«Más o menos surrealístico»: la modernidad de Rafael Alberti

La modernidad vino con varias caras. Alrededor de 1870, según George Steiner en su reciente libro *Real Presences* (1989), se agudizó la crisis del sentido, inaugurando el vacío incierto entre la palabra y la cosa. Otra manera de manifestar la modernidad surge con lo que Robert Hughes llamó la aventura de la tecnología, hija de la supuesta revolución industrial. El advenimiento del avión, del cine, del coche, del telegrama, del teléfono (etcétera) prometió una utopía de ocio y lujo que se derrumbó en las trincheras de la primera guerra mundial. Octavio Paz define la modernidad como la discontinuidad radical —la ruptura entre el pasado y el presente para afirmar el presente, la actualidad. En estos tres esquemas arbitrarios la modernidad que triunfó al principio del siglo veinte vino acompañada de estados de angustia, de duda, de pesimismo si no de nihilismo.

Rafael Alberti nace con el siglo veinte (1902) en una España que no conoció la revolución industrial, ni conocería la primera guerra mundial. En Puerto de Santa María, donde transcurrió una infancia y adolescencia doradas, poco de esta modernidad filtró en la vida doméstica y católica de la familia Alberti. Rafael Alberti, como leemos en su fascinante *La arboleda perdida*, se rebeló contra el sistema, sobre todo educativo, aprendiendo su vocación de pintor desde la playa y la calle en la vieja tradición picaresca, y tan española pero alejada del mundo urbano y moderno. Más tarde se jactó que «hace ya treinta años que ni leo los periódicos» («Sin remedio» de *Sermones y moradas*).

Propongo leer la poesía de Rafael Alberti como un intento, un deseo de asumir plenamente la modernidad y sus riesgos y peligros, pasando primero por una etapa dominada por el cine y el aceleramiento de la vida moderna, después por una segunda etapa de soledad y angustia urbana, donde la modernidad ya no es júbilo ni gozo, para encarar a la modernidad desde la política marxista e internacional. Este trayecto

un poco general viene del lema de Rimbaud «Il faut être absolument moderne» en su *Une Saison en Enfer,* y se podría aplicar a muchos poetas contemporáneos a Alberti, como por ejemplo a Federico García Lorca y a Luis Cernuda. Todos encarnan la crisis de la modernidad como poetas; todos delatan el deseo de ser modernos, actuales, testigos de lo que verdaderamente está sucediendo. Así que huelga hablar de influencias surrealistas porque todos absorben la modernidad a través de sus muchas caras y facetas para despertar a un mundo poco ameno, y poco poético. Pero creo que Alberti es el que más auténticamente se mete con su época.

¿Cómo se manifiesta este deseo de encarnar la modernidad en el primer libro de Alberti, su premiado *Marinero en tierra,* de 1925? Es evidentemente un libro surgido de una lectura apasionada de cierta tradición muy española. Gracias al ejemplo de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, y del *Libro de poemas* de García Lorca, Alberti se hunde en el populismo andaluz con nanas, Gil Vicente, romances, etcétera, tanto como en la noción juanramoniana de «pureza» poética. Es un libro poco introspectivo, ligero, que impone una lectura veloz que se corresponde con los sentidos corporales. Libro superficial que quiere capturar la superficie gloriosa del mundo conocido por Alberti con sus playas, barcos, olas, caracolas y colores primarios. No hay angustia por el no-sentido de las palabras ni por la bancarrota de los valores occidentales. Este libro, escrito desde la ciudad (Madrid), propone al «sur» como gozo y canto. La frustración, la ausencia y la duda tienen poco que ver con estos «sueños». Juan Ramón Jiménez dio en la clave en su carta prólogo: «Poesía "popular", pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva, fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeante: andalucísima».

Al mismo tiempo, dado que Alberti estaba poroso y atento al mundo, «impulsivo» e «impresionable» según él, la modernidad subyace detrás de la fachada andaluza. Esta modernidad viene como un aspecto de la aventura tecnológica, lo que Robert Hughes llama «the romance of technology» en su libro *The shock of the new art and the century of change* (1980). Creo que el tono «juguetón» y la brevedad eléctrica, de «staccato», casi de haiku, delatan esta modernidad inicial. Contradiciendo la noción de un Alberti lector asiduo de la tradición poética española, diría que Alberti también leía al chileno Vicente Huidobro y sus seguidores ultraístas como Juan Larrea y Guillermo de Torre, que comparten este tono «frívolo», y acelerado, lo que Huidobro llamó «el ciclo de los nervios» en su «Arte poética» de 1916. Por ejemplo dos estrofas del poema «Balcón del Guadarrama» suenan a lo Huidobro:

> Con la nostalgia del mar,
> mi novia bebe cerveza
> en el coche restorán.
>
> La luna va resbalando,
> sola, por el ventisquero.
> La luciérnaga del tren
> horada el desfiladero.

Si se cotejan estas estrofas con *Ecuatorial* de Huidobro, editado en Madrid (1918) y dedicado a Pablo Picasso, se verían el mismo énfasis en la modernidad (falsa) del

tren, del lujo del coche restorán, con la imagen del tren-luciérnaga. En el poema de Huidobro «la locomotora en celo» atraviesa el campo con «Su ojo desnudo/ cigarro del horizonte/ danza entre los árboles». Hasta hay coincidencia creacionista en la imagen de luciérnagas: «Las estrellas/ que caían/ eran luciérnagas del musgo».

Este tono «moderno» se filtra en otro poema de Alberti, su «Llamada» que empieza:

> Zumbó el lamento del mar,
> cuando me habló por teléfono.

La red nacional de teléfonos en España se instaló con ayuda del ITT en 1924; el primer teléfono discable salió en 1919 aunque se trasmitió la voz humana por primera vez por teléfono en 1876. Es decir, es una máquina «moderna». Otro poema toma al tranvía como máquina «moderna»: «II» de «El mar muerto»:

> No sabe que ha muerto el mar
> la esquila de los tranvías
> —tirintín— de la ciudad.

Entre 1880 y 1908 la mayoría de las capitales europeas electrificaron sus redes de tranvías. El tranvía y el metro, tranvía subterráneo que funcionaba desde 1919 en Madrid, cambiaron las percepciones de los que vivían en las grandes urbes. Alberti lamenta este cambio y rechaza este aparato moderno. Además, siempre iba a pie.

Pero aún más importante como símbolo de la moda de la modernidad es el cine. En su célebre poema «Carta abierta» Alberti asocia burlonamente su nacimiento con la edad moderna:

> Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
> Bajo una red de cables y aviones
> Cuando abolidas fueron las carrozas
> de los reyes y al auto subió el Papa.

En 1903 se estrenó la película muda *The great train Robbery*. Bleriot cruzó el canal de la Mancha en 1909 y Ford produjo su coche modelo T en 1909. En esta época de transformaciones dramáticas el Papa sube al auto. En el poema breve «Verano» escuchamos un diálogo entre una madre y su hijo, diálogo entre dos generaciones, entre la vieja España reaccionaria, católica, moralista, y la nueva España joven y moderna:

> —Del cinema al aire libre
> vengo, madre, de mirar
> una mar mentida y cierta,
> que no es la mar y es la mar.

La madre critica a su hijo, poniendo a la mar salada, húmeda, por encima de su representación en la pantalla. Pero a Alberti la magia de la pantalla le ha seducido por completo. Lo que agarra del cine es su rapidez vital, su «ligereza». El cine capta la prisa de la época moderna en la ciudad: es «kinético», es «moción» *(motion pictures)*. Cito de *La arboleda perdida* donde Alberti habla de esta poética: «Creando imáge-

nes que a veces, en un mismo poema, se sucederán con una velocidad cinematográfica, porque el cine, sobre todo, entre otros inventos de la vida moderna, era lo que más me arrebataba, sintiendo que con él había nacido algo que traía una nueva visión, un nuevo sentimiento que a la larga arrumbaría de una vez al viejo mundo desmoronado ya entre las ruinas de la guerra europea». Estamos en la época de la electricidad. La «Carta abierta» termina afirmando la belleza de esta nueva prisa: «Un relámpago más, la nueva vida».

Cal y canto (1929) combina la vanguardia gongorina, paródica, subversiva, cuyo anecdotario está bien narrado en la autobiografía de Alberti, con la modernidad «kinética». Acerca del gongorismo, Alberti discrepa de su íntimo amigo Pablo Neruda quien acusó a los gongorinos españoles de esterilizar sus poemas, pero también acepta Alberti que «la belleza formal se apoderó de mí hasta casi petrificarme el sentimiento». En el sentido que doy a este ensayo –la búsqueda de la modernidad– *Cal y canto* continúa la estética de velocidad y superficialidad de *Marinero en tierra*. Tenemos viajes en tren; «Estación del Sur» (se asemeja al «Exprés» de *Poemas árticos* de Huidobro) y en coche; poemas sobre tarjetas postales (otra moda que nace con el siglo exigiendo la brevedad) y muchas referencias a la vida moderna con sus ascensores, tranvías, telegrafía, estrellas de cine y futbolistas. El libro se resume en el ya citado poema «Carta abierta» con su chiste epigráfico («Falta el primer pliego»). El tono es sofisticado, cosmopolita; la voz poética se siente a sus anchas en esta modernidad de rebelde gozando del «aceleramiento de los astros». En los años veinte en España la confianza y el entusiasmo en este tono disienten con lo que pasó en las trincheras a gente como André Breton o a Louis Aragon.

Esta ausencia de angustia y de pesimismo (tan evidente en los dadaístas, por ejemplo) en la poesía de Alberti de los años veinte salta a los ojos. Todo cambia con su bello *Sobre los ángeles* (1929). Desde este libro surge la modernidad como angustia, caos, soledad, pérdida y abandono. J. B. Pontalis arraiga el surrealismo en la experiencia de la generación europea que luchó en la primera guerra mundial citando a Breton sobre «ce carnage injustifiable, cette duperie monstrueuse». De ahí surge la denuncia de la realidad exterior y oficial y la exploración del mundo interior, la realidad psíquica. La notoria llamada revolucionaria de Breton en su «Discours au Congrès des écrivains» en junio de 1935 juntando Rimbaud («Changer la vie») y Marx («Transformer le monde») subraya las reacciones de rabia y desesperación de esta generación que quiso empezar de nuevo, de cero. Alberti sufre su propia «temporada en el infierno» (Rimbaud), su «descenso vertiginoso en sí mismo» (Breton), para preguntarse sobre su identidad, su destino, su vocación, el sentido... preguntas sin respuesta que se acercan a las preguntas de muchos otros angustiados de entonces. Alberti se había dado cuenta de la falsa modernidad de sus libros anteriores. Lo mismo pasó con Huidobro con su *Altazor* de 1931.

El libro se abre con una pregunta aguda: «¿Adónde el Paraíso,/ sombra, tú que has estado?» Es innegable que experimentó una forma de paraíso en sus días de liber-

tad y rebeldía en las playas del sur. Lo que estremece y amenaza al poeta, y que da el tono al libro es que esta pregunta no tiene respuesta: «Pregunta con silencio». Estamos en un mundo opaco, sin colores, sin naturaleza, sin exterioridad. Es el primer libro introspectivo de Alberti; hurga en sí mismo, parodiando el proceso psicoanalítico. Vive acosado por preguntas «sin respuesta», «sin ecos», «mudas». Cuando dice «Busco en las negras simas» se asocia con toda una poética del siglo veinte. La descripción que nos da de su angustia en *La arboleda perdida* es inmejorable. Esa es la inspiración: «Llegué a escribir a tientas ...siéndome a veces imposible descifrarlos en el día». Intuitivamente se acercó a lo que dijo André Breton de la inspiración en el primer manifiesto surrealista de 1924: «A vous qui écrivez, ces éléments, en apparence vous sont aussi étrangers qu'à tout autre...»

Podríamos aislar algunos aspectos de esta nueva estética moderna. Lo que nos ofrece George Steiner (siguiendo a muchos otros desde que Breton jugó con esta frase) es la fragmentación del «yo», sintetizada en la frase lapidaria de Rimbaud: «Je est un autre» (de su carta a Paul Demeny de 1871). El drama que sufre el yo poético en *Sobre los ángeles* es el dolor de perder el control de su personalidad. Veamos «El ángel desconocido». Dramatiza la separación: el hecho de que antes Alberti no sufriera problemas de identidad: «Yo era...» Pero en la ciudad moderna, y a sus veintiséis años, se ha hundido en el anonimato urbano: «Vestido como en el mundo,/ ya no se me ven las alas./ Nadie sabe cómo fui./ No me conocen.» Este es el drama de despertar al mundo adulto, lo que César Vallejo llamó el «crudísimo día de ser hombre» (en «Desnudos en barro» de *Los heraldos negros).* Hacerse hombre implicó la substitución de «sandalias» por «zapatos», y «túnicas» por «pantalones y chaqueta inglesa». El grito desnudo lo dice todo: «Dime quién soy». Su «yo» actual es irreconocible.

El poema siguiente aumenta esta escisión del yo. «El cuerpo deshabitado» se lee como una larga metáfora clara:

> Quedó mi cuerpo vacío,
> negro saco, a la ventana.
>
> Se fue.
>
> Se fue, doblando las calles.
> Mi cuerpo anduvo, sin nadie.

La soledad urbana, existencial: «Tú./ Sola entre cuatro sombras./ Muerta.

Es la misma soledad de Luis Cernuda cuyo poema «Telarañas cuelgan de la razón» termina: «Un muro, ¿no comprendes?/ Un muro frente al cual estoy solo». El tema del yo escindido se convierte en la amenaza del «otro», este «otro» es la base de la poética moderna dilucidada por Octavio Paz. El poema «Engaño» empieza: «Alguien detrás, a tu espalda/ tapándote los ojos con palabras». Este «otro» sin cuerpo, sin alma, es una «ahumada voz de sueño», es decir, el inconsciente. Alberti no explica su nueva poética, nos deja como víctimas de la sensación desagradable de otredad. Termina el poema: «Y alguien detrás, a tu espalda,/ siempre».

Para destacar diferencias el caso de Octavio Paz es aleccionador. Paz, siguiendo las meditaciones de Antonio Machado sobre la heterogeneidad del ser, ve este desdoblamiento del yo como algo positivo, cerca de la liberación de la falsa personalidad (máscara) del budismo. Dice: «El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos y así nos condena a vivir como un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca». En otro ensayo cita a Breton: «Toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy». Paz propone una poética de liberación: «La poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia al yo». En Paz no hay angustia ni amenaza, ni crisis. Sin «otro» no hay poema, ni salud.

Veamos otro cambio en la actitud poética de Alberti. Antes, la «prisa» era estimulante; la velocidad del cine o de coches de carrera le daba la confianza de sentirse moderno. En *Sobre los ángeles* la prisa se transformó en suplicio, empujando al poeta a una carrera loca, absurda, «acelerado aire de mi sueño» donde el poeta grita «¡Paradme!/ Nada»... «No querían/ que yo me parara en nada». La nueva poética moderna, entonces, se resume en los dos últimos versos de «El ángel del misterio»:

> No sé,
> Explícadmelo.

Y no hay nadie para explicar. Al mismo tiempo habría que insistir en no leer este libro únicamente como crisis personal, sino también como afirmación de una nueva poética (como lo ha hecho A. Leo Geist). Las palabras inocentes de sus primeros poemas se han convertido en «palabras, vidrios falsos». *Sobre los ángeles* es una crítica a la poética de Juan Ramón Jiménez y la poesía pura.

Se hace evidente la presencia de Rimbaud en esta autocrítica de su propia obra, una *mea culpa* poética. *Une Saison en enfer* empieza en prosa: «Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les coeurs, où tous les vins coulaient. Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. —Et je l'ai trouvé amère—. Et je l'ai injurié». Dijo Alberti una vez acerca de *Sobre las ángeles* que Rimbaud (con poetas de la Biblia, Baudelaire y Bécquer) «marca en mi obra afinidades bien distintas» (citado en la edición de Brian Morris). No quiero establecer influencias, sino resaltar «tonos» y actitudes afines.

El tópico de «alas» sintentiza la historia de la poesía romántica. Ciertos pájaros se asocian totémicamente con poetas románticos —la alondra con Shelley, el ruiseñor con Keats, los cisnes con Darío y Yeats. Las nociones de volar y de cantar demuestran la confianza del poeta de poder trascender su temporalidad. La crisis en Alberti en *Sobre los ángeles* es que «ya no se me ven las alas», que nadie lo reconoce como poeta lírico; tiene sus «alas rotas». En el poema «Los ángeles crueles» el poeta no se siente ya más pájaro «ciegos los picos/ de aquel tiempo». No puede volar: «¡Volad!/ —No podemos./ ¿Cómo quieres que volemos?» Lo que queda «aún calientes, de aquel

tiempo,/ alas y hojas difuntas». El poema termina con la decisión de no volver atrás y tratar de ser pájaro: «Enterremos» (las alas y las hojas). El último verso del último poema del libro dice: «Menos uno, herido, alicortado». Alberti se personifica en este pájaro sin alas, herido, *pero todavía vivo.* Lo importante es que quiso ser pájaro («el del secuestro, por el mar, de los hombres que quisieron ser pájaros» de «El mal minuto»). En Vicente Huidobro vemos también en «Otoño»: «¡Oh qué cansancio!/ Una lluvia de alas/ Cubre la tierra». En «Niño» (de *Poemas árticos)* tenemos al poeta niño «sin alas». El poema «Mares árticos» dice: «Busco la alondra que voló de mi pecho». También en el poema «¿Son todos felices?» de *Un río, un amor* (1929) de Luis Cernuda leemos «Gritemos a un ala enteramente» como grito de la nueva poética. Entre Alberti y Cernuda existen raras coincidencias. Alberti: «Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato del cielo, un amigo» de «El ángel superviviente» y Cernuda: «Para hundir tantos cielos,/ tocando entonces soledades con mano disecada» de «¿Son todos felices?». Quizá se trate de una crisis poética generacional.

Como han señalado muchos críticos hay un aumento de confianza en las fuerzas del poeta contra la mudez interior; al final de *Sobre los ángeles* los poemas se vuelven más tupidos, con líneas más largas. Se ve esta nueva seguridad en el poema «Los ángeles sonámbulos» que remata su primera sección con el verso «Un rey es un erizo de pestañas». La imagen del erizo y sus espinas negras se mezcla a la del ojo y sus pestañas negras para sugerir algo sobre el peligro del mundo interior, inconsciente, de los sueños (una imagen creacionista según Undurraga). La segunda sección termina con lo que parece ser la misma afirmación: «Un rey es un erizo sin secreto» pero ahora no existen peligro ni amenza. El poeta ha consquistado el reino y derribado al rey. No hay ningún secreto para revelar. A través de su boca ya no salen «números» (ecos de Pablo Neruda) y «letras difuntas» porque logró bajar y salir de su infierno personal, o como dice el último verso de «Juicio»: «Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura».

Esta nueva seguridad acerca de la función del poema abre el primer poema de *Sermones y moradas.* «En frío, voy a revelaros lo que es un sótano por dentro». El poeta ahora nos guía, frío, revelando sus «infiernos», no sufriéndolos.

«Estáis sordos» articula la nueva visión moderna que tiene Alberti:

> Oigo el llanto del Globo que quisiera seguirme y gira hasta quedarse mucho más fijo que al principio,
> tan borracho en su eje que hasta los astros menos rebeldes transitan por su órbita.
> ¿No oís que oigo su llanto?
> Siento que andan las islas.

El poeta está en contacto físico —«oigo»— con el mundo. Ya no vive su «infierno mudo». El cambio posterior hacia una poética más politizada, más útil, no sería muy grande.

Alberti desemboca en la crisis de la modernidad con *Sobre los ángeles,* descartando otras maneras de asumir esta modernidad que había ensayado en sus libros anteriores. Es surrealista por ser atento a su época, no por seguir unas reglas al pie de

la letra, aunque se nota contagio de Cernuda y Neruda en sus poemas (o al revés, quizá sean ellos los endeudados).

Quisiera terminar con un dilema hiriente, que afecta a todo poeta en el siglo veinte afirmando una vocación sin recompensa económica. No se vive de poesía. Bécquer lo dice mejor que nadie con gran sarcasmo en *Rima XXVI:* «Voy contra mi interés al confesarlo;/ no obstante, amada mía/ pienso, cual tú, que una oda sólo es buena/ de un billete de Banco al dorso escrita». Alberti asumió su propia crisis cuando decidió cambiar su vocación de pintor a poeta, pero sin recursos familiares, sin apoyo económico. Lo mismo ocurrió con Pablo Neruda y Luis Cernuda. El dilema se resume en la pregunta ¿cómo ser poeta en las sociedades modernas, urbanas? Al principio Alberti se vio como poeta callejero, populista; se afirmaba contra su pasado, contra la España «loca de padrenuestros» y «gazmoña». Pero pronto se separó de los «señoritos» que vivían de sus padres, con rentas y mucho ocio. Alberti encarnó la modernidad en *Sobre los ángeles* como una crisis de identidad que era también una crisis de función y de economía. Ni tenía bachillerato. En *La arboleda perdida* confesó que envidiaba a sus amigos poetas que tenían carrera académica como Pedro Salinas y Jorge Guillén, o empleos, o que simplemente vivían de sus padres como Dalí, Buñuel y Lorca. No pudo y no quiso trabajar en otra cosa que su poesía, pero la poesía no le daba lo suficiente para sobrevivir económicamente. Enflaqueció, y se enfermó gravemente por su poesía. Este dilema llegó a ser crisis: «¿Yo? ¿Qué era yo?». No dice «¿Quién era yo?» barajando términos filosóficos, sino «qué». En esta pregunta vemos la semilla de otra justificación de cómo ser poeta que ofreció este siglo. Trabajar para la causa, para el partido; ser más útil a la sociedad, o a las ganas de cambiar la sociedad. Esa fue la elección que tomaron muchos surrealistas en Francia. André Breton escribió su *Légitime défense* en septiembre del 1926, adhiriéndose al Partido Comunista francés. La revolución al servicio del surrealismo fue el cambio del título de la revista surrealista de los años 1930-1933. Breton no rompió con el estalinismo hasta 1935, e íntimos amigos suyos como Eluard y Aragon no lo hicieron nunca. Cuando Alberti gritó «Abajo la dictadura» en 1930 pasó al otro bando, combinando su poesía con una política que mantenía sus ganas de ayudar a un cambio pero que no tenía que ver con la estética. Cuando desde el exilio escribe sus memorias dice del año 1928: «A nadie, por otra parte, se le ocurría entonces pensar que la poesía sirviese para algo más que el goce íntimo de ella». Este servir para «algo más» lo dice todo. Al salir de «lo poético» Alberti se hizo moderno, testigo de la modernidad. Yo creo que la resolución de su dilema desemboca en una poesía que nunca llega a la carga poética de *Sobre los ángeles,* pero éste es el precio que hay que pagar por asumir el riesgo de una crisis, y poder encarnarla en poemas sin ser derrotado. Humanamente Alberti salió ganando.

Jason Wilson

Bibliografía

Rafael Alberti: *Cal y canto. Sobre los ángeles. Sermones y moradas.* Editorial Losada: Buenos Aires, 1952; *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos,* edición de C. Brian Morris, Cátedra: Madrid, 1989; *La arboleda perdida. Memorias.* Seix Barral: Barcelona, 1975.

C. M. Bowra: «Rafael Alberti, Sobre los ángeles» en su *The Creative Experiment* (1949), Grove Press: New York, 1959.

André Breton: *Manifestes du Surréalisme.* J. J. Pauvert: Paris, 1962.

Geoffrey Connell: «Introduction» a su traducción de Alberti, *Concerning the Angels,* Rapp & Carroll: London, 1967.

A. Leo Geist: «Los ángeles del infierno: una lectura de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti», *Litoral. Surrealismo. El ojo soluble.* Málaga, 1987, pp. 224-241.

Robert Hughes, *The shock of the new art and the century of change.* BBC: London, 1980.

Vicente Huidobro: *Obras completas,* vol. 1, edición de Braulio Arenas, Zig-Zag: Santiago de Chile, 1964; *Poesía y prosa. Antología,* edición de Antonio de Undurraga. Aguilar: Madrid, 1967.

Paul Ilie, *The surrealist mode in spanish literature.* University of Michigan Press: Ann Arbor, 1968.

Juan Antonio Masoliver Ródenas, «La angustia en la poesía española contemporánea», *Confluencias,* vol. II, nº. II, 1988, pp. 29-33.

C. B. Morris: *Surrealism and Spain: 1920-1936.* Cambridge University Press: Cambridge, 1972.

J. B. Pontalis: «Les vases non communicants», *Nouvelle Revue Française,* mars 1978, nº. 302, pp. 26-45.

Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes,* Gallimard: Paris, 1972.

George Steiner: *Real Presences. Is there anything in what we say?* Faber and Faber: London, 1989.

Jason Wilson: *Octavio Paz,* Twayne: Boston, 1986.

Globo libre, el primer balón flotaba
sobre el grito espiral de los vapores.

Alberti con los títeres del guiñol
Octubre