súmacera es el ruiseñor de los Andes; el cantante y guitarrista Carlos Sosa Melgarejo, el “ruiseñor del Paraguay”; y el venezolano Rafa Galindo, cantante de boleros, el “ruiseñor de la radio”<sup>18</sup>. El primero, quizá, de estos sustitutos de ruiseñor fue Ángela Peralta, la soprano que a los 15 años se estrenó en el Teatro Nacional de la Ciudad de México con *Il trovatore* de Verdi, y solo un año más tarde, en 1862, en la Scala de Milán con *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Triunfadora en Europa y profeta también en su tierra, fue homenajeada por Manuel Acuña en un poema de 1872 que llevaba como título el apodo de la cantante, “Al ruiseñor mexicano”, y celebró así su historia:

La historia de la que un día  
al remontarse en su vuelo,  
fue para la patria mía  
la estrella de más valía  
de todas las de su cielo.

La de aquella a quien el hombre  
robara el nombre galano  
que no hay a quien no le asombre  
para cambiarlo en el nombre  
de Ruiseñor mejicano. (Acuña 101-102)

En esos mismos años, en México, el prestigioso fabulista José Rosas Moreno se prodigaba en ruiseñores en su obra poética. Es probable, en sus inicios al menos, que no aspirara a la originalidad, y de hecho muchos de sus poemas recogidos póstumamente en *Ramos de violetas* se anuncian como imitaciones, por ejemplo, de Petrarca, Lamartine o

<sup>18</sup> La analogía entre el cantante y el ruiseñor existe también, por supuesto, en Europa. Ahí están la soprano sueca Jenny Lind, *den svenske nattergal*, tan admirada por Mendelssohn y Hans Christian Andersen, y Joselito, “el pequeño ruiseñor” español. Sin embargo, en ambos casos el nombre funciona como *suplemento* en un continente poblado por ruiseñores, y no como *sustituto* en un continente donde no existen.

Giuseppe Parini, o bien simplemente como imitaciones “del inglés” o “del italiano”. Así es el caso de “A un bosque (Imitación del italiano)”, que reescribe una oda del poeta dieciochesco Paolo Rolli, “Solitario bosco ombroso”. Comenzó su poema Rosas Moreno: “Llena el alma de ansiedad, / solitario bosque umbroso, / vengo a buscar el reposo / en tu triste soledad”. Lo curioso es que el mexicano luego se apartó del original intentando ser más italiano que los italianos al incorporar, en la segunda estrofa, un ruiñeñor: “Ya en nada encuentro belleza: / el perfume de las flores, / la voz de los ruiñeñores, / todo me inspira tristeza” (Rosas Moreno 58). Hasta Marcelino Menéndez y Pelayo, en su antología de poesía hispanoamericana, se sintió obligado a escribir que Rosas Moreno “cultivó” la poesía lírica “con extremada suavidad y ternura”, pero que lo hizo “no con grande estro ni mucha originalidad”, y a señalar, con elegancia, la influencia de Bécquer, al que, “si le imitó en el sentimiento no quiso remedarlo en la incorrección, ni tampoco en la forma heiniana de rimas breves”. El filólogo reservó su veneno para una nota a pie, donde precisó: “Estas imitaciones son a veces demasiado directas, verbigracia: ‘Volvieron al verjel brisas y flores, / volvieron otra vez los ruiñeñores... / Mi amor no volverá’” (Menéndez CXLVI-CXLVII).<sup>19</sup>

Lo más curioso es que estos versos provienen del que es, seguramente, el poema más leído de Rosas Moreno, “La vuelta a la aldea” (que no se incluyó, sin embargo, en *Ramos de violetas*). Cualquiera lectura biográfica del texto nos llevaría a Lagos de Moreno, la ciudad de Jalisco donde nació el poeta, pero tanto el nombre de la destinataria (Laura) como el ruiñeñor de la primera estrofa apuntan más bien a una incursión en terrenos literarios ampliamente recorridos y diluyen la intensidad de la pena narrada. Así comienza: “Ya el sol oculta su radiosa frente; / melancólico brilla en Occidente / su tímido esplendor; / ya en las selvas la noche inquieta vaga, / y entre las brisas, lánguido se apaga / el último cantar del ruiñeñor” (Rosas Moreno 252). Con el ruiñeñor, los sauces y la “arboleda umbrosa” no hay indicio de que la juventud añorada y el

<sup>19</sup> No era la única vez en que la Rima LIII de Bécquer cautivó a Rosas Moreno. Véase, por ejemplo, “Los dos amores”: “Volvió a reinar placentera, / llena de aromas y flores, / la graciosa primavera; / y a la florida ribera / volvieron los ruiñeñores” (149).

amor con Laura no sean europeos. Solitario y desgraciado, regresa el yo a sus lares, y llora lo perdido apelando al símil de un ruiseñor arrojado de su nido: “Desatóse estruendo el torbellino, / y al fin airado me arrojó el destino / de mi natal ciudad. / Así cuando es feliz entre las flores, / ¡ay! del nido en que canta sus amores / arroja al ruiseñor la tempestad” (254). “Errante y sin amor” ha vivido siempre, ha perdido cualquier ilusión, y surgen entonces esos versos que eran –a ojos de Menéndez y Pelayo– un pastiche de Bécquer: “Aquí está la montaña, allí está el río... / ¿Mas dónde está mi fe? ¿Dónde, Dios mío, / dónde mi amor está? / Volvieron al verjel brisas y flores, / volvieron otra vez los ruiseñores... / Mi amor no volverá” (255).

Entre los tres poemas de Rosas Moreno que escogió Menéndez y Pelayo para su antología, hay uno sin embargo que se aparta ostensiblemente de la tradición europea. Se trata de “El zentzontle”, y se centra en un ave –*Mimus polyglottos*– cuyo nombre en México proviene del náhuatl: la de cuatrocientas voces. En su canto a este “bardo alado de Anáhuac”, el poeta imaginó el ave –como “inimitable artista”, pero a la vez como uno de los grandes mimos del mundo aviar– en el México prehispánico, imitando no solo las distintas aves del bosque y el bramido del buey, sino también la querrela del valiente Axayacatl, “el discordo vibrar de los timbales, / la enamorada voz de la doncella / y el clamor de los himnos nacionales” (Rosas Moreno 170). Coronó los elogios con una comparación que celebraba a Anáhuac por encima de Europa y, paralelamente, al zentzontle por encima del pájaro cantor del viejo continente:

Así cual del Anáhuac contemplando  
la majestad divina,  
que un sol de fuego espléndido ilumina,  
mustia y triste la Europa nos parece,  
y su antigua hermosura palidece;  
así cuando el zentzontle enamorado  
feliz se oculta en el risueño prado  
y canta entre las palmas y las flores,  
deben enmudecer los ruiseñores. (172-173)

No era el primero en decirlo. Ya en el siglo XVI, el cronista y ornitólogo pionero de las Indias Francisco Hernández de Toledo se había asombrado ante la capacidad imitadora del ceniztonle, un ave que con su canto superaba con diferencia a la misma Filomela: “*Quid? Philomelam ipsam longo superat intervallo*”. El jesuita Rafael Landívar, en su extenso *Rusticatio mexicana* de 1781, donde desplegó en latín –desde su exilio en Italia– la nostalgia por su México perdido, citó esas palabras de Hernández de Toledo (Landívar 77). Menéndez y Pelayo, en su antología, reprodujo el libro primero del poema de Landívar, traducido al español por el obispo Joaquín Arcadio Pagaza. En medio de la “turba alada” de México, destacaba el ceniztonle tanto por su novedad –era una especie autóctona– como por su excepcionalidad –su habilidad como mimo–. Era el rey de los pájaros mexicanos:

Allí revuela del excelso coro  
de pájaros el rey, insigne y claro  
por las voces innúmeras que avaro  
encierra en la dulcísima garganta,  
pues que en verdad no hay otro más canoro;  
el *ceniztonle*, que fue desconocido  
del Viejo Mundo, y que la voz remeda  
del hombre, de las aves, y el ladrido  
del mastín y las blandas inflexiones  
del que entona motetes y canciones.  
[...]  
Encerrado en la jaula se consuela  
y alegre en torno de la cárcel vuela  
dulcísimo cantando noche y día.  
No tanto la llorosa Filomela  
de Tereo los crímenes deplora  
bajo la sombra de álamo tardío,  
llenando el bosque con su voz sonora,  
como el ceniztonle cabe fresco río  
regocija, cantando, la ribera  
y los arbustos de feraz plantío. (Menéndez 300-301)

Llama la atención, de nuevo, la comparación favorable con el ruiseñor (Filomela). Las catorce especies del género *mimus* existen, en efecto, solo

en América. Ramos Moreno y Landívar se referían al *Mimus polyglottos*, el cenzone común, conocido también como sinsonte norteño o *mockingbird*, una especie nativa de América del Norte, América Central y el Caribe. Entre las demás especies, destacan el cenzone o sinsonte tropical, *Mimus gilvus* o paraulata llanera en Venezuela, que existe del sur de México al norte de Brasil; la tenca, *Mimus thenca* —“la tenca que nadie alaba”, decía Mistral en un poema citado arriba—, que vive sobre todo en Chile; y *Mimus saturninus*, el cenzone de cejas blancas habitualmente llamado calandria, residente en casi toda América del Sur. Marcos Sastre, naturalista y escritor de la generación romántica de 1837, lamentó la imprecisión de ese nombre “calandria” que se le había dado en Argentina, porque era un ejemplo más de ese “abuso [...] de la nomenclatura” practicada en América desde la Conquista. Mientras los naturalistas lo llamaban *mimus*, *burlón* o *políglo*, “ha recibido entre nosotros el nombre inadecuado de *calandria*, siendo así que ni aun pertenece al género de esta alondra, sino al de los mirlos”<sup>20</sup>. Eso sí, señaló que Buffon mismo “lo llama *ruiseñor de América*, reconociendo la supremacía de nuestro cantor sobre la *filomena* del viejo mundo” (Sastre 75-76).

No es así. Buffon, en su *Historia natural de las aves*, llegó a enumerar una lista de “pájaros cantadores cuya voz compite tal vez, en ciertos puntos, con la del rruiseñor”, entre ellos la alondra, el canario, el pinzón, la curruca, el pardillo, el jilguero, el mirlo común, el mirlo solitario y el “burlón de América”. El canto de estos pájaros, sin embargo, se escuchaba “con placer” solo “cuando el rruiseñor está callado”: “Unos tienen sonidos tan melódicos como este; otros un tono de voz tan puro, y aun si se quiere, más suave; otros forman con ella trinos igualmente deliciosos: pero no hay uno solo a quien no exceda el rruiseñor por la completa reunión de todos estos dones, y por la prodigiosa variedad de su canto” (*Obras completas* 3-4). Según Rosas Moreno, cuanto cantaba el cenzone *debían enmudecer los rruiseñores*; para el naturalista

<sup>20</sup> La calandria europea (*Melanocorypha calandra*), al igual que la alondra, forma parte de la familia de los aláudidos; la calandria argentina (*Mimus saturninus*), en cambio, pertenece a los mímidos, una familia que es exclusiva de América y no incluye ni los mirlos del Viejo Mundo (túrdidos) ni los del Nuevo Mundo (ictéridos).

francés, el canto de ese cenizote valía *solo cuando el ruiseñor está callado*. De ninguna manera podían llamarse el cenizote o la calandria el “ruiseñor de América”. En su obra original, Buffon citó en una extensa nota al naturalista Daines Barrington, que había conocido un “moqueur d’Amérique” transportado a Inglaterra en jaula y lo había oído imitar, en el espacio de un solo minuto, una alondra todavía, un pinzón, un mirlo, un zorzal y un gorrión. Aun así, opinó el inglés –con el beneplácito de Buffon– que “los mimos pocas veces tienen éxito salvo en la imitación”<sup>21</sup>, así que, aunque su canto podía en principio igualar al del ruiseñor, la atención indiscriminada que prestaba a todo tipo de cantos extraños y ruidos diversos terminaba por rebajar y estropearlo. No dejaba de ser una versión degenerada del ruiseñor.

Contra esos prejuicios, esos desdenes, luchaban Landívar y Rosas Moreno, pero Europa no cesaba de reiterarlos. En palabras del romántico austriaco Nicolaus Lenau, la falta de ruiseñores en América era algo así como una “maldición poética”<sup>22</sup>.

## COLOFÓN BORICUA. EL RUISEÑOR DE LAS ANTILLAS

Sastre bautizó la calandria “como ruiseñor de América” leyendo mal o con mala fe a Buffon. Ni este ni Barrington (ni Lenau) aceptaban que

<sup>21</sup> Buffon, en su traducción de Barrington, decía que “à mon avis les imitateurs ne reussissent jamais bien que dans l’imitation” (*Histoire naturelle* 84). Obviaba, así, un matiz del original: “With us, mimics do not often succeed but in imitations” (Barrington 86).

<sup>22</sup> Lenau visitó Estados Unidos brevemente en 1832 y escribió con sorna sobre el pueblo americano. Era un pueblo espiritualmente muerto y con alma de comerciantes, que a falta de vino y ruiseñores se solazaba con sidra, pájaros burlones y una abundancia de dólares. La falta de ruiseñores le parecía “seria y profundamente significativa”, como si de una “maldición poética” se tratase: “The American has no wine, no nightingale. Let him listen to his mocking-bird over a glass of cider, with his pocket full of dollars, I would rather sit with the German and listen, over his wine, to the beloved nightingale, even though he has less in his pocket. Brother, these Americans have the souls of shopkeepers, they are dead to all life of the mind, as dead as mutton. The nightingale is in the right, not to visit these fellows. It seems to me seriously and profoundly significant that America has no nightingale. It seems to me like a poetic curse” (Mason 159).

los mimos americanos se comparasen con el rruiseñor. América estaba condenada a vivir sin rruiseñores. No ha sido, sin embargo, así. La lengua, que es sabia, no lo ha permitido. Recordemos a Colón, voluntariosamente distinguiendo la voz de un rruiseñor en medio del coro de las aves de La Española. Es probable, o posible al menos, que haya oído el canto de un *mimus*, y no debe de haber sido el único en identificarlo como rruiseñor. Todavía hoy, al *Mimus polyglottos* se le llama rruiseñor en la República Dominicana y Puerto Rico, *rossignol* en Haití y *nightingale* in Jamaica.

En un poema arquetípicamente exotista del romántico puertorriqueño José Gautier Benítez, titulado “Oriental” y publicado en 1880, en una colección póstuma tras su muerte a los 28 años de edad, llama la atención que entre los sultanes y sus jardines, las cachemiras y los chales, se nombre la extraña pareja de “rruiseñores y turpiales” (Gautier Benítez 7)<sup>23</sup>. La presencia del turpial, un ave cuyo nombre procede del vocablo caribe *turpiara*, confunde espacios y tiempos y transforma el rruiseñor que lo acompaña en un ave también ambigua, quién sabe si *Luscinia megarhynchos*, quién sabe si *Mimus polyglottos*. Lo sabía, eso sí, el poeta venezolano Miguel Sánchez y Pesquera, en su elegía “En la muerte de Don José Gautier Benítez”, al dirigirse a Puerto Rico, “verde esmeralda flotante / en la frente azul del mar”, para lamentar la muerte del poeta que tanto había amado y cantado a su patria: “Él cantó las brisas suaves / que mecen tus cocoteros, / tus fragantes limoneros, / tu fama, tu sol, tus aves, / las notas dulces y graves / del tropical rruiseñor” (en Gautier Benítez 188). Ese rruiseñor tropical, evidentemente, era el *Mimus polyglottos*.

Otro de los grandes románticos de Puerto Rico, Francisco Gonzalo “Pachín” Marín –un poeta que vivió de exilio en exilio hasta morir, a la edad de 34, luchando como Martí por la independencia de Cuba–, dejó en su poema “El rruiseñor” un canto alegórico a la libertad y un ataque a los que se acomodaban sin rebelarse contra la tiranía. En las primeras estrofas, el yo aplaude a los rruiseñores que cantan en libertad a lo largo

<sup>23</sup> “Hermosísima sultana / de los jardines de Hiram, / sonrisa de la mañana, / por mirarte a la ventana / diera su reino el Sultán: / Sus jardines orientales, / sus alfombras y pebetes, / rruiseñores y turpiales, / sus cachemiras y chales, / sus Zegrías y Zenetes; // Diera sus galas y flores / sus esclaves y su harem” (7-8).

del día y de la noche; en la segunda, ve cómo el ruiseñor arrancado del “recinto selvático”, y encerrado como cautivo en una “odiosa jaula”, “cierra su pico, / enfermo pliega las oscuras alas, / y, romper no pudiendo sus cadenas, / muere de rabia...”. El gesto del pájaro inspira el aplauso del poeta, que lanza al lector “esta pregunta temeraria”: “¿Por qué los pueblos que aherrojó el tirano / también no aprenden a morir de rabia?” (Gonzalo Marín 33-34). Es cierto que el ruiseñor puertorriqueño es menos noctívago que el europeo, y –a diferencia de este<sup>24</sup>– se adapta aparentemente sin problemas a las jaulas. Aun así, no cabe duda de que el ruiseñor de Pachín Marín, que prefería morir a cantar en una jaula, no podía ser otro que el ave antillana, *Mimus polyglottos*.

Cristóbal Colón tuvo razón, entonces, al oír en La Española el canto de un ruiseñor. Y lo tuvo, también, Baldomero Porta, traductor catalán de la primera edición española de *To Kill a Mockingbird*, la novela de Harper Lee que tanto éxito tuvo después de su publicación en 1960. Podría haber matado –en el título en español– un pájaro burlón, una paraulata llanera, un cenizote, una calandria, un sinsonte o una tenca, pero ya fuese por un golpe de intuición, ya fuese por sus conocimientos antillanos, escogió *Matar un ruiseñor* (1961) y sin duda acertó.

<sup>24</sup> Según el naturalista y novelista angloargentino W. H. Hudson, ningún pájaro cantor sufre tanto el dolor del enjaulamiento como el ruiseñor y apenas uno de diez sobrevive más de un año de cautiverio: “The cost to a species of caging is probably greater in the case of the nightingale than of any other songster. It is well known that if the bird is taken after it has paired—that is, immediately after the appearance of the females, a week or ten days later than the males—it will quickly die of grief in captivity. Those taken before the females appear on the scene may live on to the moulting time, which almost always proves fatal. Scarcely one in ten survives the first year of captivity” (246).



## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, MANUEL. *Obras*. Veracruz: Ramón Lainé Editor, 1891.
- ARMITAGE, SIMON, Y TIM DEE (eds.). *The Poetry of Birds*. Londres: Penguin, 2009.
- BANCHS, ENRIQUE. *Obra poética*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1973.
- BARRINGTON, DAINES. "Experiments and Observations on the Singing of Birds". *Proceedings of the Royal Society of London* 63 (1773): 249-91.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BUFFON, (GEORGE LOUIS LECLERC) CONDE DE. *Histoire naturelle des oiseaux*. Tome Cinquième. París: L'Imprimerie Royale, 1778.
- \_. *Obras completas. Aves*. Tomo X. Trad. P. A. B. L. C. Barcelona: Impr. de A. Bergnes, 1833.
- COLÓN, CRISTÓBAL. *Diario de Colón*. Madrid: Cultura Hispánica, 1968.
- CORTÁZAR, JULIO. *Cuentos completos*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, 1994.
- \_. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- \_. *Cartas. 1937-1954*. Ed. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. 2ª ed. Vol. I. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- \_. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. México: Siglo XXI, 2014.
- DARÍO, RUBÉN. *Poesía completa*. Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Verbum, 2016.
- ENRÍQUEZ-ARANDA, MERCEDES. "John Keats en español: historia bibliográfica de su recepción en España y en Hispanoamérica". *Traducir a los clásicos: entornos y transformaciones*. Eds. Juan Jesús Zaro y Salvador Peña. Granada: Comares, 2018. 21-37.
- ERCILLA, ALONSO DE. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 1993.
- ESTEBAN DEL CAMPO, ÁNGEL. "El ruiseñor o el símbolo de la desproporción". *Amistad a lo largo: estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*. Pról. Antonio Gallego Morell. Granada: Universidad de Granada, 1987. 186-202.
- GARCÍA VALDÉS, CELSA CARMEN. "'Y el ruiseñor cantaba'. Un motivo lírico tradicional en las dos orillas". *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 1992. 191-210.
- GAUTIER BENÍTEZ, JOSÉ. *Colección de poesías*. Puerto Rico: González & Co., 1888.
- GELMAN, JUAN. *De palabra*. Madrid: Visor, 1994.
- GONZALO MARÍN, FRANCISCO. *Antología*. Ed. María Teresa Babín. Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 1958.
- HAHN, ÓSCAR. "Vicente Huidobro o las metamorfosis del ruiseñor". *Revista Chilena de Literatura* 40 (1992): 97-104.
- HUDSON, W. H. "The Immortal Nightingale". *Adventures among Birds*. Londres: Hutchinson & Co., 1913. 231-50.
- HUIDOBRO, VICENTE. *Obras completas*. Vol. I. Santiago: Zig-Zag, 1964.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. *El genio de nuestra raza: las reescrituras*. Buenos Aires: Stanton, 2016.

- LANDÍVAR, RAFAEL. *Rusticatio mexicana*. Ed. y traducción rítmica al español de Faustino Chamorro G. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2001.
- LARREA, JUAN. “Vicente Huidobro en vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 106-107 (1979): 213-73.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA. *La tradición clásica en España*. Ed. Daniel Fernández Rodríguez. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2017.
- LIHN, ENRIQUE. *Escrito en Cuba*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1969.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE. “La Filomena de San Juan de la Cruz: ¿Ruisenior de Virgilio o de los persas?”. *Revista de Espiritualidad* 61 (2002): 105-29.
- LUTWACK, LEONARD. *Birds in Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.
- MARASSO, ARTURO. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Kapelusz, 1954.
- MARCELLUS, COMTE DE. *Chateaubriand et son temps*. París: Michel Lévy Frères, 1859.
- MASON, E. C. *Rilke, Europe, and the English-Speaking World*. Cambridge: CUP, 1961.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Antología de poetas hispano-americanos: México y América Central*. Vol. I. Madrid: Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1893.
- MISTRAL, GABRIELA. *Motivos de San Francisco*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1965.
- \_. *Lagar II*. 1991. 2ª ed. Santiago: Biblioteca Nacional, 1992.
- NERUDA, PABLO. *Obras completas: de “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”, 1923-1954*. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1998.
- NOVO, SALVADOR. “El ruisenior, ave renacentista”. *Las aves en la poesía castellana*. Ciudad de México: FCE, 2005. 11-24.
- RAIMONDI, SERGIO. *Poesía civil*. 2001. 2ª ed. Cáceres: Ediciones Liliptienses, 2016.
- ROSAS MORENO, JOSÉ. *Ramo de violetas: poesías*. Ciudad de México: Murguía Editor, 1891.
- SASTRE, MARCOS. “La calandria o el ruisenior de América”. *El Tempe argentino*. 1858. Buenos Aires, Pedro Igón, 1892. 75-80.
- VALLE, JUVENCIO. *Pajarería chilena*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.