

ROMANTICISMO Y CUENTA NUEVA
(Notas para la construcción de un
amor surrealista)

Alicia Llarena
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

Our article offers an interpretation of *Romanticismo y Cuenta Nueva*, by the surrealist writer Emeterio Gutiérrez Albelo, based on the notions of love developed by Andre Breton's Circle.

From such a point of view, "El aroma manante", significant among these lyrical group shows itself to be a synthesis of both the personal and the collective concept of surrealist love which inspires our author.

I. PALABRAS PRELIMINARES: EN TORNO AL AMOR SURREALISTA

Toda incursión razonada es poca cuando se trata de acceder a un texto surrealista. No sólo porque la explicación de la poesía moderna deba aceptar como punto de partida "*la dificultad y aún la imposibilidad de su comprensión como un rasgo primordial de su voluntad estilística*" ¹. Sino, sobre todo, porque el dominio de la "surrealidad" es en sí límite inasible, ensayo predispuesto, experimento siempre al borde.

De entre las resonancias surrealistas que gravitan permanentemente en sus apuestas literarias, la de comprobar con Paul Eluard la existencia de "otros mundos posibles que sin embargo están en éste", fue sin lugar a dudas el descubrimiento más perenne, el recurso inagotable: en esa entrega por entero hacia "lo otro" veremos transcurrir el asalto más concreto a nuestra realidad.

Es en ese horizonte frágil, en esa línea quebradiza que une las varias dimensiones de lo real, donde el trabajo de la "actitud" o conciencia surrealista se fragua con mayor pulsión. Tras el hallazgo de esos velados mundos que intuía Paul

Eluard era necesaria una búsqueda aún más sistemática: la del perdido nexo, la del fragmentado cordón umbilical que uniera, de nuevo, al sujeto y el objeto, al hombre y su complejo e híbrido contexto.

Así, la nueva actitud frente al mundo, y el acentuado destino (o comportamiento) lírico, en que se resuelve toda ética (y estética) surrealista, dependió antes que nada de ese imperturbable empeño en devolvernos un aspecto unitivo, una identidad reciente e integrada.

Abogados, pues, a resolver en la poesía ese giro que lograra regresarnos al origen, e invadidos por la certeza de que todo universo es un *continuum*, como todo azar una calculada necesidad, el surrealismo encuentra en el amor un lugar privilegiado donde redefinir su radical conducta: el encuentro definitivo del sueño y la realidad, la sustitución perfecta de un yo que razona por otro que imagina y desea.

Fue la “redefinición del amor”² una de las propuestas éticas más profundas y alumbradoras del movimiento bretoniano. Sobre todo la que encauzará la producción surrealista a partir del año 29, fecha de publicación del *Segundo Manifiesto*. Es entonces cuando se introduce, junto a las ciencias ocultas, como técnica de investigación, preferente y explícita, del grupo, para fortalecer nuevos ángulos, nuevas perspectivas desde las que alimentar la “otredad”.

Pero el recurso del amor fue intemporal. La fecha del *Segundo Manifiesto* sólo institucionalizó ciertos presagios que habían sido propuestos desde antes (ya sea en la palabra poética de un Aragon, o de un Eluard) y cuya fuerza crecería amparado, a partir de ahora, en este certificado de carácter público.

Para establecer una noción preliminar del amor en el dominio surrealista, no hay comienzo más afortunado que aludir a ese “encuentro de lo maravilloso que nace a partir de lo real”, y que define con creces la primera búsqueda de las que ofrece su programa.

Por ello mismo “el amor” lograría resumir aquella aparente oposición entre realidad y deseo, perpetuando en su mágica síntesis la noción de “lo maravilloso surrealista”: es él uno de *Les Vases communicants* que en el libro de André Breton aparecen como cuerpo de iluminadas revelaciones, como verdad física y palpable que trasciende sobre su carne hacia una maravillada región cuyo vientre es lo sobrenatural. Es ahí donde Breton percibe “la gran esperanza mágica del romanticismo”³, que sostenía el sentimiento amoroso como piedra angular donde resolver toda “alucinante” aspiración del yo. Además, el romanticismo también planteaba, tiempo atrás, el concurso de un *medium* imprescindible en cuyo único contacto se fraguaba ese mundo de revelaciones afortunadas, maravillosas: la mujer.

Sobre esa mediadora cuyas ventanas invitan constantemente al reencuentro absoluto de la unidad, y sobre ese encuentro de infinitas consecuencias que los surrealistas sitúan en el amor, confluye finalmente el pensamiento del grupo bretoniano: Octavio Paz⁴, que define la actividad del movimiento sobre el triple eje de

“la libertad, la poesía y el amor”, encuentra en este último la alquimia más perfecta, cuyo poder resulta de su carácter unitario. Al definir “el azar objetivo”, típico emblema surrealista, parte justamente de ese núcleo regulador de oposiciones cuya magia equipara esferas en apariencia irreconciliables: necesidad y libertad: “*El azar objetivo —dice— es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble sobrenía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad*”

5. Ninguna otra actividad humana, ninguna otra emoción, iguala la intensidad con que el amor ejecuta la natural armonía de la elección y el destino, unificación trascendente que el surrealismo analiza con constancia.

Pero además de ser el aliado de las más altas funciones espirituales, el amor determina todo medio de expresión en los distintos lenguajes de la actividad surrealista. No sólo la libertad y el amor establecieron un nexo perdurable. También el amor y la poesía, en ese eje triple que señalaba Octavio Paz, constituyen un mismo e indivisible paso hacia la iniciación: en su repaso a Engels y Freud, André Breton sostuvo en *L'amour fou* esa perfecta correspondencia, admitiendo que

“rompe los lazos colectivos creados por la raza, asciende por encima de las diferencias sociales y, de ese modo, contribuye en gran medida al progreso de la cultura. Esos dos testimonios, que ofrecen la concepción cada vez menos frívola del amor como principio fundamental para el progreso moral y cultural, me parecerían por sí solos poseer la naturaleza que mejor conviene a la actividad poética como medio comprobado de fijación del mundo sensible y mutable en un sólo ser y además como fuerza permanente de anticipación”⁶

Lúcidas conclusiones que ilustran por sí mismas ese perfecto ajuste entre las naturalezas de la poesía y del amor, y cuyas resonancias literarias son incuestionables: entre la emoción verbal que proporciona la poesía, y la sensación extrema de todo placer de orígenes eróticos no hay más que “una diferencia de grados”, según las aseveraciones de *L'amour fou*.

Así pues, la “redefinición del amor” dentro de las actividades surrealistas, y su conversión en técnica absoluta, capaz de introducimos con urgencia en ese estado lírico y perpetuo de la surrealidad, no es sino la moderna respuesta que el movimiento otorga a ese antiguo reclamo del “amor cortés” cuya elevación, siempre poética, deriva en gran medida de un doble proceso de divinización: el de la amada y el del amor.

Varias son las repercusiones de esa técnica de investigación de la “otredad” que nos completa. Pero entre las brevemente mencionadas se halla el germen de toda conducta surrealista ante el amor, y de todo convenio literario que intenta explicitarlo. Es esa emoción cotidiana que roza la irrealidad, que concreta y vivifi-

ca el sueño, la que encontraremos también en la palabra poética del surrealista isleño Gutiérrez Albelo.

II. UNA INDAGACIÓN: ROMANTICISMO Y CUENTA NUEVA

En la introducción a la edición reciente de *Romanticismo y cuenta nueva* 7, Ernesto J. Rodríguez Abad se refiere a la presencia de la mitología moderna que conforma paulatinamente el surrealismo: las alusiones a Brigitte Helm, Joan Crawford o Greta Garbo son, en efecto, reflejos directos de una actividad mítica que, al tiempo que conduce a una explicación poética de la palpable actualidad, lograba darle forma, concreción, a un “*eterno femenino (que) para el hombre vanguardista se halla en las actrices de cine*” 8.

A través de esos nombres cuya simbolización los hace genéricos, representativos, la actitud surrealista complace el amor exaltado, deificando en los rostros inalcanzables de una actriz su esencia misma: un halo intangible, una aspiración irrealizable, cuya perfección e intensidad casi divinas serán, a la postre, infranqueables y oscuras fronteras. Aún así, en esa mitificación del objeto amado reconocemos de inmediato el estremecimiento con el que el surrealista roza la ilusión del ser sobrenatural: “*La cara de Greta Garbo provoca en los espectadores un sentimiento exaltado de la pasión, como en otra época pudieron hacerlo las heroínas del amor cortés o como Valentino desencadenara oleadas de suicidio por amor*” 9. La mitificación constante de la mujer es un modo poético en que el surrealismo soluciona, ciertamente, las excelencias de tal sobreexcitación emocional.

Pero del mismo modo en que esa sacralización del objeto amado conduce a un inexorable y exultante derroche pasional, también es verdad que en él nos es dado conocer todo fracaso que atesora el límite. En el verso que cierra el poema “inútil” 10, Gutiérrez Albelo resume los efectos de ese sentimiento circular, cuya verdad sólo se completa en los extremos: “*para nada me sirves./ si te lleno, desbordas./ y si vacías, nada.../ el fracaso del límite*”. Es la necesidad del éxtasis que reclama, para serlo, la exclusiva totalidad.

En ese derroche emocional del amor cualquier signo es válido, e incluso artístico. Habiendo establecido la correlación entre el amor y el arte, y abierto la puerta a las obsesiones íntimas, la “histeria” se convierte, tras las investigaciones que a partir de 1928 inauguran Breton y Aragon, es uno de los firmes descubrimientos poéticos del Surrealismo: un surtidor de perturbaciones líricas, un barómetro ejemplar cuyo lenguaje expresa, antes que nada, el vivo deseo de aprehender, a toda costa, su distante objeto.

El microcosmos poético que reproduce en “el tornillo sin fin” (p.98) dedica magistrales versos a ese acero implacable de la histeria, cuyas estridentes voces se enroscan, lentamente, a través de cualquier dominio de la realidad, removiendo

acaso ciertas dudas en aquel objeto hacia el cual se dirige. Una frase ("*que no me querías*"), lanzada reiteradas veces, persigue al hombre del poema: "*El "que no me querías" / se enredó en las tijeras de tu peluquero, / cacareó por todos los corrales, / languideció en los cestos de verduras,*". Y tras encontrarlo, nuevamente, "*medio oculto en el barro del último aguacero, al borde mismo de una alcantari-lla*" el hombre duda, se impacienta, titubea: "*joh!, daba pena verlo así, / —altavoz de histerismo— persiguiéndome / con su ladrar de angustia*" "*no sé que hacer con él, como no se al recogerlo —sin pinzas y sin guantes— / y lanzarlo hacia arriba —moneda de esperanzas—, lección de altas generosidades.*" He aquí la recompensa de esa sinceridad emocional que a su modo también seduce ¹¹, la esperada respuesta que la liberación de esa intimidad obsesionada ejerce en la conciencia que se acosa. Claro que, en este caso, cuando el hombre generoso lanza finalmente la moneda comprueba, una vez más, las inexplicables mediaciones del azar: "*(—...pero no salió cara, sino cruz)*".

La naturalidad que el Surrealismo reclama para todo gesto extremado semejante a la histeria es plenamente compartido en estos versos anteriores. Pero hay aún otros ejemplos de negaciones que se expresan mediante lo frenético, y donde se reitera, además, de un modo sintomático, ese amplificador de sus sonidos físicos que nuestro poeta simboliza en mecánico "altavoz": "*—¿que no, que no!—, sigues, gritando, / en los registros más agudos, / pero los telegramas llegan equivocados, / indescifrables, casi los altavoces todos se acatarran. (...) y tu no, tu no frenético / que quieres descargar como un mandoble, / ¡ay!, te parte a ti misma. ¿para siempre?"* (p. 98). El poema, cuyo título es ya un indicio de la exaltada naturaleza del amor ("*las reacciones naturales*" se llama, con justicia), acepta también el resultado de las pesquisas de Breton y de Aragon, suministrando en experiencia puramente cotidiana información sobre la magia —aún paradójica— de la crisis emocional. Podría decirse, sin temor a equivocarnos, que el surrealismo procede, esta vez, sobre una evidente analogía: "*¿crisis nerviosa?, luego existo*".

Otras veces, en cambio, el amor presagia, antes de concretarse, la desdicha. Y es entonces cuando huye, con la velocidad que un futuro dolor adivina, asegurándose un lugar plácido, una suerte imparcial, que no prueba "*esos ojos enormes, de paraíso y de aquellarre*". Es así como encontramos en "*la venus apuntalada*" (p.119) a la mujer fatal que "*me hizo huir —de espaldas— / en angustioso velocípedo*": salvación contundente y definitiva que no espera llegar a su fracaso.

Frente a esta orientación pasional del amor surrealista que late en *Romanticismo y cuenta nueva*, abunda también, en mayor medida, la que elabora un conocimiento trascendente, aquella bretoniana iniciación. Parece admitirse sin problemas la convención surrealista que equipara amor a creación, pasión a poesía. El acto de amar es, en sí, un estado de poeticidad constante, cuyo lirismo contamina la realidad exterior, y cuyo ascenso íntimo contagia de irrealidad al objeto amado. De este modo se entiende que sea éste el "azar objetivo" por excelencia, el que espera, para

concretarse como urdido destino, ser creado: “*las apariciones reales existen, —dice Breton sobre el amor sublime— pero se deben a un espejo contenido en el espíritu, en el que la inmensa mayoría de los hombres pueden mirarse sin ver nada*” ¹². También Marcel Leconte describía con acierto esa “Tierra de carne” ¹³, ese territorio físico cuya especial geografía no es visible para todos: “*Se trata de un vastísimo espacio y todo lo que se ve actualmente es una mujer tendida en medio del mundo. Está la cabeza, el cuerpo, y están los brazos y la manos. Las piernas y los pies quedan ocultos por una elevación a la derecha. Más arriba cierta ciudad reposa escalonada. Pero ese paisaje no es visible para todos. Conviene leerlo lentamente*”.

Cuando Gutiérrez Albelo en “Iyed y clavel” (p.96) se asoma a ese espejo o geografía, tropieza con la primera verdad del amor surrealista: “*creí que con sus ojos/ los míos/ taladraba./ y era, sólo/ narciso./ en los redondos/ espejos de mis gafas*”, revelación repentina que confirma la anterior sentencia de André Breton.

Por ser, precisamente, contenido espiritual que busca en otro cuerpo una correspondencia, una forma en que eternizarse, la mujer de *Romanticismo* y *cuenta nueva* está “*divorciada de los almanaques*”, o “*inmovilizada en aquel gesto y actitud sin nombres*”, “*¡oh!, solamente así detenida la historia*”, como sucede en “salto atrás” (p. 106). Lógica vuelta hacia el pasado que permanece intacto, inalterable, como metáfora ejemplar. Gutiérrez Albelo aísla en ese instante uno de los momentos de surrealidad perfecta. Máxime si tenemos en cuenta que el objeto del amor surrealista no es nunca, aunque lo quiera, el mismo: “*Y siempre es la misma confesión, la misma juventud, los mismos ojos puros, el mismo gesto ingenuo de sus brazos en derredor de mi cuello, la misma caricia, la misma revelación. Pero jamás es la misma mujer*”, había escrito en “La dama de rombos” Paul Eluard.

Ese vaivén, y aún esa permanente esencia que queda como huella en lo distinto, es el responsable de convertir el espacio en un ente subjetivo cuya medida es la medida del amor. Así, del mismo modo en que una despedida refuerza nexos irrompibles (“*la cuerda de un adiós./ que nos unía más, al separarnos*”) ¹⁴, una mesa se convierte en fortaleza inexpugnable: “*desde el extremo de esta mesa —cabo de las tormentas—/ te escribo estos renglones./ a ti, que estás sentada al otro extremo./ separada de mí tan poco...y, sin embargo,/ con tal geografía en medio*” ¹⁵. Aunque será en “la cita” (p.107), el famoso poema dedicado a Oscar Domínguez, donde esta contradicción del cuerpo y la irrealidad, de lo interior y sus formas, tan externas, aparezca disfrazada para ocultar la nada existencial. La distancia subjetiva ya no se signa sólo en el espacio, sino también en la apariencia: acuden a “*la última cita verdadera*” que el amante convoca “*tus zapatos*”, “*tus medias grises*”, “*la una,/ sobre la fría losa, se está deshilachando;/ la otra viene dando saltos,/ recordando/ la pierna electrizada de los grandes momentos*”, “*acuden tus collares*”, “*tus anillos cegantes, tus pulseras nerviosas*”, “*acude tu uniforme negro y blanco/ de colegiala*”, “*el secretaire de tu abrigo cálido*”. Pero por encima de esos signos superficiales el poeta ve: (“*tan sólo, tú, no acudes, escondi-*

dal en el foso del lívido escenario”). Todo saltó atrás, en busca de esa “pierna electrizada de los grandes momentos”, no era, en modo alguno, gratuito.

Pero será en el poema “el aroma manante” (p. 100) donde el poeta traza una síntesis perfecta de la compleja agitación que nutre el amor surrealista: comprobaremos entonces cómo en la ascensión que nos inicia también anida el vértigo, de qué modo la poeticidad nos vive y con cuánta razón nos aniquila, hasta dónde es verdad que aquél paraje cuya sobrenaturalidad rozamos es tan sólo eso: paraje imaginado.

III. “EL AROMA MANANTE” Y LA SÍNTESIS SURREALISTA

De acuerdo con aquellas palabras anteriormente citadas de André Breton, según las cuales el amor surrealista, como cualquier otro “azar objetivo”, se debe “a un espejo contenido en el espíritu”, al que no hace falta sino una aparición real para ser concreto, la imaginación juega, aquí, el estelar papel que para ella reivindica el movimiento. Es esa imaginación la que dibuja con trazos indelebles el amor, y quien define siempre, por tanto, la naturaleza inasible (irreal) de la amada.

La escritura surrealista es pródiga en referencias que explican este matiz imprescindible. Robert Desnos, en el poema “Los espacios del sueño”¹⁶, reclama esa posesión total del objeto amado que sólo se cumple allí, fuera de los dominios de la realidad: “*Y estás tú sin duda, la que conozco, la que conozco al revés. Pero que presente en mis sueños te obstinas en dejarte adivinar sin aparecer. Tú que permaneces inasible en la realidad y en el sueño. Tú que me perteneces por mi voluntad de poseerte en imaginación, pero que de mi rostro sólo acercas al tuyo mis ojos tan cerrados al sueño como a la realidad*”. El rumano Ghérasim Luca, tenaz investigador de Sade, hablará incluso de una esencial “metamujer” (“*ella metaflota perpetuamente en el metavacío absoluto/ de mis deseos absolutamente torrenciales/ absolutamente meteórica y sustancial*”)¹⁷, y en César Moro leemos que “*el amor diverso divino/ es sólo un acto de luz/ si veo bebo/ nadie podrá/ agotar la luz ni la sed en mí/ en el corazón de la luz/ su hijo*”¹⁸. Del mismo modo, entre las numerosas cartas a Gala escritas por Paul Eluard, no es difícil encontrarlas, frecuentemente, con aseveraciones como ésta: “*Y estabas morena y muy bella. Y aún ahora, al recordarlo, pienso que para mí eres la encarnación del amor, la encarnación más aguda del deseo y del placer erótico. Eres mi imaginación entera*”¹⁹.

Los ejemplos de una conciencia imaginante cuyo dominio se extiende al amor podrían multiplicarse sin necesidad de recurrir a una análisis exhaustivo de la obra surrealista. Si ya desde la fecha del *Primer Manifiesto* esa lúdica capacidad humana se convierte en la más constante y violenta de sus reivindicaciones programáticas, la posterior incorporación del amor a la actividad investigadora halla, en este encuentro, la conjunción verdadera, el maridaje perfecto. Nada se adecuaba mejor a

la aspiración surrealista que ese dominio emocional donde puede correr libre la imaginación. También, por ello mismo, nada más terrible y peligroso.

Gutiérrez Albelo, en *Romanticismo y cuenta nueva*, incluye también esa visión de doble efecto, sintetizando en un poema los favores y contrapartidas de esa pasional entrega que la imaginación, por añadidura, se encarga de aumentar. Es justamente ese añadido el que diviniza, y el que amortaja, el que posee y desposee a un tiempo la vacilante imagen del amor.

Así degustaremos “el aroma manante” en el que el poeta isleño se devora, solo, tras describirnos con lírica ejemplar, dinámica, los resultados de su creación:

tengo pena de mí.
y de ti.
de mí que te arrojé
por encima de todos los tejados.
de tí, caída estrella
en infecto pantano.
tengo pena de mí.
y de ti.
de mí que te aupé —desnudo faro—
a un supremo picacho.
y de ti.
que tornaste rodando,
convertida
en muñeca de trapo.
pelele, ahora, arrinconado
—con otros cachivaches—
en un desván dramático.
tengo pena de mí.
y de ti.
de ti que te lancé en un tren tan rápido
a cielos tan abstractos.
y de mí, que ahora viajo
en un avión nocturno, desvelado.
ante un bock de cerveza.
con la cabeza entre las manos.

La densidad de la pasión amorosa, propensa siempre a a redondear en el sueño (o en la imaginación) los imperfectos matices de la realidad, multiplica la ascensión de lo amado hasta extremos infinitos: no ya sólo “*por encima de todos los tejados*”, como superación de un límite simple y físico, ni hacia “*un supremo picacho*”, como metáfora feliz de una cima intocable. Sino sobre todo, y he aquí lo que en verdad nos interesa, “*a cielos tan abstractos*”.

Pero la expansión celeste es el lugar que esconde, sin embargo, el “fracaso del

límite” que antes advirtiera nuestro poeta, pues esa “abstracción” ensimismada que eleva (al desligar el pensamiento de su materia), también separa, con igual intensidad, al amor de su causa sensible. Esta construcción paulatina del objeto amado, en quien se vierte aquel espejo de André Breton, nos recuerda enseguida otros versos del francés Desnos en cuyo sueño presgiamos un encuentro fatal con lo real: “*Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad (...) más difícil me resultará tocar tu frente y tus labios que los primeros labios y la primera frente que encuentre*”²⁰. Es el sueño que ilumina quien desprotege y debilita, precisamente, toda concreción feliz en lo cotidiano, toda correspondencia semejante en la realidad.

Por ello “el aroma manante” opone y asimila a un tiempo, como rasgo fundamental de su estructura lírica, una serie de antítesis cuyo significado asume la propuesta surrealista: hay una mujer “estrella”, pero es, sin embargo, una mujer “caída”; visitamos los más altos tejados, pero también el “pantano infecto” en que deviene; acendemos a “un supremo picacho” para tornar “rodando”, como peleles, hasta ser arrinconados en un “diván dramático”. Tocamos por un instante la magia de “lo abstracto” para rozar después, inevitablemente, los sabores del fracaso y del infierno.

Se resumen en estas antítesis profundas de “el aroma manante” las consecuencias de ciertas situaciones emocionales que Gutiérrez Albelo planteaba en los poemas anteriores: la de aquella cita a la que acude todo menos, precisamente, la esencia “invisible” y divina de la amada; la de la mítica mujer fatal, angustiosa “venus apuntalada”, cuyos ojos indivisos, anunciadores de “paraíso y de aquelarre”, provocaban una horrorizada y urgente huida en el poeta; la del inocente narciso, cuya sobrenaturalidad pasional creía “taladrar” los ojos de una mujer en realidad indiferente, y era sólo un “narciso” ahogado en los redondos espejos de sus gafas. Situaciones todas ellas que desbordan hasta la “histeria”, descubrimiento generoso del grupo surrealista, y cuyos ecos recoge también nuestro escritor a través de enormes “altavoces” o “frenéticos” sonidos.

A través de la abstracción, podría concluirse, al surrealista le está dado enraizarse en el sueño; pero a través del sueño se le prohíbe toda concreción posible en la realidad. Aquella divinidad que sintetiza toda aspiración sobrenatural, y cuyos dones se multiplican, imaginados, hasta alcanzar las cimas y rozar lo eterno, es sólo el principio de una posterior, y lógica, caída. Como si se cumpliera siempre la suerte que espejea detrás de lo creado, y cuya implacable sentencia exponía Breton en el *Primer Manifiesto* surrealista: “*Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas*”²¹.

Notas:

1. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 26.
2. G. Durozoi y B. Lecherbonnier, en *El surrealismo* (Guadarrama, Madrid, 1974) ofrecen como título de uno de sus apartados el de "El surrealismo como ética: por una redefinición del amor" (pp. 166-184). Estas acertadas palabras se justifican con creces en el brevísimo repaso de la particular visión del amor a través de sus autores preeminentes.
3. Durozoi-Lecherbonnier, op. cit., p. 177.
4. En "El surrealismo", *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Fundamentos, Madrid, 1980, 3.^a ed., pp. 29-45.
5. En art. cit., p. 40.
6. La referencia esta tomada de Durozoi-Lecherbonnier, ed. cit., pp. 169-170.
7. *Campanario Romanticismo y Enigma del invitado*, Biblioteca Básica Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1989. (En adelante todas las referencias al texto de Gutiérrez Albelo pertenecerán a esta edición).
8. Rodríguez Abad, Intr. cit., p. 16.
9. Idem.
10. Ed. cit., p. 92. En adelante incluiremos, en un paréntesis, el número de página en el que se halla el poema citado.
11. "La histeria... es mucho menos una afección patológica que una forma de seducción un modo de expresión", dicen Durozoi y Lecherbonnier, en op. cit., p. 170.
12. André Breton en "Segundo Manifiesto", ed. cit., p. 230.
13. Poema de *L'accent du secret* recogido en *Antología de la poesía surrealista francesa*, Julio Ulloa, comp., Ed. Coma, México, 1981, p. 208.
14. En "despedida", ed. cit., p. 90.
15. "la misiva estática", ed. cit., p. 91.
16. Citamos de la ed. de *Antología de la poesía surrealista*, (Mauro Armiño, comp.), Visor, Madrid, 1971.
17. Versos de "Herméticamente abierta", poema del libro *Heros-limite*, *Antología de poesía surrealista francesa*, ed. cit., p. 219.
18. "La nieve es blanca", de *Amour à mort*, *Antología de poesía surrealista francesa*, ed. cit, p. 240.
19. *Cartas a Gala (1924-1948)*, Pierre Dreyfus, ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1986, p. 122.
20. En "À la mystérieuse" (*Corps et Biens*), *Antología de poesía surrealista francesa*, ed. cit., p. 158.
21. *Manifiestos del Surrealismo*, ed. cit., p. 19.