

## Luis Cernuda y el surrealismo francés

Nuria RODRÍGUEZ LÁZARO  
AMERIBER- Universidad de Burdeos III

Nacido en una familia extremadamente conservadora en la Sevilla de principios de siglo, en 1902, Luis Cernuda se enfrenta a un padre militar y a una madre beata que sueñan para él con una carrera de abogado. Homosexual, y para colmo, poeta, Cernuda no puede encontrar su sitio en el lugar providencial en el que se encuentra asfixiado. La hipocresía, la pudibundez de la sociedad española de aquella época lo llevan a encerrarse en una suerte de exilio interior que, lejos de hacerlo caer en el silencio, lo llevan a criticar sin piedad las instituciones, el clericalismo, las costumbres de la España de su tiempo, hasta hacer de ellos uno de los principales temas creadores de su obra poética, que por otra parte está llena de muros que separan al sujeto poético de la dicha sociedad detestada. Pronto empiezan a dibujarse en su obra poética los contornos de un rechazo categórico de toda forma de poder, o imposición, sean de orden familiar, social o político. Por otra parte, y por su homosexualidad, Cernuda está condenado a situarse al margen de la moral católica y de lo que se entendía en aquella época por decencia.

En efecto, hacia 1929 comienzan a aparecer en su obra de forma nítida y explícita los primeros gritos de rebeldía contra las costumbres, las leyes, las apariencias que reinan en España en la época. Cito, a título de ejemplo, los seis primeros versos del poema titulado « ¿Son todos felices? »:

El honor de vivir con honor gloriosamente,  
El patriotismo hacia la patria sin nombre,  
El sacrificio, el deber de labios amarillos,  
No valen un hierro devorando  
Poco a poco algún cuerpo triste a causa de ellos  
Mismos.  
Abajo pues la virtud, el orden, la miseria. (Cernuda 1993: 166)

A pesar de que a primera vista Luis Cernuda parezca un poeta poco lúdico, ya que lo conocemos sobre todo por su eterna melancolía y su pesimismo radical, consecuencia de la imposibilidad de armonizar deseo y realidad, percibimos en sus primeros poemarios un cierto gusto por la adivinanza, por el juego, y, en suma, por el humor, aun si se trata de un humor sarcástico y a veces auto-irrisorio, digno de las vanguardias españolas de los años veinte, y pienso concretamente en el Ultraísmo y el Creacionismo. En *Perfil del aire*, primer poemario cernudiano, el sujeto poético juega al escondite. A veces se encuentra detrás de un muro, un arbusto, y aparece de repente para desorientar al lector. En este mismo poemario podemos constatar la presencia de máquinas, clara huella del futurismo, presentadas bajo la apariencia de adivinanzas, como en el poema II que comienza por el

verso « Urbano y dulce revuelo<sup>1</sup> », texto enigmático donde el lector ve solamente en el último verso que se trata de un ventilador. A pesar del carácter lúdico de este texto, y a pesar del motivo futurista de la máquina, hay que señalar que se trata de una décima, estrofa clásica por excelencia en España, comparada a menudo con el soneto por su perfección formal (Quilis, 1991: 112). Inventada en el siglo XV por Vicente Espinel, fue cultivada entre otros por Calderón de la Barca. Cernuda, como los demás poetas españoles de su tiempo, logra aliar modernidad y tradición sirviéndose de esta estrofa tradicional para escribir sobre temas poco clásicos e incluso vanguardistas. Gerardo Diego, poeta creacionista contemporáneo de Cernuda, escribe en 1924 *Via Crucis*, poemario compuesto exclusivamente de décimas. Igualmente, Jorge Guillén se sirve de la décima para componer una de las secciones de *Cántico*. Se trata de la sección titulada « El pájaro en la mano », de la que sólo citaré un título de poema, de ecos futuristas « Profunda velocidad»<sup>2</sup>.

Otras décimas de acentos lúdicos figuran en este primer poemario cernudiano que formalmente es de una extrema perfección, opuesta en todo a la libertad reivindicada por las vanguardias: alternan rigurosamente las décimas y los poemas de cinco cuartetos en heptasílabos, e incluso dos sonetos vienen a confirmar la versificación clásica de este libro de poemas. Por otra parte, las palabras esdrújulas, que tanto amaban los ultraístas por su sonoridad musical y casi jovial, son muy abundantes en los primeros poemarios cernudianos, trátense de sustantivos, como *pájaro* o *árboles*, o de adjetivos como *pálido*, *lívido*, *simétrico*, *frágiles*, *inútiles* o *inmóviles*.

Pero más allá de las vanguardias italianas, como el futurismo, o las propiamente hispánicas, como el ultraísmo o el creacionismo, me propongo hoy más particularmente hablar de las huellas que el surrealismo francés dejó en la obra de Luis Cernuda.

Entre 1929 y 1933, escribe Cernuda los poemas que constituirán las tres secciones centrales de la primera edición de *La Realidad y el deseo*, es decir la de 1936: *Un Río, un Amor, Los Placeres Prohibidos y Donde habite el Olvido*.

El padre del poeta había muerto en 1920, y en 1928 fallece su madre. Tras la desintegración del núcleo familiar, Luis Cernuda se marcha a Madrid, para ya no volver nunca a su ciudad natal. Su estancia en Madrid será muy breve, puesto que Pedro Salinas le gestiona un puesto de lector en la Escuela Normal de Toulouse, donde permanece todo el curso 1928-29. Los nuevos aires estéticos del surrealismo francés, llegan al poeta en un terreno abonado por la libertad recién adquirida; Cernuda deja constancia del peso moral aplastante que su familia suponía, en su *Historial de un libro* (escrito en 1958, con la ocasión de la tercera edición de *La Realidad y el Deseo*), aunque ya lo había hecho antes, en su poema “La familia”, compuesto en el exilio inglés, y que figura en *Como quien espera el alba* (1944). Así pues, Cernuda hace suyos los postulados estéticos, o cuando menos, éticos, de Eluard, Aragon, Breton y Crevel. La adhesión al surrealismo viene dada

<sup>1</sup> « Urbano y dulce revuelo/Suscitando fresca brisa/Para sazón de sonrisa/Que agosta el ardor del suelo;/Pues si aquel mudo señuelo/Es caña y papel, pasivo/Al curvo desmayo estuvo/,Aún queda, brusca delicia,/La que abre tu caricia/Oh ventilador cautivo. » (Cernuda, 1993: 108)

<sup>2</sup> « Sola y silba se desliza/ La longitud del camino/ Por el camino. ¡Qué fino !/ ¡Mas cómo se profundiza/ La presencia escurridiza/ Del país, aunque futuro./ Tras el límite en apuro/ Del velocísimo Ahora./ Que se crea y se devora/ La luz de un mundo maduro ! » (GUILLÉN, 1990: 235).

por lo que en éste hay de libertad, de rebeldía, y porque con esta nueva técnica podrá decir sin trabas su diferencia, su verdad. Acerca de este movimiento dice el propio poeta:

La protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento. España me aparecía como país decrepito y en descomposición; todo en él me mortificaba e irritaba<sup>3</sup>.

Comienza pues a redactar los poemas de *Un Río, un Amor* en Toulouse, y los termina a su regreso a Madrid. Esta libertad recién adquirida, se traduce en un cambio formal, métrico, puesto que, en efecto, la versificación regular de antes se convierte en verso libre o en versículos. Prescinde de la rima, aunque conserva la disposición en estrofas regulares, isométricas, y el verso más frecuente es el alejandrino. Sin embargo, la voz personal del locutor sigue siendo escasa, pues sólo se manifiesta en cinco de los treinta poemas de esta sección. A pesar de concretizarse ya la pasión amorosa, que sólo era un presentimiento en *Primeras Poesías*, el sujeto sigue siendo pasivo, padeciendo la incompatibilidad entre la realidad y su deseo. Adelantándose a su exilio, en 1938, Cernuda se recluye ya en una suerte de exilio interior, que se traduce en los poemas de *Un río, un amor*. La ausencia del yo es tal, que éste llega a desintegrarse, adoptando formas transparentes, de cuerpo vacío, fantasma o nube, de inconsistencias, por no decir de inexistencias. Así, podemos leer en el poema “Remordimiento en traje de noche” (Cernuda, 1993: 143) los siguientes versos:

Un hombre gris avanza por la calle de niebla  
No lo sospecha nadie. Es como un cuerpo vacío

En este otro poema, “Decidme anoche” (Cernuda, 1993: 148):

Fantasma que desfila prisionero de nadie,  
Falto de voz, de manos, apariencia sin vida

Y en el titulado “Desdicha” (Cernuda, 1993: 155):

Un día comprendió cómo sus brazos eran  
Solamente de nubes;  
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo  
Un cuerpo, una fortuna.

Cernuda se desdobra en ese cuerpo en pena que, consciente de no encajar en su lugar providencial, ora se exilia de este mundo (como en el poema “Destierro”), ora se vuelve nostálgico de otras tierras, otros lugares en los que quizás su deseo, esa pregunta del deseo, pudiera encontrar respuesta ; esos lugares anhelados aparecen en poemas como “Quisiera estar sólo en el sur”, “Como el viento”, “Daytona” o “Nevada”, lugares imaginarios en donde el deseo homosexual es natural, natural con el sentido de “normalidad” y natural en la medida en que los elementos de la naturaleza tienden a desear

---

<sup>3</sup> Luis CERNUDA, *Historial de un libro* (Cernuda, 1994: 636).

a sus semejantes. El deseo homosexual pues, aparece metaforizado mediante elementos paisajísticos, en los que dos entidades iguales, se abrazan, se besan, y cito a continuación un fragmento del poema “Nevada” (Cernuda, 1993: 147):

Los árboles abrazan árboles,  
Una canción besa otra canción;  
Por los caminos de hierro  
Pasa el dolor y la alegría.

Siempre hay nieve dormida  
Sobre otra nieve, allá en Nevada.

Este mismo procedimiento aparece en otras dos composiciones, la titulada “Todo esto por amor” (Cernuda, 1993: 160) en donde podemos leer:

Donde estrellas  
Sus labios dan a otras estrellas,  
Donde mis ojos, estos ojos,  
Se despiertan en otros.

Y en “No sé qué nombre darle en mis sueños” (Cernuda, 1993: 160), cuyo primer verso dice:

Ante mi forma encontré aquella forma

Tal vez gracias al estímulo del surrealismo, Cernuda se atreve cada vez más a mostrar el carácter de su amor, de su deseo. Lo que en *Primeras Poesías* aparecía bajo la forma enigmática de un secreto, pasando por la descripción de la belleza de un cuerpo masculino en *Égloga*, *Elegía*, *Oda*, se vuelve aquí un secreto a voces. Esta será una característica de la poesía de Cernuda, frente a la de otros poetas homosexuales que mantienen más borrosa la identidad sexual del o de la “amante”, utilizando términos de género epiceno, creando así una discreta ambigüedad<sup>4</sup>. En *Un Río, un Amor*, Cernuda canta ya sin tapujos la belleza de los guerreros de Durango, pero el resultado es así de amargo:

En Durango postrado,  
Con hambre, miedo, frío,  
Pues sus bellos guerreros sólo dieron,  
Raza estéril en flor, tristeza, lágrimas. (Cernuda, 1993: 214, 21-24)

Así, ante la insatisfacción que la realidad, esto es la imposibilidad del amor, inspira, Cernuda ya no aísla al sujeto poético, inserto entre los muros que lo separan del mundo

---

<sup>4</sup> Emmanuel Le Vagueresse ha rastreado las manifestaciones del deseo homosexual en la primera edición de *La Realidad y el Deseo*, en un artículo titulado « Luis Cernuda ou l'écriture d'un autre désir », publicado en *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, dirigido por Serge Salaün (1996: 128-165). Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

exterior, como en sus dos primeros poemarios, sino que ahora éste se exilia de la realidad hasta desaparecer, y se inventa un mundo nuevo, en donde tienen cabida todos sus deseos. El campo léxico de la huida, de la fuga, invade toda esta sección, en donde permanecen, a pesar de todo, la noche, la sombra y el hastío.

En 1931 comienza la redacción de *Los Placeres Prohibidos*, en donde se produce un cambio de tono bastante significativo, puesto que en lugar de huir de esa sociedad hipócrita en donde es necesario ocultar esos deseos prohibidos, el locutor va a adoptar la actitud contraria, esto es, clamar, gritar, asumir esa diferencia. El mismo título no puede ser más explícito, así como el primer poema de esta sección, titulado “Diré cómo nacisteis”, que constituye un verdadero manifiesto personal, y en el que encontramos los temas principales del poemario, es decir, por un lado la afirmación de su deseo, uranista, y por otro, el ataque lleno de violencia contra la sociedad que rechaza esos “placeres prohibidos”.

Si en *Un Río, un Amor* el locutor aspiraba a un amor ideal, fracasando en su intento y afirmando la imposibilidad de tal aspiración, la voz poética de esta sección, consciente de esa imposibilidad, se contenta con la forma menos utópica del amor, es decir, su materialización en el acto sexual. En cuanto a la versificación, constatamos que los poemas son cada vez más largos, aunque las estrofas todavía no se han desintegrado. Por primera vez en *La Realidad y el Deseo*, aparece mayoritariamente un locutor personal (en catorce de las dieciocho composiciones de este poemario), en donde además, en siete ocasiones, dicho locutor se afirma mediante el pronombre sujeto “yo”. El sujeto lírico toma pues las riendas, asumiendo el carácter prohibido de su deseo y adoptando un tono activo que contrasta con el de los primeros poemarios.

Pero el mismo tono se vuelve amargo, cuando, consciente ya de que el amor ideal es imposible, el locutor constata que el amor “carnal”, el placer del acto sexual, está abocado a la corrupción. Así las cosas, el placer físico va a tener siempre un fondo de tristeza, de desengaño; a este respecto podemos citar algunos versos como éstos del poema titulado “De qué país” (Cernuda, 1993: 21-27):

Una mano dará el poder de sonrisa,  
Otra dará las rencorosas lágrimas,  
Otra el puñal experimentado,  
Otra el deseo que se corrompe, formando bajo la vida  
La charca de cosas pálidas,  
Donde surgen serpientes, nenúfares, insectos, maldades,  
Corrompiendo los labios, lo más puro.

No podrás pues besar con inocencia,  
Ni vivir aquellas realidades que te gritan con lengua  
Inagotable.  
Deja, deja, harapiento de estrellas;  
Muérete bien a tiempo.

Así, continúa el conflicto entre la realidad y el deseo, multiplicado en oposiciones, antinomias y contradicciones que adelantábamos antes, y que Miguel J. Flys (1985: 55) ha resumido así: “[...] el amor es necesario pero imposible; el deseo es bueno, pero

necesariamente corrupto; el placer, por efímero, lleva al vacío y a la postración; en suma, la verdad es mentira [...].”

Pero las huellas del surrealismo francés son a veces tan evidentes que podríamos hablar de intertextualidad.

Sobre el título que Cernuda da a su obra completa, *La Realidad y el Deseo*, dice el propio poeta, ya en 1935, lo siguiente: « la esencia del problema poético, a mi entender, la constituye el conflicto entre la realidad y el deseo ». Igualmente afirma: « lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción. <sup>5</sup> »

Esta insatisfacción, que da título a sus obras completas, va a formularse de manera constante mediante innumerables oposiciones: realidad / deseo y tantas otras antinomias que poblarán su obra poética. La primera edición de *La Realidad y el Deseo*, es decir, la de 1936, se cifra en torno a una lucha de contrarios, traducida mediante oposiciones léxicas, métricas, y en suma, poéticas.

Pues bien, este binomio, realidad y deseo, sirve a André Breton para definir lo que él entiende por surrealismo, o más bien por « surrealidad », cuando afirma, en el primer manifiesto surrealista: « Creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, de surrealidad » (Breton, 1996: 24). La diferencia radica en que Breton llama sueño a lo que Cernuda llama deseo, pero todos sabemos la proximidad semántica de ambos términos, y también podríamos disertar aquí sobre la utilización de la palabra « sueño » en la obra cernudiana, pero este no es aquí nuestro propósito. En cualquier caso en el título de la obra completa cernudiana aparece resumida y concentrada la definición que Breton hacía del movimiento surrealista.

Más concretamente aún, en *Un Río, un Amor*, podemos encontrar expresiones casi literalmente traducidas de Paul Éluard. Comparemos tan sólo estos versos del poema cernudiano « Cuerpo en pena »:

Su insomnio maquinal el ahogado pasea  
El silencio impasible sonríe en sus oídos.  
Inestable vacío sin alba ni crepúsculo,  
Monótona tristeza, emoción en ruinas. (Cernuda, 1993: 144-146 – v. 29-32)

con estos otros versos del poema eluardiano « Armure de proie parfum noir rayonne », del poemario *L'Amour la Poésie* (Éluard, 1951: 104-106, v. 24, 39, 47-48):

son émotion est en morceaux  
les mouvements machinaux de l'insomnie

o estos otros versos del mismo poema de Cernuda:

---

<sup>5</sup> *Palabras antes de una lectura*. Texto escrito a máquina, que se conserva en los archivos de Sevilla, recogido en Cernuda (1994 vol. II: 601). A mano se explican las circunstancias de su redacción: « Palabras en el Lyceum Club [Femenino, de Madrid] antes de la lectura de algunos de mis poemas, 19 de enero, 1935 ».

En plena mar al fin, sin rumbo, a toda vela;  
Hacia lo lejos, más, hacia la flor sin nombre

con estos de Paul Éluard:

En pleine mer dans des bras délicats  
Aux beaux jours les vagues à toutes voiles

Por otra parte, como señalaba Manuel Ulacia en Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo, el poeta francoespañol Juan Larrea ha desempeñado un papel determinante en la introducción del surrealismo en la joven poesía española de los años veinte, es decir en los poetas contemporáneos de Luis Cernuda, pensemos naturalmente en Rafael Alberti, Vivente Aleixandre y Federico García Lorca Larrea, 1989: 149). Sin embargo creo que ningún crítico ha señalado el intertexto concreto de Larrea en el poema cernudiano « Nevada » (Ulacia, 1992: 90-92). Juan Larrea publica en enero de 1928, en la revista *Carmen*, un poema titulado « Diente por diente », cuyos primeros versos cito:

En el país de la risa la ceniza precede al fuego  
La nieve precede al pájaro  
Las lágrimas a sus tronos<sup>6</sup>

Y el 8 de mayo de 1929, Cernuda escribe:

En el Estado de Nevada  
Los caminos de hierro tienen nombre de pájaro,  
Son de nieve los campos  
Y de nieve las horas<sup>7</sup>.

Cernuda pensaba que Larrea había jugado un papel fundamental para los poetas de su generación, pero no solo eso, sino que también consideraba que dicho artista no había sido apreciado en su justo valor, y de ahí una especie de identificación con Larrea:

No es Larrea un poeta conocido hoy, ni tampoco lo era mucho en los años cuando dicha revista recoge sus versos; por eso mismo conviene subrayar la importancia poética e histórica de su trabajo. ¿Me equivoco al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Juan LARREA, *Versión celeste*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 149.

<sup>7</sup> Fue Miguel Olmos quien, durante una sesión del grupo de investigación sobre los Poetas del 27 (Centre d'Études Catalanes, Paris-Sorbonne, 1999) me hizo ver esta curiosa coincidencia.

<sup>8</sup> Luis CERNUDA (1994, I: 193). « Generación de 1925 », *Estudios sobre poesía española contemporánea, Prosa I*.

Todos recordamos impresionados el inicio de la película surrealista, *Un perro andaluz*, que según recuerda Alberti hizo levantar de su butaca a más de un espectador, el día de su estreno. Pero más allá del escándalo o provocación subyace un interés por alejar nuestra mirada de lo que resulta habitual e ir más allá de nuestra visión, de situarnos en un plano superior o distinto a la realidad acostumbrada. Muy cercanas a la técnica cinematográfica de este tipo de películas surrealistas se encuentran las prosas poéticas de *Los Placeres Prohibidos*. En ellas, las manos del sujeto poético se ponen a sangrar de forma repentina e incomprensible; las flores se convierten en montañas, y de forma general las metamorfosis se suceden vertiginosamente. Las imágenes sangrientas abundan, y si en las películas de Buñuel eran los ojos los que sangraban, en la obra de Cernuda son las manos, lo que evidentemente está en relación con la metapoésía, con el proceso doloroso de la escritura. Otra idea recurrente en estas prosas es la desintegración de la materia, la desaparición de los cuerpos, como en este texto titulado « Estaba tendido » en donde el cuerpo del amado desaparece al contacto de los brazos del amante:

Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.

Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios. Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra. De mi mismo cuerpo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé. (1993: 179)

En general, antes de la desaparición total del sujeto, hay una suerte de paso insensible a la blandura, a una suerte de estado viscoso que recuerda inevitablemente la pintura de Salvador Dalí y sus relojes blandos, concretamente con el verbo derretirse, como en la prosa titulada « En medio de la multitud »:

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.

Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más y más.

No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía. Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos. (Cernuda 1993: 176-177)

Para terminar con los ejemplos, señalemos la presencia inquietante de los relojes, que recuerda una vez más a los relojes dalinianos, en textos como el titulado « Pasión por pasión »:

Pasión por pasión. Amor por amor.

Estaba en una calle de ceniza, limitada por vastos edificios de arena. Allí encontré al placer. Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro. En la comisura de los labios sostenía una flor mordida. Sobre los hombros llevaba una capa en jirones.

A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían. Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto, que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció. Comprendí por qué llaman prudente a un hombre sin cabeza. (Cernuda 1993: 185)

El surrealismo fue eminentemente un movimiento contestatario, revolucionario y provocador. De hecho, deberíamos empezar esta presentación con una provocación, al estilo de la de Louis Aragon, quien iniciaba su conferencia en la Residencia de Estudiantes en abril de 1925 con la afirmación de que no había nada en común entre su auditorio y él, y comparaba a su público con el alcohol en el fondo de un vaso y les advertía que iba a beberse el lago de sus recuerdos. Y años más tarde, en 1930, Salvador Dalí en el Ateneo de Barcelona, denunciaba nada más empezar a tratar sobre el surrealismo sobre el carácter eminentemente envilecedor de dar una conferencia y, todavía más, el acto de escucharla, para pedir a continuación excusas y justificarse por el interés del surrealismo en sistematizar la confusión y desacreditar el mundo sensible e intelectual. El surrealismo no suponía sólo una nueva corriente literaria, iba más allá, al igual que lo fue en sus primeros momentos el modernismo. Frente a la hipocresía social imperante y la falta de respuesta política a los problemas que generaba una nueva sociedad más concienciada, el surrealismo encontró fácil cauce entre jóvenes escritores que deseaban propiciar un cambio hacia una nueva moral. De ahí su carácter iconoclasta, contrario a toda norma o vestigio del pasado, y su deseo de *Epaté le bourgeois*, mediante la provocación de una obra de arte nueva alejada de todo planteamiento moral o artístico.

Hoy en día apreciamos sobre todo del surrealismo, no ya sólo su técnica, que es una consecuencia de su base filosófica, sino su deseo de eliminar el sistema dualista de conocimiento del ser humano, de abolir las oposiciones entre vida/muerte, sueño/vigilia, objetividad/subjetividad, y cómo no, la dualidad cernudiana, realidad/deseo.

### **Bibliografía**

BRETON André (1996). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.

CERNUDA Luis (1993). *Poesía Completa*. Madrid: Siruela.

CERNUDA Luis (1994). *Obra Completa*, Ed. por Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela.

ELUARD Paul (1951). *Poèmes*. Paris: Gallimard.

FLYS Miguel J. (ed) (1985). *La Realidad y el Deseo*. Madrid: Editorial Castalia.

GUILLÉN Jorge (1990). *Cántico*. Barcelona: Seix Barral.

QUILIS A (1991). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.

SALAÛN Serge (1996). *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

ULACIA Manuel (1992). *Luis Cernuda. Escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia.