

A la izquierda
óleo de René
Magritte. A la
derecha, óleo
de Joan Miró.



Por JOSE M.^a MORENO GALVAN

EL SURREALISMO

1924 - 1964 II

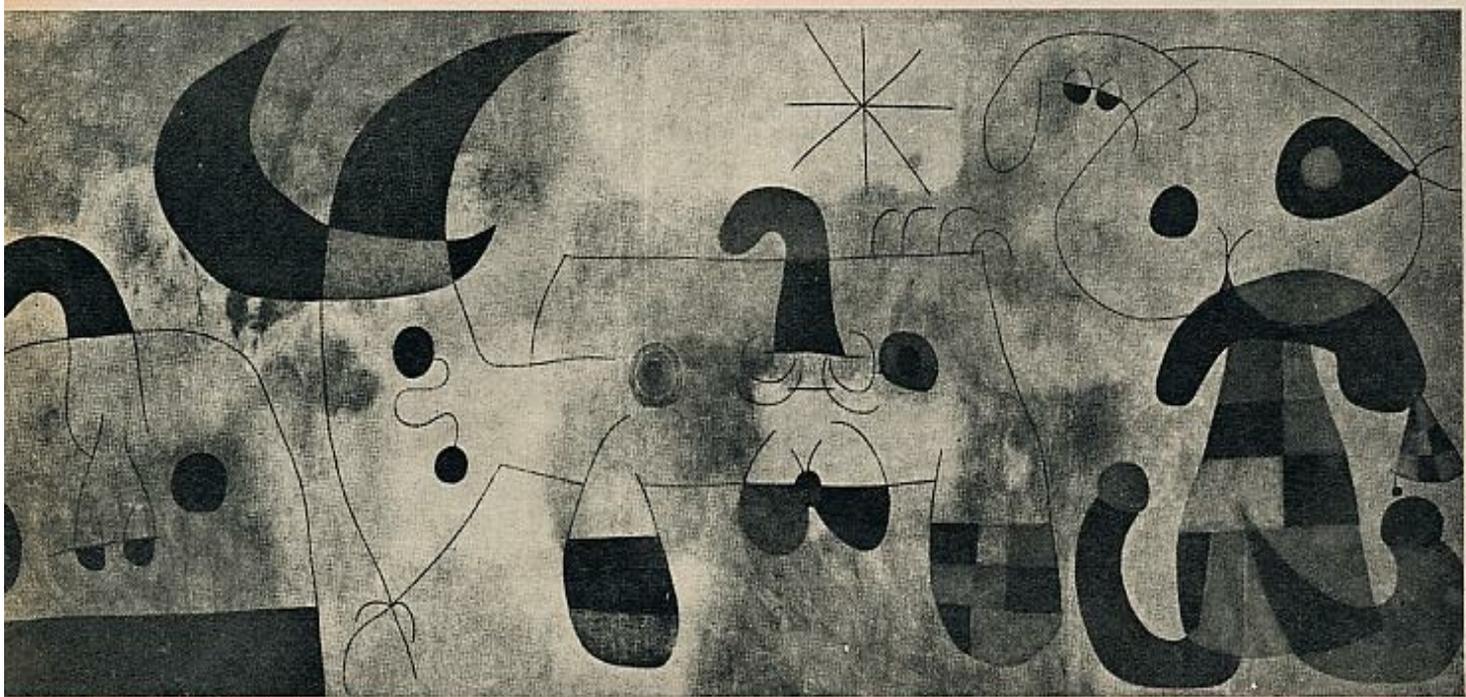
el descenso de la poesía hasta la pintura

El surrealismo, por lo menos en sus buenos tiempos, nunca dejó de menospreciar a la literatura: «Tengan en cuenta que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo» (Breton). Ahora bien, «nosotros nada tenemos que ver con la literatura, pero somos, en caso necesario, muy capaces de servirnos de ella» (primer apartado de la «Declaración del 27»). Que lo último era cierto lo demuestra la gran calidad literaria de gran parte de los escritos surrealistas. ¿Pero por qué ese menosprecio de la literatura?

Mi respuesta está formulada muy «a posteriori» de la época en que la tendencia se fraguaba día a día. Como el surrealismo no dio razones muy claras —aparte de la razón fundamental de su menosprecio congénito

por todo lo que estuviese imbricado en un sistema burgués de valores—, esa respuesta mía puede, pues, desentenderse de cualquier posible explicación «oficiosa», sobre todo ahora que, a la distancia, el surrealismo puede ser definido no sólo por lo que dijo ser, sino por lo que fue efectivamente. El menosprecio del surrealismo por la literatura no es más que la explicación o la tosca objetivación de la conciencia de que, primero, la captación de la realidad profunda y subjetiva de las cosas es siempre un acto poético; segundo, y consecuentemente, que el acto poético es una convocatoria o una llamada a las realidades ocultas de las cosas, y tercero, que la literatura no es más que una investidura artificial y puramente accesorio de la poesía. Dicho de otra manera: que el acto poético no tenía que estar ligado necesariamente a la elaboración literaria y que, por tanto, cualquier acción podía, por

el contrario, descubrir ocultas realidades y, como consecuencia de ello, estar ungida por la poesía; por ejemplo: la acción de «disparar una pistola al azar contra la multitud», según la provocativa definición de «acto surrealista». La poesía es, pues, una potencia extraña e insólita que circula por el aire de las cosas cotidianas y a la que hay que descubrir devolviéndole la extrañeza a la cotidianidad. Cualquier objeto se torna fantasmal mediante una asociación imprevista. Desde Baudelaire —«Cabellos azules, pabellón de tendidas tinieblas»— hasta Paul Eluard —«Cuando yo duermo, mi garganta es un anillo con la muestra de tul»—, la realidad parecía haber conquistado una libertad que significaba el ahondamiento en los poderes misteriosos de la poesía. Pero ni siquiera era necesaria esa proximidad a la metáfora para que la poesía quedara convocada: «Si solamente hubiera SIGUE





Joan Miró: «Perro ladrando a la luna». La fantasía del artista se vale de simplísimos elementos expresivos.

sol esta noche...» La poesía —es decir, una presencia misteriosa— circula por esa estrofa de Breton.

Y no es que eso no hubiese ocurrido antes en la poesía. Al contrario, desde siempre la poesía fue la convocatoria de esa realidad que cuando acude a la llamada del poeta, se sitúa al margen de lo que es definición. Pero sólo con el surrealismo se comprende por primera vez, y de manera explícita, que la sustancia poética era precisamente eso, no lo que quedaba apresado en el relato, sino lo que envuelve misteriosamente a las definiciones. Y en ese sentido, *el surrealismo fue una tentativa consciente por poner en libertad a la realidad poética.*

Liberada, teóricamente al menos, esa realidad poética, podía ser depositada en cualquier objeto. Los «ready made» de Marcel Duchamp —aquel dadaísta «avant la lettre»— no eran otra cosa. Duchamp, cuando decidió romper con la pintura —porque decidió romper con el arte—, elaboraba objetos de una mecánica inútil (los «ready made»), a los cuales elevaba caprichosamente a la categoría de obras de arte. Sin duda, ese sentido profundo tenía la misteriosa apelación surrealista «la poesía será hecha por todos».

Sería o no hecha por todos, pero especialmente sería hecha por los pintores. También por la gran pintura pasó siempre la poesía, y precisamente lo que distinguía a una obra inútilmente perfecta de «una obra» era justamente que por la última pasaba la poesía, ese misterio que flota en el aire de «Las Meninas», o que protagoniza a «La Tempestad», de Giorgione. Pero para establecer una vez más la distinción, lo que en Velázquez es *potencia*, en los surrealistas es *doctrina*. El pintor surrealista se sintió más autorizado que cualquiera de sus antepasados para usar de la poesía como ingrediente básico de su obra. Y se sintió no sólo autorizado: se sintió obligado. Cabalmente era surrea-

lista porque percibía que la poesía —la superrealidad— era el factor fundamental de su obra.

Y he ahí otra de las características básicas del surrealismo: es el primer movimiento del arte que se siente ligado estilísticamente a todas las modalidades de su expresión. La pintura y la literatura se consideran apenas dos aspectos distintos de un mismo problema. Nunca antes tuvieron una ligazón tan orgánica la pintura y la poesía.

el ascenso de la pintura a la poesía

Las asociaciones insólitas, los sueños, el automatismo psíquico... La materialización de todo ello en el terreno pictórico no estaría exento de muy serias contradicciones. Louis Aragon ha meditado por escrito sobre la acción de atribuir a los objetos un sentido ficticio y desconcertante. Destruir «lo real epidérmico» para inventar «lo real profundo», negarle la funcionalidad habitual a los objetos para buscarle una relación inesperada, eso es lo que el surrealismo pictórico, en la búsqueda de su objetivo poético, hizo desde sus primeros pasos. Max Ernst, por ejemplo, realizó su obra más significativa en «collages», con recortes de viejos grabados en los que disociaba su argumentación inicial para volverlos a asociar en un terreno donde la simbología se entrecruzaba con la ensoñación. Ya estaba ahí el sueño: esas damas ochocentistas de cuyo cuello salía la cabeza de un águila, esos relojes salidos de los árboles... Yves Tanguy pintaba algo como paisajes por los que vegetaban algo como cuerpos que, al detenerse en ellos la vista del espectador, eludían bruscamente su insinuada condición humana para transformarse en algo como piedras en estado de metamorfosis hacia la

osificación... Más tarde, cuando se incorporó al grupo, y antes de ser excomulgado, Salvador Dalí pintaba —ya se sabe— relojes blandos, agua del mar como piel humana o piel humana como agua del mar, jirafas ardiendo en un paisaje de infinitos horizontes... lo que le dictaba una «paranoia crítica» perfectamente provocada. René Magritte pintaba la soledad extendida sobre la tierra, o la tierra sola en el espacio cósmico, o la vaciedad de los cuerpos. Todas las realidades de la pintura surrealista tienden a negarse a sí mismas como realidades y a remitir a una nueva realidad inalcanzable siempre.

Ahora bien, ocurría que el automatismo también se negaba a sí mismo en el mecanismo de la elaboración. Y que el sueño necesitaba de la vigilia para su expresión. Pero, sobre todo, ocurría que la superrealidad pretendida nunca podía trascender a una superrepresentación. Con todo, el surrealismo superaba a sus propias contradicciones a la medida que ponía en juego la mecánica de la imaginación por encima del mecanismo de la imagen.

Tal vez donde el surrealismo alcanzó su voz más alta fue allí donde la preceptiva surrealista vivió más alejada de los dogmas: en Pablo Picasso y Joan Miró. Picasso realizó el surrealismo sin vivir ideológicamente su polémica. Como, en definitiva, el surrealismo era una aspiración de época antes que el proyecto de unos hombres, como Picasso posee por sobre todos sus instintos el instinto de traducir a su época, el fue un surrealista. Lo fue, además, porque no negó su participación al movimiento, pero, fundamentalmente, porque aquél era su momento más imaginativo y su pintura estaba hecha con expresiones que aludían mucho más que definían. Lo de Joan Miró se planteaba en otro terreno. Miró fue surrealista por ser elemental, por traducir directamente a la pintura la fuerza poética de su instinto. No se cuidó de *representar* lo que imaginaba, sino que su imaginación, de manera automática, se buscó funcionalmente su propio vehículo figurativo. La diferencia de Miró y Picasso con respecto a los surrealistas de su época es que, los otros, fueron conscientemente hacia el surrealismo mientras que ellos dejaron que el surrealismo pasara naturalmente por su pintura. Porque, en realidad, en la época del surrealismo, la pintura tendía de manera espontánea a ser surrealista. Nadie puede negarle al mundo de imágenes poéticas de Marc Chagall una dosis fundamental de surrealidad —ahora que la esencia surreal ha sido descubierta—, ni se le puede negar —en un meridiano muy distante— a Paul Klee que sus indagaciones gráficas conducan directamente a un mundo de ensoñaciones parasurreales. Y, sin embargo, ni Chagall ni Klee formaron parte del movimiento surrealista.

En el terreno pictórico, las promociones surrealistas se fueron sucediendo y, aun cuando la violencia dogmática de los primeros años fue dando paso a una actitud tan transigente que se diría la declinación, nunca fue cortada una sucesión de nuevos nombres surrealistas por ninguna época de total esterilidad. Pues cuando, por ejemplo, Salvador Dalí ya había apostado, convirtiéndose, en efecto, en el «Avida Dollars» que Breton le descubrió anagramáticamente a su nombre, nuevos artistas con un aliento nuevo y con un estilo y una dicción verdadera-

mente nuevas iban engrosando las filas del grupo y la nómina de los iniciados: Víctor Brauner, Oscar Domínguez, Roberto Matta, Wifredo Lam. Matta era chileno, y Lam, cubano. El poeta español Juan Larrea tendría razones más que suficientes para especular, con su personalísimo profetismo, sobre «El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo». El primero, Matta, recupera para el surrealismo una vena que la pintura había ido perdiendo progresivamente: la del humor destructor con una finalidad crítica. El segundo, Lam, recupera por vía de la imaginación el recuerdo de un ancestro selvático perdido en la costra civilizada del hombre contemporáneo.

Sin embargo, todos esos surrealistas, y muchos más, vivieron la condición tendenciosa de su arte en una época en la que el surrealismo ya estaba incrustado en la pintura. Es decir, ellos estaban manteniendo el fuego de la tendencia cuando el fuego, lejos de apagarse, había prendido en toda la pintura.

el surrealismo entre la rebeldía y la revolución

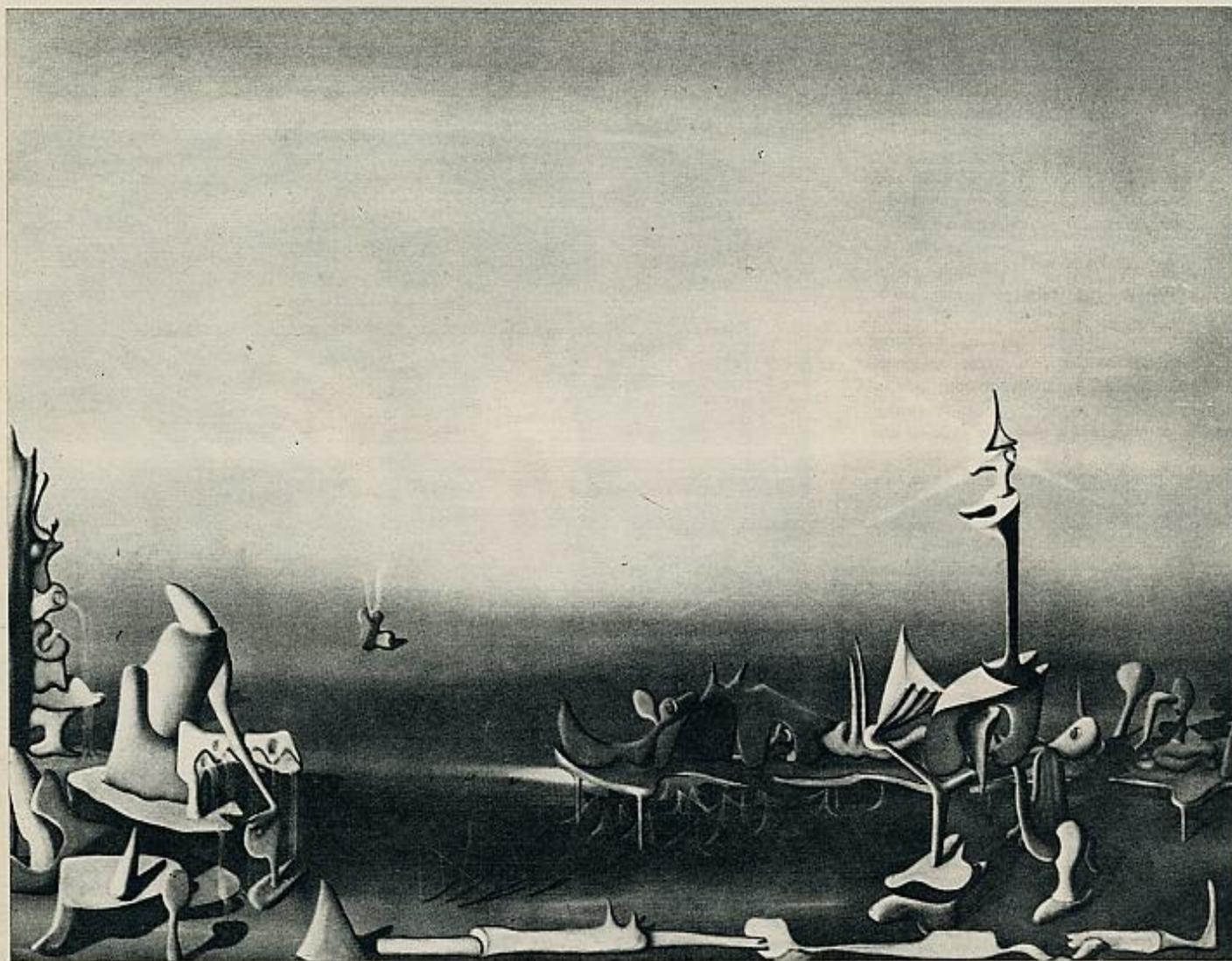
«La revolución surrealista», «El surrealismo al servicio de la revolución». He ahí, condensados en la antinomia de esos dos tí-

tulos sucesivos en el tiempo (títulos de dos de las más importantes publicaciones surrealistas), en primer lugar, la expresión de una vertiginosa trayectoria hacia el compromiso ideológico; en segundo lugar, el testimonio de un anhelo fervoroso del surrealismo que nunca llegó a realizarse: el de la identificación de la rebeldía surrealista con la revolución del proletariado; en tercer lugar, en fin, el testimonio de una contradicción que todos los esfuerzos no lograron sintetizar.

«Transformar el mundo, ha dicho Marx. Transformar la vida, ha dicho Rimbaud. Esas dos consignas son para nosotros una sola.» Esa célebre frase de Breton pretende resumir el carácter de una alianza, y la resume, ciertamente, pues aparte la pasión por transformar —vale decir, desde el punto de vista surrealista, «por trastocarlo todo»— no se tiene una idea muy fija de lo que se trata de reedificar. «Le Surréalisme au Service de la Révolution» se inició con la publicación de una correspondencia telegráfica cuya cita releva todo comentario. Primer telegrama: «Oficina Internacional Literatura Revolucionaria pide contestar pregunta siguiente: ¿Cuál será posición ustedes si imperialismo declara guerra Soviets? Stop. Dirección: Apartado de correos 650. Moscú». Telegrama de respuesta: «Comaradas, si imperialismo declara guerra Soviets, nuestra posición estará de acuerdo directivas Tercera Internacional po-

EL SURREALISMO 1924-1964

sición de miembros del Partido Comunista francés». Hay que aclarar que el primer telegrama pretende solamente someter a la prueba del compromiso explícito a la presunta fidelidad revolucionaria de los miembros del movimiento surrealista, en vista de que no eran comunistas incondicionales. Los surrealistas habían prestado su adhesión, y en su telegrama de respuesta prometían actuar como cualquiera de los miembros franceses del partido, pero porque no eran militantes comunistas como los demás. La pregunta, pues, desde el punto de vista comunista, no era ociosa. Desde los contactos en «Clarté», el campo surrealista había necesitado aclarar con excesiva frecuencia los matices de su verdadera posición; André Breton había insistido excesivamente en precisar las diferencias conceptuales que separaban a la «revolución del espíritu» de la del proletariado; inclusive, se había llegado a la polémica abierta, no sólo con los miembros del partido, sino con antiguos surrealistas que, como Pierre Naville, encontraban que esa rebelión del individuo estaba incapacitada por su misma esencia **SIGUE**



Ives Tanguy: «Le Questionnant». Las formas de Tanguy son siempre como alusiones orgánicas que eluden en todos los casos su concreción en formas humanas.

para hacer la revolución. Aun así, es la primera vez en la historia de los movimientos artísticos y literarios —porque artístico y literario fue el surrealismo, a pesar de su menosprecio del arte y la literatura— en que uno de ellos llega a un explícito acuerdo de principio con la acción política. En realidad, su confrontación más o menos polémica y más o menos cordial con la ideología comunista es lo que mantiene vivo en el surrealismo un clima de incitación teórica. Aparte de sus experiencias con el automatismo y con el mundo de los sueños, que no acababan de trascender su puro carácter experimental, todo lo demás fue literatura provocativa, rebeldía sin respuesta del enemigo, sarcasmo, menosprecio y burla. La prueba es que cuando, después del 35, el surrealismo no se siente ni aliado ni polemista del comunismo; cuando se consuma el definitivo divorcio entre las dos ideologías, al surrealismo no le quedaron otros recursos que el de vivir de sus recuerdos y el de dejar de ser un movimiento concentrado para diluirse plácidamente en el cuerpo total del arte y la literatura.

Personalmente, considero de una importancia fundamental preguntarse por la raíz y el origen de ese fracaso en la tentativa de un acuerdo entre los dos movimientos, porque su respuesta puede darnos la clave del entendimiento del surrealismo. Casi todos los que han abordado este problema lo han hecho desde cualquiera de las dos posiciones y, por lo tanto, sin verdadera objetividad. Desde el campo surrealista se dijo con mucha frecuencia que ese fracaso se debió a la imposibilidad que tenía el surrealismo de someterse a una disciplina extraña. Respuesta pueril, pues la extrañeza era precisamente lo que se trataba de eludir. Desde el campo comunista se le ha reprochado al surrealismo su condicionamiento esotérico y su expresión críptica. Pero precisamente a causa de esa vivencia de los mundos nebulosos el surrealismo era surrealismo. La desaparición de ese condicionamiento habría destruido la fricción, ciertamente, pero lo que resultara de ello ya no sería surrealismo.

Lo que hay que preguntarse es, en primer lugar, en qué se basa ese punto de identidad, ese acuerdo de principio que, indudablemente, llega a establecerse entre surrealistas y comunistas, a pesar de todo lo que constitutivamente los hacía antagónicos; en segundo lugar, en dónde está el nudo fundamental de la divergencia que, a última hora, los hizo definitivamente irreconciliables.

Lo que mantuvo durante bastantes años su alianza fue la apariencia de una identidad entre la rebeldía y la revolución. Naturalmente, los comunistas no tenían ninguna duda sobre el carácter anárquico de una rebeldía que sólo se justifica a sí misma, pero sabían, por otra parte, que un revolucionario puede hacerse con la madera de un rebelde. Y, además, la literatura surrealista estaba muy llena de exhortaciones para hacer productiva la negatividad de los dadaístas, sus progenitores inmediatos. Pero, en realidad, los surrealistas y los comunistas se identificaron, antes que por cualquier otra cosa, por la elección de sus enemigos. La conciencia burguesa, la moral burguesa, el gusto burgués, los mitos sagrados de la burguesía, eran los enemigos del surrealismo. En cuanto al comunismo, se desentendía un poco de esas características exter-

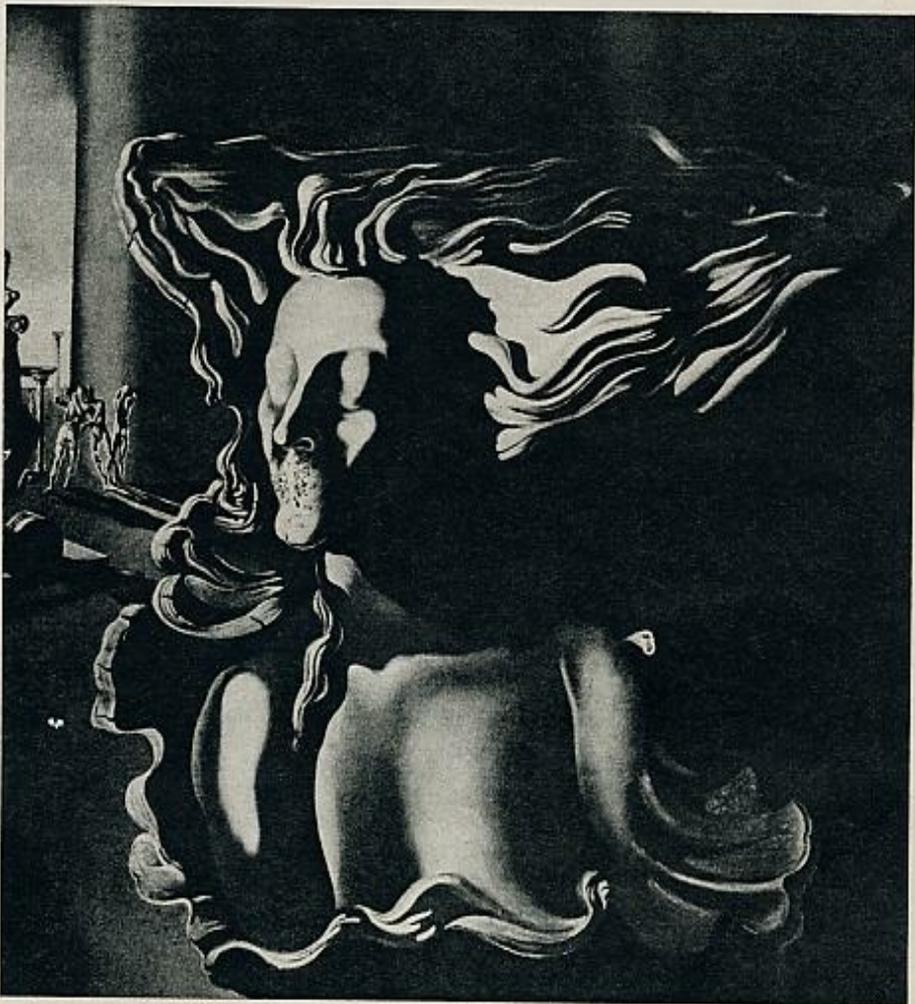
nas para atacar la causa inicial: la burguesía propiamente dicha. La identificación se producía cuando los surrealistas, para herir a las consecuencias de la burguesía, atacaban a la causa y, a la inversa, cuando los comunistas, para poner en evidencia el morbo de la causa burguesa, criticaban sus consecuencias. Pero todo hace sospechar que si —hipótesis absurda— la burguesía no hubiese poseído una moral especial, un gusto convencional y una conciencia caracterizada —en una palabra, si la burguesía no hubiese poseído una cultura propia y, por tanto, no hubiese sido más que una forma de «explotación del hombre por el hombre»— para los surrealistas hubiese pasado absolutamente desapercibida.

Los comunistas extendían hasta las consecuencias la recusación de una causa, los surrealistas tocaban a la causa en su feroz crítica de las consecuencias. Ahí estaba el punto de identidad. Pero no sólo ahí, sino también en la confusa identificación de la rebeldía con la revolución. La rebeldía surrealista, heredada de los dadaístas, heredada a su vez de todos los que, desde la iniciación del mundo contemporáneo hacen pie con su crítica o con su poesía en una cierta identificación con el absurdo o con la subjetividad, tenía raíces muy hondas. Aparentemente parecía que esa actitud consiste sólo en una crítica de «la razón». Pero, analizada hasta el fondo, se trata de un ataque muy serio contra todas las razones que mantienen vigentes al mundo occidental. Era una recusación de la civiliza-

ción y, en tanto que tal, una inmersión en el mundo de los instintos, en el intramundo donde se fragua lo sagrado, en el submundo donde se alimenta la más bárbara elementalidad y la más oscura alienación. El objeto imprevisto de esa rebeldía era no una revolución, sino una regresión. Su anti-historicismo era mucho más efectivo de lo que su rebeldía iconoclasta manifestaba: era la tentativa inconsciente de suprimir a la historia, en lo que ésta tenía de «progreso», para edificar la vida sobre la irresponsabilidad histórica. El comunismo, por el contrario, no trata de suprimir a la historia, sino sólo de superar una de sus etapas, la etapa burguesa. Pero, en tanto que «etapa», para el comunista incluso el ascenso de la burguesía es «progreso» en comparación, por ejemplo, con la etapa feudal. El comunismo trata de suprimir a la cultura burguesa suprimiendo a las alienaciones en las que aún se sustenta; el surrealismo trata de suprimir a la cultura burguesa suprimiendo su razón por un retorno a la alienación total.

Cuando las cosas quedaron suficientemente clarificadas, cuando se comprendió que no se podía vivir en un mundo que fuese al mismo tiempo de las razones y de las enajenaciones, se acabaron los contactos y se clarificaron las posiciones. Breton y el grupo que le permaneció fiel continuaron dentro de la «disciplina surrealista» sin equívocos, es decir, sin concomitancias ya con el Partido Comunista, aun cuando sin dejar de enarbolar la bandera «revolucionaria». Pero en esa acla-

Salvador Dalí: «El sueño». Una inventiva barroca determinada por el morbo onírico y la imaginación.



ración de ideologías, el surrealismo dejó prendidos de la disciplina comunista a hombres como Pierre Naville, Paul Eluard y Louis Aragon, los cuales, por el camino de la rebeldía, habían llegado a identificarse plenamente con la revolución. Cuando se acabó la confrontación ideológica, se acabó, por eso mismo, la provisión de materiales nutritivos para la ideología. Mientras el comunismo se reserva para su verdadera gran polémica, la polémica al nivel de la historia, el surrealismo, ya no polémico, ha muerto como movimiento para vivir como alimento suscitador, fuera de los movimientos y dentro del arte.

más allá de la crítica, más acá de la apología

La crítica o la apología del surrealismo no puede, no debe hacerse, centrada en los surrealistas. Por sus obras, muy difícilmente conoceremos al surrealismo. Bastaría decir que fueron pintores surrealistas Joan Miró, Max Ernst y, en cierta etapa de su vida, Picasso —tres de los más grandes maestros del siglo XX—; que fue realizador cinematográfico surrealista Luis Buñuel; que fueron poetas surrealistas Paul Eluard, Louis Aragon o André Breton —tres de los más grandes poetas franceses de todos los tiempos—, para que la apología del surrealismo «por sus obras» quedara plenamente justificada. Pero al mismo tiempo se podría hacer una crítica perfectamente válida de la ideología del surrealismo en los surrealistas. En su célebre alegato incluido en «¿Qué es la literatura?», Jean Paul Sartre dijo entre otras muchas cosas: «Sin embargo, el surrealismo se declara revolucionario y tiende la mano al Partido Comunista. Es la primera vez desde la Restauración que una escuela literaria apela explícitamente a un movimiento revolucionario organizado. Las razones son claras: esos escritores, que son también jóvenes, quieren ante todo aniquilar a su familia, al tío general, al primo cura, del mismo modo que Baudelaire veía en el 48 la ocasión de quemar la casa del general Aupick. Si han nacido pobres, tienen además que liquidar algunos complejos, la envidia, el miedo. Y luego se revelan contra los frenos exteriores: la guerra recién terminada con su censura, el servicio militar, la contribución, la cámara militarista, el confucionismo. Todos son anticlericales, ni más ni menos que el padre Combes y los radicales de antes de la guerra, y se sienten generosamente asqueados por el colonialismo y la guerra de Marruecos. Estas indignaciones y estos odios pueden ser expresados abstractamente mediante una concepción de la Negación radical que, «a fortiori», llegará sin que sea necesario hacer de ello el objeto de una voluntad particular, a la negación de la clase burguesa. Y como la juventud es la edad metafísica por excelencia, según lo ha visto bien Augusto Comte, eligen preferentemente, como es lógico, esa expresión metafísica y abstracta de la rebeldía. Pero es también la expresión que deja al mundo rigurosamente intacto».

Tiene razón Sartre. ¿Pero eso es una crítica del surrealismo o una crítica de los surrealistas? Quiero preguntarme con esa interrogante si Sartre critica verdaderamente las razones que tuvo la cultura burguesa para crear en su propio seno una expresión de autocensura y autorreproche —en una palabra, para manifestar expresivamente la conciencia de



André Breton, en su casa de París, veinticinco años después del primer manifiesto surrealista.

su propio malestar y la subconciencia de sus propias contradicciones—, o bien Sartre critica solamente las razones que tuvieron los jóvenes burgueses para ser rebeldes. Yo creo que se trata sólo de lo último, y que de su crítica del surrealismo salen, en efecto, muy malparados los surrealistas pero intocado el surrealismo.

Y sale intocado el surrealismo, no porque el surrealismo quede incontaminado de las impurezas de sus miembros, ni porque sea un movimiento sin impurezas, sino porque, sencillamente, el surrealismo está ahí, con su obra hecha, como un monumento del arte contemporáneo. Ciertamente: ese movimiento significa la expresión de una irracionalidad, de una subjetividad en el fondo antisocial, de una negatividad radical. Pero está ahí como fenómeno del arte, es decir, como testimonio, y es necesario descifrarlo, interpretarlo, tomarlo como objeto de conocimiento para, siguiendo su huella, calar en la corriente de la historia. Porque —y esto es lo verdaderamente importante— el surrealismo no es la rebeldía propiamente dicha, sino sólo la expresión de un estado de rebeldía que no está en el arte sino en la vida social. Ni más ni menos que cualquier otro momento del arte en cualquier otro momento de la historia. Si lo juzgamos como «acción revolucionaria», evidentemente el surrealismo es un fracaso. Pero si lo juzgamos como un síntoma significativo en el arte de una rebeldía que está en la vida de nuestro tiempo y que puede canalizarse hasta la revolución, entonces el lenguaje surrealista tiene sentido.

¿Qué es entonces lo que está dispuesto a decirnos el surrealismo con tal de que este-

mos dispuestos a descifrarlo? Está dispuesto a decirnos que hay una mentalidad rebelde incrustada en la cultura burguesa que es, al mismo tiempo, antagónica y complementaria de la mentalidad revolucionaria. Que esa mentalidad apela a la intracoscencia, a la intrasugestión y a la «intrahistoria», en tanto que la revolución apela a la conciencia lúcida y a la historia. Que por momentos, la rebeldía así constituida puede ser, sin conciencia de ello, reaccionaria, pero que por su misma esencia, puede encontrarse también en el camino de la vida revolucionaria.

La clave del problema quizá pueda darnosla esa frase de Breton, escrita como al azar en su introducción a los «Cantos de Maldoror» de Lautreamont, y que Maurice Nadeau, el historiador del surrealismo, considera —con razón— fundamental: «Ahora se sabe que la poesía debe llevar a alguna parte». La poesía, sí, puede llevar a alguna parte: al descubrimiento de mundos escondidos e, incluso, a la revolución. Pero la revolución —o la rebeldía— no está por imperativo categórico en el destino de la poesía, sino en su origen. La poesía no es la creadora de la revolución sino que, en todo caso, es creada por ella. Porque la poesía no es por sí misma la historia sino sólo su síntoma. La clave del fracaso revolucionario surrealista consiste, primero, en haber confundido al testimonio con la acción y, segundo, en haber confundido a la rebeldía con la revolución.

JOSE MARIA MORENO GALVAN

FIN