LA CREATIVIDAD DE LO IRRACIONAL: UN EJEMPLO DE *PASIÓN DE LA TIERRA*, DE VICENTE ALEIXANDRE

Rosa Fernández Urtasun*

Generalmente se suele considerar la irracionalidad como un elemento pasivo en la obra de arte, como un mero reflejo de la interioridad o como expresión pura y difícilmente comunicable. Por su propia naturaleza, lo irracional en la poesía ha sido abordado más como un experimento extraño que como un elemento susceptible de ser estudiado. Sin embargo, aunque se hayan dado casos en los que esta hipótesis se cumple, como regla general se revela insuficiente. La irracionalidad ha sabido abrirse un camino en la literatura de nuestro siglo por su carácter creador, que ha cruzado todas las fronteras convirtiéndose en un elemento común en la literatura europea contemporánea.

I. Al llegar la época del romanticismo los poetas toman conciencia de su singularidad, de la singularidad de su papel, dentro de una sociedad regida por las leyes de la lógica más racional. La sensibilidad, la imaginación, la inspiración, contrastan con el mundo que les rodea. Esta sensación de diferencia les lleva por una parte a querer transmitir a sus contemporáneos una dimensión más profunda de la realidad y por otra a observar su propia excepcionalidad. El camino que siguieron para llegar al entender el porqué de su singularidad, fue la observación del mismo acto creador. Para ello, al plasmar por escrito sus sentimientos, sus ideales, sus experiencias, se dejaron llevar por el impulso poético, intentando no entorpecerlo con consideraciones racionales, de modo que el resultado de ese impulso fuera para ellos toda una revelación de su propio yo.

La reflexión sobre el resultado poético, además de hacer pensar sobre el poeta, lleva de la mano a la reflexión sobre el arte y su origen. Éste, misterioso por naturaleza, hasta entonces se había buscado generalmente fuera del poeta, en las musas que con distintos nombres (intuición, sugestión, ingenio, etc.) iban prestando su ayuda y su inspiración a los escritores. Sin embargo en estos momentos cobran especial relevancia aspectos tradicionalmente relacionados con la inspiración poética como el sueño y la imaginación, que son precisamente los que otorgan mayor importancia a la persona y a la subjetividad.

El hombre romántico descubre muchas facetas nuevas de su ser —algunas de ellas hasta ese momento insospechadas—, y trata de darles algún tipo de unidad. Ya no se siente el centro del mundo; él ya no es ni la medida ni el punto de referencia; se siente disgregado. Necesita entonces algo que conecte, que unifique las visiones que tiene en los sueños con su actuación cotidiana, el azar con la necesidad o con la providencia, la creación y la soledad, las musas y la inspiración con el trabajo, la poesía y la vida (serán las "correlaciones"). Se siente sujeto pasivo de estas acciones, pero no el centro en el que convergen, puesto que no consigue entender su sentido y su coherencia. De hecho, la conciencia de la pluralidad de situaciones que recaen sobre un mismo yo muchas veces acaba confundiendo a los poetas, que hablan entonces de varios "yo". A todo ello se une la conciencia de la libertad, que se desarrolla de manera extraordinaria en esta época. Algunos románticos confunden entonces el "yo" que soy y el "yo" que quiero ser —"si je *crois* l'être je le *suis*", dice Nerval—, y que llegará provocar el célebre "Je est un autre" de Rimbaud.

Sin embargo, hasta el simbolismo no se da el paso que lleva hasta la concepción más moderna de subjetividad: "le rêve et la folie sont de tous les temps. Et leur emploi littéraire est ancien. Mais de nouvelles approches et de nouveaux usages nous indiquent que nous sommes sur le chemin qui mène à la découverte de l'inconscient" (PICHOIS 1979, 125-126). Freud y sobre todo Rimbaud, en el ámbito literario, descubren que todas esas inspiraciones e influencias que se habían creído externas no eran sino reflejo de la propia interioridad de la persona, expresión de zonas desconocidas, inconscientes, del yo. Así es como se unen ambos aspectos (conocimiento del yo y origen del arte) y también como se pasa de la concepción romántica del inconsciente a la moderna. Ya no se trata del inconsciente como "inspiración"; los sueños no son mundos distintos de los cuales tenemos noticia. El inconsciente pasa a ser una parte oculta de nuestra propia persona, el último

*Universidad de Navarra. Departamento de Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura.

reducto de nuestro ser. El campo de lo irracional adquiere entonces un atractivo mucho mayor y mucho más comprometido.

Es obligado detenernos un momento en la figura de Rimbaud para llegar a entender bien cómo se plasman estas ideas en la literatura. La fuerza de sus imágenes le ha conferido un lugar de honor dentro de la lírica universal. Por eso me parece muy interesante comentar, aunque sea en pocas palabras, el procedimiento poético que sigue. Rimbaud utiliza en sus poemas (tanto en verso como en prosa) imágenes irracionales muy atrevidas, como la mayoría de los simbolistas. Pero además las utiliza como equivalentes absolutos del objeto que esa imagen o ese símbolo pretende representar:

> [En *Le Bateau ivre*] el contenido de las imágenes tiene una fuerza tan vehemente que la equivalencia simbólica nave-hombre se descubre sólo en el curso dinámico del conjunto. (...) A ello contribuye además la técnica poética de exponer el texto como metáfora absoluta, es decir, hablando únicamente de la nave, pero nunca del yo simbolizado. (...) La metáfora, aquí, no es sólo una figura de comparación, sino que crea una identidad. La metáfora absoluta continuará siendo para la lírica posterior un procedimiento estilístico dominante (FRIEDRICH 1959, 112).

Creo que no es difícil darse cuenta de que aquí nos encontramos con un mundo que *crea* el poeta, puesto que de hecho el objeto real deja de serlo para ser sustituido (y no simplemente ejemplificado) por la imagen. Es decir, la fuerza de lo irracional es tanta que el aspecto creador se toma en su sentido ontológico. En este contexto hay que entender el "Je est un autre" al que acabo de aludir. El poeta adolescente fue capaz de *crear* la metáfora absoluta, porque realmente creía que esas imágenes irreales que encontraba en su subconsciente "eran" él. Con él por primera vez va a ser efectiva como creadora la nueva concepción poética de lo inconsciente.

La audacia de Rimbaud, como era fácil de imaginar, no tuvo continuidad de escuela. Sin embargo en este aspecto los caminos de la ciencia psicoanalítica y de la poesía estaban muy unidos, y a través de ambos ese concepto de un yo estratificado entra en el siglo XX con mucha más fuerza de la que aparentemente pudiera parecer. La conciencia ahora ya no va a ser el núcleo unificador de la persona, la que le proporcione la homogeneidad. El proceso de disociación del yo (comenzado mucho antes) se culmina al entender la conciencia como una multitud de capas superpuestas, que se ordenan según el grado de consciencia que tengamos de ellas.

Precisamente porque existe esta concepción gradual del yo, muchas veces al hablar de la conciencia se mezclan elementos que quiero distinguir, porque muy a menudo se utilizan indistintamente y sin embargo se refieren a realidades diversas. Se trata de los términos inconsciente, irracional, subconsciente. Todos ellos se refieren a realidades mentales ajenas al ejercicio de la voluntad. Sin embargo sus términos de aplicación no son los mismos, aunque muchas veces los límites entre ellos son difíciles de discernir. "Inconsciente" engloba a los otros dos, es el más general y se puede aplicar a todo proceso mental involuntario. "Irracional" es aquello que no sólo está producido sin intervención de la voluntad sino también sin relación o en contra del raciocinio: es imposible por ejemplo dar una explicación lógica a una imagen irracional, ya que lo irracional se opone, como su propio nombre indica, a la razón. Lo "subconsciente" sin embargo es un proceso mental independiente de la voluntad que no es percibido directamente por la propia conciencia, pero que puede ser descubierto y explicado por la razón si se reflexiona sobre ello. Ambos podrían corresponder a los estados que Freud denomina "incapaz de conciencia" —irracional— y "preconsciente" —subconsciente—[1].

Los experimentos de la ciencia y los experimentos del arte que surgen de la ciencia, se refieren siempre al subconsciente, porque es susceptible de análisis. Así sucede tanto en el psicoanálisis como, por ejemplo, en los juegos surrealistas. En el surrealismo se tiene en cuenta no sólo la realidad aparente sino también la que subyace (o "sobrevuela") a ésta. La exploración por medio del arte de la conciencia profunda del yo les descubría elementos subconscientes, pero también

1 FREUD 1968, 235.

irracionales. En esos casos, los poetas franceses de principio del siglo unas veces corregían y otras dejaban las imágenes. Sin embargo, los escritores españoles que aceptaron esta corriente surrealista, menos preocupados por el "cientificismo" de sus obras que los franceses —entre otras muchas razones que no es del caso explicar ahora—, dieron, a diferencia de éstos, tanta importancia a lo irracional como a lo subconsciente, reconociendo así su creatividad.

En cualquier caso la mayoría de los poetas surrealistas nunca excluyeron totalmente la razón; se daban cuenta de la necesidad de una conciencia lúcida para "analizar" todos los experimentos e intuiciones que de una y otra forma realizaban y obtenían. De ahí que aunque los materiales fueran subconscientes, a pesar de todo lo que se dijo en la época vanguardista en contra de la "literatura", la tarea de la elaboración corría siempre a cargo del raciocinio.

Para ejemplificar el caso francés es muy clara la definición que hace André Breton de imagen. En esta definición podemos distinguir diversos tipos de imágenes, que tienen como rasgo común el empleo de elementos que no obedecen a la lógica, y podemos comprobar el interés de Breton por llegar a descifrar el significado que ocultan:

> IMAGEN.- La imagen surrealista más fuerte es la que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a un lenguaje práctico, sea porque lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque habiendo presentado la apariencia de ser sensacional se resuelve después débilmente (la imagen cierra bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste con mucha naturalidad la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque haga reír (BRETON 1969, 59-60).

Por ejemplo, el primer caso al que se refiere Breton es la arbitrariedad. De ella dice que es "la que más tiempo tardamos en traducir a un lenguaje práctico". A estos dos elementos hay que añadir un tercero. Para que una imagen irracional llegue a ser creadora y la podamos aceptar como válida ("le surréalisme n'est pas un réfuge contra le style"), tiene que tener un sentido dentro del texto. Un poeta sabe distinguir los elementos irracionales que por la intuición se hacen presentes en el texto de aquellos que no cumplirían en él una función estética. Una demostración de este tipo de imágenes podemos verla en esta enumeración en la que Aragon hace alusión con gran humor a cómo se distrae un poeta primerizo amedrentado ante la página en blanco:

> Quand le jeune homme qui s'avance dans l'art d'écrire comme dans un grenier plein à craquer d'aubergines et de mandragores pour la première fois sans sa mère un petite souris (...) se demande, les doigts tous tachés d'encre, si, encores que les pages, sinon la couverture, n'en soient pas complètement en pièces, le dictionnaire de rimes qui sursaute perpétuellement sous les coups de son inquiétude peut lui être plus longtemps d'un usage quelconque, le doute en empruntant les indiscrètes voies de la distraction qui ne manque guère dans la grande maison silencieuse ou la petite chambre bruyante indifféremment, se met à ricaner ça et là, à faire des tours de prestidigitation incompréhensibles comme casser un porte-plume, installer une matérialisation charmante à l'ombre bleue des chaussures, un tournoi de chevaliers dans un ongle, changer le ciel de place, peler la terre et jeter les noyaux, par exemple. Ou bien est un notaire qui réclame à grands cris un traité du style, l'eau chante dans la bouilloire où mijote le gai tilleul. Tout un peuple pâle au fond des maisons de fous se démène (ARAGON 1980, 16-17).

Me parece extraordinariamente diestra la manera en la que Aragon ha encadenado las imágenes de forma que pasamos casi imperceptiblemente de lo racional (la distracción, la risa tonta, los malabarismos con el bolígrafo) a lo extraño (adivinar el dibujo de la sombra de los zapatos, como se hace con las nubes) y a lo irracional (pelar la tierra y tirar los huesos). No hay en este caso ninguna imagen que parezca fuera de sitio, todas son pertinentes. No es necesario tampoco tratar de

buscar una "traducción" literal, preguntarse qué significará "cambiar el cielo de lugar". La irracionalidad tiene aquí un papel creador, nos introduce en el ambiente de ensoñación interior en el que se sumerge un joven que se refugia en la imaginación ante el misterio de la página en blanco.

II. La dificultad, real, con la que muchas veces se han topado los críticos a la hora de interpretar los libros surrealistas de Aleixandre se ha debido habitualmente a la falta de una clave que permitiera entender estos poemas. Es un hecho comúnmente aceptado que su oscuridad era debida a las corrientes irracionalistas, simbolistas y surrealistas, y muchos de los estudiosos pensaban que intentar explicar el significado de estos poemas era poco menos que arrancarles su esencia poética o hacer traición a su propio ser. Sin embargo no creo que tenga que ser forzosamente así. Es imposible llegar a comprender estos poemas, como ocurre con la mayoría de las artes vanguardistas, sin una aceptación previa de elementos que escapan a un análisis positivista o racional, pero al mismo tiempo no llegaremos a disfrutar plenamente de su riqueza poética —incluso existencial— si no estudiamos, con todos los medios a nuestro alcance, aquellos componentes susceptibles de una investigación de tipo científico.

Decía antes que Rimbaud es el primer autor que interioriza el inconsciente en la literatura, pero que el cambio radical que esto supone no daría sus frutos de fuerza creadora y expansiva hasta mucho más tarde. Y es ahora cuando tenemos la ocasión de comprobarlo en la obra de Aleixandre. Yendo con su obra por delante, Rimbaud hizo de lo que sería la fría teoría de Freud un venero de riqueza poética inagotable. Las ideas de ambos, que llegan al surrealismo simultáneamente, se unen formando una sola corriente.

Los poemas en prosa, tomados de Rimbaud, se articulan teniendo como núcleo una imagen o una idea, que atraen hacia sí todo un conjunto de reflexiones, símbolos e imágenes, aparentemente inconexos entre sí, pero que en realidad están trabados por una lógica distinta, la lógica de la visión, del sueño, de la intuición. A esto se refiere el poeta francés el la famosa *Alchimie du verbe*: "Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, *avec des rhytmes instinctifs*, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre à tous les sens" (RIMBAUD 1972, 106; el subrayado es mío). No son simplemente, como podría parecer a primera vista, versos yuxtapuestos, y permiten una libertad muy grande, porque la única ley que rige para ellos es la propia del lenguaje en sí, la de la sintaxis. Los simbolistas franceses por lo general sí respetaron esta ley. Sin embargo Aleixandre en algunas ocasiones llega incluso a forzar la estructura lingüística y rompe las concordancias, manteniendo sólo la hilazón imprescindible para que ese lenguaje pueda ser reconocido por el lector. Mucho menos revolucionaria en términos absolutos, pero muy importante y quizá más aparente a primera vista es la ruptura de la coherencia semántica. En el caso de Aleixandre, las licencias a este respecto son prácticamente continuas.

Como sucede con los poemas en prosa, una obra surrealista generalmente no debe ser estudiada frase tras frase o verso tras verso, porque no siempre todo está escrito por alguna razón, ni siquiera en los casos, como ocurre con Aleixandre, en los que sobre el material inconsciente se produce una cuidada elaboración formal. En la mayoría de los casos podemos constatar la presencia de asociaciones producidas por un aspecto de una palabra (en ocasiones diferente del que la propia imagen quiere destacar. Es el caso del famoso verso "la terre est bleue comme une orange", de Paul Éluard) o por un ritmo o un sonido. Por eso hay que entender siempre los textos partiendo de líneas generales, y una vez que se sabe cuál es el tema de la obra o del fragmento en concreto se pueden ir comprendiendo las imágenes como las pinceladas de un cuadro impresionista: vistas de cerca son trazos sueltos, a veces incoherentes, pero en su conjunto pueden ofrecer una imagen muchas veces más clara y más viva de la misma realidad que las pinturas que intentan imitarla servilmente.

Dice Aleixandre en el prólogo a *Pasión de la tierra*, el más difícil y el más surrealista de sus libros: "pero de pronto una mutación radical. No he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la «escritura automática», en la abolición de la conciencia creadora. Pero he de confesar la profunda impresión que la lectura de un psicólogo de incisiva influencia me produjo en 1928, y el cambio de raíz que en mi modesta obra se produjo" (ALEIXANDRE 1978, 522). En una carta a C. B. Morris especifica todavía más: "Por lo que a mí respecta, esas "cosas que estaban en el aire" a que se refiere Dámaso Alonso, se concretaban en mi conocimiento de Freud, de Joyce y de Rimbaud. Cuando me

puse a escribir mi libro *Pasión de la tierra*, las prosas de *Les Illuminations* me habían hecho gran impresión" (1972, 243-244)[2]. En efecto, el cambio radical que este libro suponía no sólo en la obra aleixandrina —tan breve entonces— sino en la poesía española del momento, debía mucho al impacto recibido por la lectura de Freud.

Tomemos por ejemplo algunas de las características de los sueños que cita el psicólogo vienés en su libro sobre *La interpretación de los sueños*. Habla de procesos de condensación, de desplazamiento. Explica que las narraciones de sueños con gran frecuencia son concatenaciones de ideas que parten de diversos centros pero que tienen puntos de contacto, y en las que casi regularmente aparece junto a un proceso mental su reflejo contradictorio, unido a él por asociaciones de contraste. Otra de las maneras observadas para reproducir la coherencia de la lógica del sueño es la "simultaneidad" [3]. Más adelante habla Freud de los juegos de palabras que pueden producirse, de los cuales generalmente no somos conscientes pero que nos pueden dar una solución. Y por fin explica la representación simbólica en el sueño.

Teniendo en cuenta estas dos corrientes que confluyen, la científica de Freud y la literaria de Rimbaud, podemos aventurarnos en uno de los fragmentos de *Pasión de la tierra*, "El alma bajo el agua" que ahora encuentra todo su significado:

> Una estrella es un mar. Un mar enorme, extenso, me sostiene en la palma de su mano y me pide respeto. Su secreto no es el suyo, y si buceo en el alma que se abre, un doloroso rictus en la cara dirá que he dado con corales en el fondo, que el corazón apenas puede con mi peso en su profundo oscuro. ¡Oh alma, qué me quieres! ¿Por qué tu luz se olvida y a tientas yo te habito, callando las corrientes que golpean, los peces más viscosos y las estrellas vivas que pueden estamparse sobre el pecho para hacer más sencilla la ascensión sobre el cristal final donde me pierda?
>
> Pero el amor me salva. ¿La palabra no existe? Apoyado en un codo grande, grande, me extiendo y quedo. Pensamientos, barcos, pesares pasan, entran por los ojos (ALEIXANDRE 1978, 236).

La idea de fondo que da la clave para entender este fragmento es la constatación por parte del autor de una realidad interior a sí. Es su mundo inconsciente, en el que se mezclan lo subconsciente y lo irracional. Aleixandre lo describe como si esta realidad tuviera una vida propia que le toca descubrir.

En el texto se transforman las proporciones reales como si tuvieran propiedades elásticas. La estrella, punto de luz, queda transformada en un mar. Un punto de luz, una idea, nos abre todo un mar de posibilidades; es decir, Aleixandre ha encontrado algo que le ha hecho penetrar en su riquísimo interior. El poeta expande y engrandece la estrella (no es verosímil que al escribir esto el poeta estuviera pensando en el tamaño real de una estrella). Ese mar, de por sí grande, se adjetiva como "enorme, extenso" y acto seguido se compara a la palma de la mano, imagen que en principio

---

2 En las reseñas españolas contemporáneas a las primeras publicaciones de Aleixandre solía citarse con mucha frecuencia a Joyce en relación con el surrealismo. Probablemente la causa esté, entre otras cosas, en el proyecto de discurso de ingreso en la RAE de Antonio Machado (1931), donde dice que "en el *Ulises* de Joyce, en un solo momento literario, podemos estudiar todo lo que hoy se llama, con equívoca y desorientadora denominación, superrealismo...". Pocas veces vuelve a hacerse esta relación en la crítica contemporánea al hablar del surrealismo porque generalmente los estudios, como el presente, se centran en las influencias del ámbito francés. Hay algunas excepciones en las que Joyce es citado —aunque no estudiado—, como en el caso del artículo de Díez de Revenga "Vicente Aleixandre, de la poesía pura al surrealismo" (Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA 1992, 186). También puede verse esta relación en el sentido inverso, es decir, en algún artículo sobre Joyce en el que se hable del surrealismo aleixandrino, como es el caso del estudio de Losada "Paradojas de la analogía en *Ulysses* de Joyce" (LOSADA 1996, 418). El propio Aleixandre hará mucho más tarde, como vemos en esta cita, referencia a la influencia del escritor irlandés.

3 Cfr. FREUD 1968, 118-154.

nos parece acogedora y, si no pequeña, al menos abarcable. El mar interior, a pesar de su inmensidad, es parte del propio yo, y por tanto es algo cercano.

A continuación nos encontramos con el contraste que se produce entre una afirmación y su reflejo contradictorio, "su secreto no es el suyo", que nos abre paso a otro desplazamiento. Ese mar pasa a ser un alma que se abre, mar habitado por pensamientos y deseos, con corales de fondo. El "yo te habito" de la frase siguiente supone una inversión de la comprensión habitual: normalmente entendemos que es el alma la que habita el cuerpo, y no al contrario, rasgo que incide en la primacía que se da en el surrealismo a lo espiritual. Aleixandre sin embargo no se siente con fuerza para expresar todo lo que ve cuando indaga en su alma. Por eso calla "las corrientes que golpéan, los peces más viscosos y las estrellas vivas que pueden estamparse sobre el pecho", aunque sabe que esos elementos subconscientes son los que le pueden dar la clave, hacer más sencilla la ascensión. Esta ascensión es un símbolo que puede interpretarse dentro de la más clásica tradición, desde la mística hasta el modernismo, como purificación —entendida en este caso en un sentido estrictamente humano— y como búsqueda de un "algo más", que es tan confuso e indeterminado para el lector como para el autor. "Cristal" es, en la misma línea, una imagen surrealista del más allá, de algo que está pero no se ve. Se trata de un más allá que en el caso francés hubiera sido inmanente, pero que para Aleixandre tiene visos innegables de trascendencia: "final" señala una dirección y un punto de llegada, aunque matizado por el verbo perder, que nos revela precisamente el desconocimiento, la vaguedad y la nebulosa que rodea su concepto del fin.

También interesantísimas son las frases con las que empieza el párrafo siguiente. "Pero el amor me salva". Afirmación del más puro romanticismo y al mismo tiempo síntesis del mejor pensamiento aleixandrino. Es el amor la esencia de esa trascendencia. Y ese amor en boca de Aleixandre es una síntesis de lo que entendemos por amor en su sentido más elevado y más material. Por eso es tan complejo ese "más allá" aleixandrino. Por eso se le escapa de las manos ("cristal final donde me pierda") y por eso al mismo tiempo el poeta está tan seguro en él ("el amor me salva"). Unida a esta consideración, la más clara intuición aleixandrina acerca en tres frases sus preocupaciones fundamentales: la "trascendencia", el amor, la poesía. Ésta última se esconde tras una aparente contradicción: "¿la palabra no existe?". La palabra es memoria de todo su ser, y quizá la única que tenga la capacidad de extenderse y permanecer al mismo tiempo.

Se distingue en este pequeño fragmento que acabamos de analizar, cómo el surrealismo aleixandrino debe mucho al la tradición irracionalista recibida y a su vez cómo lo sobrepasa. El mundo de la vida irracional no le sirve solamente como motivo decorativo. Es una de sus guías (no se olvida de la razón) para búsqueda del propio yo y de los orígenes del arte, y es una fuente de creatividad fecunda como el caos indeterminado de los primeros momentos de la creación del universo.

BIBLIOGRAFÍA

Vicente ALEIXANDRE: *Obras Completas I*, Madrid 1977

Vicente ALEIXANDRE: *Obras Completas II*, Madrid 1978

Louis ARAGON: *Traité du style*, Paris 1980 (1928)

André BRETON: *Manifiesto del surrealismo*, Madrid 1969

André BRETON: *Œuvres complètes*, Paris 1992. "Dictionaire abregée du surréalisme"

Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA: *Vicente Aleixandre, de la poesía pura al surrealismo*". En: *Estudios de Investigación Franco-Española* 6 (1992). Pág. 185-197

Sigmund FREUD: *La interpretación de los sueños III*, Madrid 1968

Hugo FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna,* Barcelona 1959

José Manuel LOSADA GOYA: *Paradojas de la analogía en* Ulysses *de Joyce.* En: LOSADA GOYA, José Manuel, REICHENBERGER, Kurt, RODRÍGUEZ LÓPEZ-VAZQUEZ, Alfredo (eds.): *De Baudelaire a Lorca,* Kassel, Reichenberger, 1996. Pág. 407-418

C. Brian MORRIS: *Surrealism and Spain,* Cambridge (USA) 1972

Claude PICHOIS: *Le Romantisme II,* Paris 1979

Arthur RIMBAUD: *Œuvres complètes*, Paris 1972

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES