



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES



PSICOANÁLISIS Y ARTE:
ALGUNOS VÍNCULOS ENTRE EL PSICOANÁLISIS Y EL
SURREALISMO

ÁLVAREZ BARRERA ARTURO
P R E S E N T A :
T E S I S
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

Directora: Dra. Martha Lilia Mancilla Villa
Revisora: Dra. Norma Patricia Corres Ayala

CIUDAD DE MÉXICO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres:
Arturo "Paí", eres el mejor padre, aunque no lo creas,
eres mejor de lo que piensas, gracias por todo.
Juana "Ma", eres única, la mejor madre,
con mas virtudes y sabiduría
de lo que imaginas, gracias por todo.
Gracias a ambos por ayudarme a llegar hasta aquí.
Nunca podre compensarlos por su sacrificio y amor incondicional,
solo puedo seguir sus pasos, para que algún día,
cuando alguien piense en un ejemplo de virtud y rectitud,
ese alguien piense en mi como yo pienso en ustedes.*

*A mi hermana:
Jany "Titi", hermana a pesar de lo que creas,
realmente siempre te he admirado, gracias por lo que has hecho por mi,
por toda tu ayuda. Recuerda, eres aun mas increíble de lo que piensas.*

*A mi pareja:
Laura "Laus", gracias por todo el apoyo que me diste,
las horas de paciencia ante mi frustración,
las palabras de animo que me dabas,
por tu amor incondicional y por ser el gran ejemplo a seguir
como siempre te lo he dicho. Gracias por estar a mi lado
por poco mas de una década. Gracias por dejarme estar a tu lado.*

*A la Dra. Martha Lilia Mancilla Villa y Paty:
Doctora, gracias por guiarme en este largo y arduo proyecto,
realmente le agradezco su ayuda y el entusiasmo que me generaba,
gracias por el tiempo que invirtió y haberme permitido explorar este tema.
Paty, gracias por el animo, así como la ayuda que me proporcionabas.*

*Al Dr. Francisco "Frank" Méndez (Que en paz descanse),
gracias por su amistad y conocimientos,
por interesarse por mi y escucharme,
fue usted gran ejemplo de vida y alegría
hasta el final de la misma.*

*A los Abuelitos,
quienes aun están con nosotros
y quienes se han adelantado.*

ÍNDICE

- RESUMEN.4
- INTRODUCCIÓN.	5
- ARTE Y PSICOANÁLISIS.9
- SURREALISMO.	19
- PSICOANÁLISIS Y SURREALISMO.	31
- EL SURREALISMO Y EL PSICOANÁLISIS EN XAVIÈRE GAUTHIER.	33
- EL SURREALISMO Y EL PSICOANÁLISIS EN ANTONIO ORIOL.	50
- CONCLUSIONES.	56
- ANEXO: CORRESPONDENCIA FREUD – BRETON.63
- BIBLIOGRAFÍA.	68

RESUMEN

La relación del psicoanálisis y algunas formas de expresión artística, específicamente la literatura, la pintura y escultura, se puede observar en algunas de las obras de Freud donde identificó a la creación artística como una vía de expresión del inconsciente y sus contenidos, y la toma como material de análisis para dilucidar algunos aspectos de la vida de sus autores. A pesar de que el psicoanálisis nunca centró su atención en alguna corriente artística; el surrealismo, movimiento artístico contemporáneo a Freud, suele ser relacionado con la teoría psicoanalítica por el interés de ambos en el inconsciente, y ocasionalmente se piensa que la corriente artística proviene de la teoría psicoanalítica.

El objetivo del presente trabajo es identificar algunos de los vínculos existentes entre el surrealismo y el psicoanálisis, para lo cual, de manera inicial, se analizará el papel de la expresión artística dentro del psicoanálisis. Posteriormente por medio de una semblanza histórica del surrealismo, se contextualizará este movimiento artístico, identificando sus objetivos del mismo y los encuentros entre los artistas y Freud. En la tercera sección del presente, con la ayuda de los trabajos de Xavière Gauthier "*Surrealismo y sexualidad*" (1976) y de Antonio Oriol "*Freud 2: sexo y arte*" (1991), se identificarán algunos de los vínculos existentes entre el surrealismo y el psicoanálisis; para finalmente presentar conclusiones respecto a algunos de los vínculos encontrados, esperando dar más claridad a la relación guardada entre ambos.

Palabras clave: Psicoanálisis, Surrealismo, Inconsciente, Expresión artística.

INTRODUCCIÓN

Sigmund Freud en su *Breve informe sobre el psicoanálisis*, escrito en 1924, expresa que “El psicoanálisis ha nacido, por así decir, con el siglo veinte. La publicación con que se presentó ante el mundo, como algo nuevo, mi obra *La interpretación de los sueños*, está fechada en 1900. Pero, como bien se entiende, no brotó de la roca ni cayó del cielo.”¹

La interpretación de los sueños es muestra del interés de Freud por estos productos del inconsciente, pero este interés no era exclusivo de él, los sueños y el inconsciente parecían haber emergido con la entrada del siglo XX, atrayendo la atención incluso de artistas y Freud fue parte fundamental dentro de la revolución que trajo consigo este nuevo paradigma.

Es a partir de los conocimientos de la época así como los estudios y la práctica clínica de Freud que el psicoanálisis vio la luz por medio de las obras de su propia autoría, mismas en las que hace referencias a algunas obras de arte, ejemplo de ello son “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907) o “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914), trabajos en los cuales tuvieron presencia algunas formas de expresión artística.

La expresión artística ha sido un recurso útil para el psicoanálisis incluso en el ámbito terapéutico. En “*Paisajes de la locura*” (2006) Alberto Montoya indica que: “esas imágenes irracionales, una vez explicadas, podían servir... de útiles terapéuticos”² tal como lo son las pruebas grafoproyectivas. Esto hace evidente la relación entre el psicoanálisis y la expresión artística, incluso en la aplicación clínica de la teoría de Freud. De las diversas formas de expresión artística, las artes visuales, en especial la pintura, es la que más se ha prestado a la interpretación psicoanalítica.

¹ Freud, S., (1924), *Breve informe sobre el psicoanálisis*, O. C., t. XIX, Ed. Amorrortu, 1992, p. 203.

² Montoya, A., (2006), *Paisajes de la locura*, Ed. Paradigma, p. 133.

En la pintura, el siglo XX fue también el marco en el cual aparecieron diversos movimientos: el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, entre otros. En el caso del surrealismo es André Breton quien le da inicio a través del "*Primer manifiesto surrealista*" en 1924, después de la ruptura con el dadaísmo y su fundador, Tristán Tzara.

Jean-Bertrand Pontalis en el prólogo para el libro de Xavière Gauthier "*Surrealismo y sexualidad*" (1976), expresa que "a menudo se ha señalado la existencia de un mal entendido entre el psicoanálisis y el surrealismo. ... También hemos podido leer en la correspondencia de Freud (carta a Stefan Zweig, 20 de julio de 1938) que '*estaba tentado de considerar a los surrealistas, que aparentemente me eligieron santo patrono, como locos integrales*'".³

A pesar de lo que Freud escribió en dicha carta, el surrealismo se acercó constantemente al psicoanálisis, incluso despertando posteriormente el interés de Freud sobre el surrealismo, siendo Salvador Dalí el único de los surrealistas con el que aceptó reunirse en 1938 en Londres, además del fortuito encuentro entre Freud y Breton en octubre de 1921, y el posterior intercambio de correspondencia entre ambos debido a que Breton en su obra, los *Vasos Comunicantes* (1932) realiza una crítica contra Freud y *La interpretación de los sueños* (1900), a la cual psicoanalista responde. A pesar de este roce, los acercamientos del movimiento artístico hacia la teoría psicoanalítica prosiguieron.

Pontalis en el prólogo para Gauthier escribe que: "la mayor ilusión del surrealismo... una posibilidad de conciliación extrema entre el mundo de la realidad y el mundo del sueño."⁴ En esta misma obra Gauthier escribe que "El erotismo es... un elemento constitutivo de este movimiento, uno de sus objetivos y

³ Pontalis, J. B., en Gauthier, X., (1976), *Surrealismo y sexualidad*, Ed. Corregidor, p.15.

⁴ *Ibíd.*

un arma privilegiada”⁵ y analiza el papel de la sexualidad dentro del movimiento surrealista.

Autores como Xavière Gauthier y Antonio Oriol, estudiaron la relación entre el psicoanálisis y el surrealismo, Gauthier lo hace a partir del contenido inconsciente que guardan las obras surrealistas; en cambio Oriol, lo hizo bajo la crítica hacia el surrealismo.

Ante estos estudios surge la necesidad de revisar ambos trabajos de Gauthier y Oriol, para identificar los vínculos que cada uno encontró entre el surrealismo y el psicoanálisis.

De manera personal, desarrollar dichos temas es en base al interés que en mi despiertan, el psicoanálisis en lo profesional y el surrealismo en lo personal, pues ambos han marcado mi historia de vida conforme me he adentrado en ellos, llegando incluso a ser directrices para mi, y provocándome interrogantes sobre la relación que guardan entre ambos, lo cual me lleva a preguntarme: ¿Cuáles son algunos de los vínculos que existen entre el psicoanálisis y el surrealismo?

⁵ *op. cit.*, p. 12.

OBJETIVO GENERAL:

En este trabajo me propongo hacer una profunda revisión de las obras de Xavière Gauthier "*Surrealismo y sexualidad*" (1976) y de Antonio Oriol "*Freud 2: sexo y arte*" (1994), con la finalidad de identificar algunos de los aspectos que vinculan el psicoanálisis y el surrealismo.

METODOLOGÍA:

Para cumplir con este objetivo se procedió de la siguiente manera:

En el primer capítulo se analizó la relación entre la expresión artística y el psicoanálisis destacando los siguientes trabajos de Freud: "*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*" (1907), "*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*" (1910), "*El Moisés de Miguel Ángel*" (1914), "*Dostoievski y el parricidio*" (1928) y algunos otros donde hace mención de la expresión artística.

En el segundo capítulo se realizó una semblanza histórica del surrealismo, identificando las ideas principales del movimiento artístico y ubicando los encuentros entre los artistas del movimiento surrealista y Freud.

Posteriormente, en el tercer capítulo, se llevó a cabo la revisión del trabajo de Xavière Gauthier "*Surrealismo y Sexualidad*" (1976) y de Antonio Oriol "*Freud 2: Sexo y Arte*" (1994) identificando los vínculos que encontraron los autores entre el psicoanálisis y el surrealismo.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se analizaron las ideas de Xavière Gauthier y de Antonio Oriol expuestas en sus respectivos trabajos para establecer conclusiones acerca de algunos vínculos entre el psicoanálisis y el surrealismo.

ARTE Y PSICOANÁLISIS

*No soy un conocedor del arte,
sino un profano...
empero, ejerce sobre mí poderoso influjo*
(Sigmund Freud)

La creación del psicoanálisis se debe, principalmente, a la actividad clínica de Freud y las observaciones que obtuvo a partir de esta; pero su amplio bagaje cultural tuvo también un papel importante a lo largo del desarrollo del mismo. Este amplio conocimiento cultural se ve plasmado en su obra, abarcando desde mitos hasta obras clásicas de la literatura e incluso la escultura y pintura.

Para Freud, la producción artística era una expresión humana del inconsciente que se encontraba al mismo nivel de otros productos del mismo, lo cual queda asentado en uno de sus escritos, "*Sobre psicoanálisis*" (1913): "El método psicoanalítico... ha hecho posible descubrir la estrecha relación entre los productos anímicos patológicos y las estructuras normales, como los sueños, las pequeñas equivocaciones de la vida cotidiana y fenómenos tan estimables como los chistes, los mitos y las creaciones artísticas."⁶

Es decir, para Freud las creaciones artísticas se relacionan estrechamente con el inconsciente, siendo productos emanados del mismo que nos reflejan su contenido, expresando pulsiones, las cuales solo se logran observar mediante el psicoanálisis. "Entre estas creaciones cuyo nexo con un inconsciente inasible se conjeturó siempre, se encuentra el mito, la creación literaria y las artes plásticas. Y efectivamente, el trabajo de los psicoanalistas ha echado abundante luz en los ámbitos de la mitología, de la ciencia, de la literatura y de la psicología de los artistas."⁷

⁶ Freud, S., (1913), *Sobre psicoanálisis*, O. C., t. XII, Ed. Amorrortu, 1991, p. 214.

⁷ Freud, S., (1924), *Breve informe sobre el psicoanálisis*, O. C., t. XIX, Ed. Amorrortu, 1992, p. 219.

La utilidad clínica de la creación artística, interpretada por medio del psicoanálisis, era ya reconocida por Freud, aunque solo fuera bajo una pesquisa teórica en la cual no profundizó más, ni la incluyó dentro de su trabajo clínico. A pesar de esto, la relación que él observó la hizo expresa en sus escritos.

“Sobre algunos de los problemas relativos del arte y el artista, el abordaje psicoanalítico proporciona una información satisfactoria; otros se le escapan por completo. Discierne también en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador. Las fuerzas pulsionales del arte son los mismos conflictos que empujan a la neurosis a otros individuos y han movido a la sociedad a edificar sus instituciones”⁸.

Por otra parte, la producción artística se vio reflejada en un concepto dentro del psicoanálisis, la sublimación, proceso mediante el cual los productos resultantes, entre estos, la creación artística, parecen ser ajenos a la sexualidad, aunque realmente emanan de la fuerza de la pulsión sexual, misma que se deriva hacia un nuevo objetivo de naturaleza no sexual y lleva a la producción de objetos valorados o aceptados socialmente. Las expresiones más comunes de la sublimación son las artísticas y las intelectuales. Este proceso se basa en la desexualización de la pulsión. “No le resulta difícil al psicoanálisis pesquisar, junto a la parte manifiesta del goce artístico, una parte latente, pero mucho más eficaz”⁹ de la satisfacción del deseo.

Freud expone el proceso mediante el cual, en la literatura, los autores llegan a la creación artística: “crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad afectiva. Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética... de la irrealidad del mundo poético derivan muy

⁸ Freud, S., (1913), *El interés por el psicoanálisis*, O. C., t. XIII, Ed. Amorrortu, 1991, p. 189.

⁹ *op. cit.*, p. 190.

importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta”¹⁰.

“El poeta... dirige su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica consiente”¹¹.

En lo referente a las artes visuales, Freud expresa que: “Como una realidad objetiva convencionalmente admitida, en la cual, merced a la ilusión artística, unos símbolos y formaciones sustitutivas son capaces de provocar afectos reales y efectivos, el arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple”¹², la cual es una perspectiva muy cercana a la surrealista.

El papel de la expresión artística dentro del psicoanálisis se puede observar de manera directa en algunos de los textos de Freud: “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907), “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910), “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914) o “*Dostoievski y el parricidio*” (1928), donde la literatura, la pintura y la escultura tuvieron lugar central en dichos ensayos.

En “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907), Freud expresa que: “Suele decirse que el poeta debe evitar los puntos de contacto con la psiquiatría y dejar a los médicos la descripción de estados anímicos patológicos. En verdad, nunca un genuino poeta obedeció a ese mandamiento. Es que describir la vida anímica de los seres humanos es su más auténtico dominio; en

¹⁰ Freud, S., (1908), *El creador literario y el fantaseo*, O. C., t. IX, Ed. Amorrortu, 1992, p. 128.

¹¹ Freud, S., (1907), *El delirio y los sueños en la <<Gradiva>> de W. Jensen*, O. C., t. IX, Ed. Amorrortu, 1992, p. 76.

¹² Freud, S., (1913), *El interés por el psicoanálisis*, O. C., t. XIII, Ed. Amorrortu, 1991, p. 190.

todos los tiempos ha sido el precursor de la ciencia y, por tanto, también de la psicología científica...”¹³, dándole primicia a la actividad de los escritores en el estudio y manejo de las emociones, aunque no fuera de una manera estrictamente científica. Freud expresa su sorpresa ante el hecho de que Jensen, en su obra literaria hubiese llegado casi a las mismas conclusiones que él: “no fue poca su sorpresa al descubrir en *Gradiva*, publicada en 1903, que él poeta basaba su creación en eso mismo que él suponía haber creado desde las fuentes de su experiencia médica. ¿Cómo llegó él poeta al mismo saber que él médico o, al menos, a comportarse como si supiera lo mismo?”¹⁴, refiriéndose a la manera en que Jensen maneja la actividad onírica dentro del relato.

La actividad onírica es parte importante dentro del relato de *Gradiva*, mismo en el que se puede observar como algunos de los descubrimientos psicoanalíticos están plasmados dentro de este relato, aunque de una manera más artística, Por ejemplo, se puede observar como la realidad se combina con el sueño, haciendo del sueño la consecución de la actividad diurna de Hanold, personaje central de la historia. Quien comienza un proceso psicótico apuntalado en sus sueños.

Mas adelante, dentro del relato de *Gradiva*, se hace presente Zoe, quien ayuda a Hanold a regresar a la realidad, de tal manera que Freud indica que lo hace de una forma muy parecida al método psicoanalítico: “El procedimiento que el poeta hace emprender a Zoe para curar el delirio de su amigo de niñez muestra una amplia semejanza (no: una total coincidencia esencial) con un método terapéutico que el doctor Josef Breuer y quien esto escribe introdujeron en la medicina en 1895, y a cuyo perfeccionamiento me he consagrado desde entonces. Este modo de tratamiento que Breuer llamó primero «catártico» y quien esto escribe prefiere designar «psicoanalítico»...”¹⁵.

¹³ Freud, S., (1907), *El delirio y los sueños en la <<Gradiva>> de W. Jensen*, O. C., t. IX, Ed. Amorrortu, 1992, p. 37.

¹⁴ *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ *op. cit.*, p. 73.

La semejanza encontrada por Freud, entre la acción de Zoe con el tratamiento psicoanalítico es expuesta de la siguiente manera: “Todo tratamiento psicoanalítico es un intento de poner en libertad un amor reprimido que había hallado en un síntoma una lamentable escapatoria de compromiso. Y la coincidencia con el proceso de curación descrito por el poeta en *Gradiva* llega al máximo si agregamos que también en la psicoterapia analítica la pasión vuelta a despertar, trátase de amor o de odio, escoge siempre como objeto a la persona del médico”¹⁶. Como se puede observar, “*Gradiva*” (1903) de W. Jensen presenta algunas similitudes con el psicoanálisis, situación que sorprendió a Freud.

En “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910), Freud analiza el recuerdo de un sueño de Leonardo Da Vinci que tuvo lugar en la infancia del mismo, el sueño se refiere a un buitre que se posa sobre la cuna y acerca su cola a la boca de Leonardo, golpeteando con ella varias veces los labios del pequeño. A partir de este recuerdo y datos biográficos, como el hecho de ser un hijo ilegítimo de su padre y años después ser acogido en la casa del mismo, así como haberse criado en los primeros años de su vida sólo bajo la figura materna, y después haber sido separado de ella; realiza un análisis tanto de la personalidad así como de la obra de Da Vinci.

En lo que refiere al recuerdo de Da Vinci, Freud expone su interpretación de esta fantasía: “creemos conocer ahora el contenido objetivo de la fantasía: la sustitución de la madre por el buitre indica que el niño echa de menos al padre y se ha hallado solo con la madre. El nacimiento ilegítimo de Leonardo armoniza muy bien con su fantasía sobre el buitre; sólo por esa razón pudo compararse a un hijo de buitre”¹⁷.

La explicación de esta fantasía prosigue: “En efecto, la ternura de la madre fue para él una fatalidad, comandó su destino y las privaciones que le aguardaban. La

¹⁶ *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Freud, S., (1910), *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, O. C., t. XI, Ed. Amorrortu, 1992, p. 84-85.

violencia de las caricias a que apunta la interpretación de su fantasía sobre el buitre no era sino cosa harto natural; la pobre madre abandonada no tenía más remedio que dejar que afluyeran al amor maternal todos sus recuerdos de caricias gozadas, así como su añoranza de otras nuevas; y era esforzada a ello, no sólo para resarcirse de no tener marido, sino para resarcir al hijo, que no tenía un padre que pudiera acariciarlo. Así, a la manera de todas las madres insatisfechas, tomó a su hijito como reemplazante de su marido”¹⁸.

Estos eventos en la vida de Da Vinci, afectaron directamente su pulsión sexual y como esta se redirigió: “La observación de la vida cotidiana de los seres humanos nos muestra que la mayoría consigue guiar hacia su actividad profesional porciones muy considerables de sus fuerzas pulsionales sexuales. Y la pulsión sexual es particularmente idónea para prestar esas contribuciones, pues está dotada de la aptitud para la sublimación; o sea que es capaz de permutar su meta inmediata por otras, que pueden ser más estimadas y no sexuales.”¹⁹ La manera en la que Leonardo sublimó su pulsión sexual se puede observar primero en su falta de vida amorosa o deseo sexual en la vida adulta, y en como volcó su interés y su vida completa en la investigación y la producción artística.

El abandono de su padre tuvo también gran impacto sobre la vida y obra de Leonardo: “Para la creación pictórica de Leonardo, la identificación con su padre tuvo una fatal consecuencia. Creaba y luego ya no se cuidaba de sus obras, como su padre lo había descuidado a él. El hecho de que su padre velara luego por él en nada pudo modificar esta compulsión; en efecto, ella derivaba de las impresiones de la primera infancia, y lo reprimido que ha permanecido inconsciente no puede ser corregido por experiencias posteriores”²⁰. La relación con su padre es también, en parte, explicación de que la obra pictórica de Leonardo fuera comúnmente con tintes religiosos, pues es común la relación entre la figura paterna y la religión.

¹⁸ *op. cit.*, p. 108-109.

¹⁹ *op. cit.*, p. 72.

²⁰ *op. cit.*, p. 113.

La posterior acogida en el hogar del padre tuvo gran impacto sobre Leonardo, con respecto a su llegada, Da Vinci fue bien recibido en casa de su padre, además de recibir siempre buen trato por parte de su madrastra y su abuela, pero este buen estilo de vida no pudo borrar de él la impresión de haber abandonado a su madre, aunque él no lo hubiera deseado. Este particular entorno familiar, en el que Leonardo tenía una madre, una madrastra y su abuela quienes realmente tenían buena disposición con él, se puede ver plasmada en una de sus obras, "*Santa Ana con su hija y su nieto*".

"En la casa de su padre no sólo encontró a su buena madrastra Donna Albiera, sino a su abuela, la madre de su padre, Monna Lucia, que, supondremos, no dejaría de mostrarle ternura como suelen las abuelas. Esta circunstancia acaso le sugirió figurar la infancia cuidada por una madre y una abuela. Otro rasgo llamativo del cuadro cobra mayor valor aún. Santa Ana, la madre de María y abuela del niño, que por fuerza sería una matrona, aquí es plasmada como algo más madura y severa que María, pero como una mujer joven todavía, y de belleza no marchita. En realidad, Leonardo ha dado dos madres al niño; una que extiende sus brazos hacia él, y otra en el trasfondo, ambas dotadas de la bienaventurada sonrisa de la dicha maternal"²¹.

El haber dejado a su madre también aparece plasmado directamente sobre su obra, en uno de los más prominentes productos de su actividad como artista, "*La Gioconda*". "Así, desde otra obra de Leonardo llegamos a corroborar nuestra vislumbre de que la sonrisa de Monna Lisa del Giocondo le había despertado el recuerdo de la madre de su primera infancia. Vírgenes y nobles damas mostraron desde entonces en los cuadros de pintores de Italia la humillada inclinación de cabeza y la sonrisa a la vez rara y beatífica de Caterina, la pobre muchacha

²¹ *op. cit.*, p. 105.

campesina que había dado al mundo un hijo señorial, destinado a pintar, investigar y soportar”²².

Es de esta manera que Freud analiza la obra y biografía de Leonardo Da Vinci demostrando nuevamente la relación tan estrecha que puede haber entre el inconsciente y como este influye directamente en la vida y obra del artista, quien deja ver estos contenidos inconscientes dentro de sus obras de arte.

En “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914), Freud realiza un análisis detallado de la escultura que descansa en el Vaticano. En las conclusiones que presenta en este ensayo, escribe lo siguiente: “Y sin embargo, según yo lo concibo, lo que nos cautiva con tanto imperio no puede ser otra cosa que el propósito del artista en la medida misma en que él ha conseguido expresarlo en la obra y hacer que nosotros lo aprehendamos. Sé que no puede tratarse de una captación meramente intelectual; es preciso que en nosotros se reproduzca la situación afectiva, la constelación psíquica que prestó al artista la fuerza pulsional para su creación”²³. Dando crédito al esfuerzo del artista por despertar en quienes observan su obra, emociones y afectos, el cual es uno de los objetivos del arte. Además reconoce que la creación artística no solo emana del inconsciente y las pulsiones del autor, sino que también impacta en el inconsciente del espectador.

En “*Dostoievski y el parricidio*” (1928), las conclusiones a las que llega Freud después del análisis de la obra de literatura “*Los hermanos Karamazov*” (1880), hace evidente la similitud que encontró entre esta y otras obras clásicas de la literatura con el complejo de Edipo que había postulado: “Difícilmente se deba al azar que las tres obras maestras de la literatura de todos los tiempos traten del mismo tema, el del parricidio: *Edipo Rey*, de Sófocles; *Hamlet*, de Shakespeare, y *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski. Además, en las tres queda al descubierto como motivo del crimen la rivalidad sexual por la mujer. Sin duda la

²² *op. cit.*, p. 108.

²³ Freud, S., (1914), *El Moisés de Miguel Ángel*, O. C., t. XIII, Ed. Amorrortu, 1991, p. 218.

figuración más sincera es la del drama que retoma la saga griega”²⁴, lo cual refleja como este contenido del inconsciente, el complejo de Edipo ha sido vigente y plasmado en algunas obras literarias desde la antigüedad.

La conclusión de Freud con respecto a Dostoievski da evidencia de la latencia del complejo de Edipo en el artista: “La novela del autor ruso avanza otro paso en esta dirección. También aquí es otro quién consumó el asesinato, pero uno que tenía frente al asesinado el mismo vínculo filial que el héroe Dimitri, respecto de quien se admite francamente el motivo de la rivalidad sexual; es, pues, otro hermano, a quien Dostoievski, significativamente, atribuye su misma enfermedad, la supuesta epilepsia, como si quisiera confesar que el epiléptico, el neurótico en mí, es un parricida”²⁵

En algunos otros textos, a pesar de no estar centrados en la expresión artística, hace aportaciones a la relación que esta guarda con el psicoanálisis: “*El creador literario y el fantaseo*” (1908), “*El interés por el psicoanálisis*” (1913), “*Un recuerdo de infancia en Poesía y Verdad*” (1917). Incluso en uno de sus más reconocidos escritos, la expresión artística se hace presente como auxiliar en su teoría, en “*La interpretación de los sueños*” (1900), Freud hace uso de la obra de Shakespeare, “*Hamlet*”, para ofrecer un ejemplo sobre un baluarte dentro de su teoría, el complejo de Edipo, la cual construye a partir de la tragedia griega escrita por Sófocles, Edipo rey.

La obra de Shakespeare es retomada nuevamente en otro trabajo de Freud, en “*Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*” (1916), se hace referencia a *Macbeth*, un clásico de la literatura, haciendo uso de uno de los personajes dentro de esta obra, Lady Macbeth, para nuevamente presentar un ejemplo de su teoría.

²⁴ Freud, S., (1928), *Dostoievski y el parricidio*, O.C., t. XXI, Ed. Amorrortu, 1992, p. 185.

²⁵ *op. cit.*, p. 186.

La relación que existe entre el psicoanálisis y la expresión artística es observable en la obra de Freud, quien la utilizó de diversas formas, sea para presentar ejemplos de sus postulados teóricos, hasta llegar al ejercicio clínico, haciendo un análisis de las obras de arte, los autores y su vida, dejando al descubierto el hecho de que la expresión artística está siempre impregnada del contenido inconsciente del artista, y es su obra, una vía de expresión y exploración del mismo.

De la misma manera que la creación artística, los sueños eran para Freud una importante vía de acceso al inconsciente, donde se pueden cumplir los deseos inconscientes reprimidos, aunque no solo él les prestó gran interés. Movimientos contemporáneos al psicoanálisis también tomaron los sueños como parte importante de su trabajo, entre estos movimientos se encuentran algunas corrientes artísticas. Gustav Klimt, representante del movimiento de "Secesión" austriaco, sin conocimientos sobre el psicoanálisis o el trabajo de Freud encuentra los temas de sus obras en la angustia, la sexualidad y principalmente en los sueños. Por otra parte, otro movimiento artístico, contemporáneo al psicoanálisis, y más difundido que la "Secesión" dio gran importancia a los sueños, al inconsciente y a la sexualidad en los trabajos de sus autores. Este movimiento fue el "Surrealismo".

En Surrealismo a diferencia de la Secesión, sus integrantes se interesaron en la teoría de Freud para sustentar sus propuestas artísticas y su actuar cotidiano, además que dos de sus representantes, específicamente André Breton, quien también sostuvo un intercambio de correspondencia con el creador del psicoanálisis, y Salvador Dalí, tuvieron la oportunidad de tener un encuentro personal con Freud. Por lo cual, al tratar la relación del Psicoanálisis con el Arte, es importante hacer un análisis de la relación que el movimiento Surrealista tuvo con la teoría Psicoanalítica. Para tener un mejor conocimiento de la relación entre el movimiento artístico y la teoría de Freud es necesario conocer que es el Surrealismo, su contexto y desarrollo.

SURREALISMO

Durante el siglo XX, en el período entre guerras, el arte floreció en distintos puntos de Europa, como una resistencia a lo desatado por la guerra y el deseo de que no se volviese a repetir un conflicto que nuevamente dejará destrucción a su paso. Entre los movimientos artísticos que surgieron en esta etapa se encuentra el Surrealismo, su resistencia no solo fue en el arte, sino también en la política y la filosofía, contra los regímenes totalitarios que comenzaban a gestarse y que representarían una futura amenaza para Europa.

Es importante, para comprender el Surrealismo, conocer el significado real que tiene dicho concepto. La palabra surrealismo en castellano es semánticamente opuesta al *surréalisme* francés, pues en español describiría el hecho de estar por debajo de la realidad; esto se debe a la castellanización del fonema original, en el que se conservó el prefijo francés “*sur*” el cual tiene un sentido opuesto al que tiene “*sub*” en español. El prefijo “*sur*” corresponde al prefijo “*sobre*” ó “*súper*” en el español y no al prefijo “*sub*”. Por lo cual la traducción correcta al español de la palabra francesa *surréalisme* es *sobrerrealismo*, la cual connota de manera más certera lo que el concepto francés deseaba describir: Por encima de la realidad, más allá de lo real.

De manera histórica, el Surrealismo tiene su origen en el Dadá que apareció casi de manera inmediata al término de la primera Guerra Mundial, heredando de él algunos aspectos. La creación y desarrollo del surrealismo se encuentran íntimamente vinculados con la vida de André Breton.

“Al término de la primera Guerra Mundial, la Europa sobreviviente se sentía abrazada por la muerte y la devastación; esto significó el comienzo de una serie de transformaciones que, inscritas en la nostalgia, provocaron en los artistas el

deseo de re-vivir la existencia que les podría ser arrebatada de un momento a otro”²⁶.

“Una guerra inútil y terrible provocaría que jóvenes... iniciados en otras corrientes ya existentes, como el expresionismo alemán, el futurismo italiano y el cubismo francés, de manera fortuita y azarosa se reunieran como refugiados en Suiza, el único lugar habitable de toda Europa. En 1916 conducidos por Tristan Tzara fundaron en este espacio el *Cabaret Voltaire* y junto con sus seguidores Hugo Ball, Marcel Janco, Jean Arp, Francis Picabia y Max Ernst, dieron origen al movimiento conocido como *Dadá*. Fue así como el arte respondió a la guerra, vueltos aliados del caos, lo absurdo, el azar y la casualidad...”²⁷.

“Aquellos que se encontraban en Zúrich en 1916, enarbolaron bajo la bandera de ‘Dadá’ una empresa de sabotaje de los valores ideológicos y estéticos de una cultura europea que, a sus ojos, resultó incapaz de detener la barbarie guerrera y, peor aún, se hizo cómplice de ella... su rápida expansión internacional se debe a su genio de condensar la energía alegremente nihilista de una generación que rechaza el nacionalismo belicista”²⁸.

El Dadá, surgido en 1916, se caracterizó por intentar ser la antítesis del positivismo, ser aliado del azar, la casualidad, estar en contra de las convenciones sociales y artísticas, ser partidarios del caos, de lo absurdo y lo ilógico, cuestionaba el orden preestablecido y se negaba a aceptarlo. Gran parte de esto fue acogido por el surrealismo posteriormente.

Entre los jóvenes que fueron atraídos por el Dadá, se encontraba un médico de campo, de origen francés llamado André Breton, quién nació el 19 de Febrero de

²⁶ Museo Nacional del Arte [MUNAL], 2012, *Surrealismo, Vasos comunicantes*, Ed. El Viso, p. 15.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ Ottinger, D., (2012), *El surrealismo*, en MUNAL, *Surrealismo, Vasos comunicantes*, Ed. El Viso, p. 69.

1896, en Tinchebray, Francia. Durante la guerra y su trabajo en algunos hospitales psiquiátricos, conoció la obra de Freud y posteriormente, al término de la guerra, se refugia en el arte, cuando en 1917 se encuentra con Louis Aragon y Philippe Soupault en París, poco después conocería a Guillaume Apollinaire. Es en casa de este último que Breton lee publicaciones dadaístas, mismas que despiertan su interés, por lo que comienza a intercambiar correspondencia con Tristan Tzara.

Tristan Tzara publica en 1918 *Manifiesto Dadá*, donde expresa la ideología dadaísta, un año después en marzo de 1919, Breton publica el primer número de *Litterature*, revista que fundó junto a Aragon y Soupault. A lo largo de la publicación de los números de *Litterature*, se observa como Breton, quién comienza con una perspectiva afín a la Dadaísta, se aleja del movimiento. En este año, Breton publica *Los campos magnéticos*, siendo la primera obra que se desprende del Dadaísmo. “La evolución y las negaciones de *Litterature* marcan las etapas de la conversión, y más tarde, el alejamiento del dadaísmo por parte de Breton y de sus amigos”²⁹, pues Breton considera al dadá como una filosofía nihilista y pasiva.

En 1921 la tensión que había entre Tzara y Breton se hacía evidente; es durante la puesta en escena de el “Juicio a Barrès”, en la cual se procedía contra el escritor Maurice Barrès por su afinidad nacionalista, que Breton cuestiona fuertemente el Dadaísmo al igual que a Tzara. En este mismo año Breton visita a Freud en Berggasse, pero este encuentro no dio muchos frutos. Poco después, el artista contrae matrimonio por primera vez con Simone Collinet, cambiando ella su apellido por Breton y uniéndose oficialmente al grupo surrealista.

En 1922 el grupo de Breton crece, se unen a él Jacques Baron, René Crevel, Roger Vitrac y Robert Desnos. En este año se lleva a cabo el “Congreso para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno” en el que Breton acusa al dadá de ser un movimiento que no responde ya a ninguna necesidad,

²⁹ *Ibíd.*

debido a esto Crevel se separa de Breton y se une a Tzara. La ruptura entre Tzara y Breton solo sería cuestión de tiempo. En Julio de 1923, Tzara organiza una reunión bajo el nombre de la “Noche del corazón con barba” en esta noche se sellaría la ruptura entre Breton y el dadá de Tzara. Durante la reunión Breton junto a André Masson se presentan para realizar un boicot agrediendo físicamente a Tzara. Esta confrontación tendría como resultado la temporal detención de Breton y la última velada dadaísta en París.

Los hechos de la “Noche del corazón con barba” expulsaron al Dadá de París y sumó nuevos miembros al movimiento de Breton. Los nuevos integrantes eran Antoin Artaud, Max Ernst, Max Morise, Pierre Naville, Raymond Queneau, Maxime Alexandre, André Masson, Joan Miró, Giorgio de Chirico, Boiffard, Marie-Louis Soupault, Michel Leiris, Georges Limbour y Emmanuel Radnitzky “Man Ray Trust”.

“Algunos días de Octubre de 1924 bastaron para imponer al surrealismo en la escena parisina. El 11 de Octubre, la “Oficina de investigaciones surrealistas” abre sus puertas en la calle Grenelle. Cuatro días después sale el *Manifeste du surréalisme*,... El surrealismo pretende promover un pensamiento libre de las coerciones de una razón demasiado estrecha. Para liberarlo del positivismo y de la concepción realista del mundo que éste supone, André Breton recurre a las fuerzas de lo irracional, a los poderes del sueño. Sigmund Freud, para quien ‘la imaginación quizá esté a punto de recobrar su lugar’, aparece como una figura tutelar”³⁰.

Es mediante el *Manifeste du surréalisme*, en el cual Breton indica la directriz del movimiento: el automatismo psíquico como medio para expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera el pensamiento, fuera del control ejercido por la razón, la estética o la moral; que en 1924 se da inicio de manera oficial al movimiento surrealista y con ello inicia la publicación de la primera revista que llevaría en su nombre el surrealismo: *La révolution surréaliste* que en su portada a

³⁰ *op. cit.*, p. 74.

manera de subtítulo presentaba la siguiente leyenda: “Hay que llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre”. Breton y Aragon publican *Un cadavre*.

En 1925 se incorporan al grupo surrealista Jacques y Piérre Prévert, Marcel Duchamp, Yves Tanguy y se reincorpora Crevel. Max Morise expresa su preocupación ante los métodos de expresión de los surrealistas, por lo que en la búsqueda de nuevos métodos de creación del arte se crea y adopta el “cadáver exquisito” como uno de los métodos creativos de los surrealistas el cual consiste en que cada uno de los integrantes escriba o dibuje en una hoja plegada sin que los otros puedan observar que fue lo que realizó, dejando solo las puntas de los trazos cercanos al pliegue o la última palabra, para que el siguiente participante pueda continuar. El nombre del método proviene de sí mismo, pues en alguno de estos ejercicios apareció “cadáver exquisito”.

Este mismo año se realiza la primera exposición surrealista, presentando las obras de Man Ray, Picasso, Arp, Masson, Ernst, Miró, Roy y Chirico. Todas las obras fueron analizadas y autorizadas para su presentación por Breton, posteriormente el grupo surrealista se reúne con miembros de la revista *Clarté*, que funge como un periódico comunista. Un año después, en 1926, los Soupault abandonan el grupo surrealista y aparece el grupo surrealista belga, conformado por Goemans, Magritte, Mesens, Nougé y Scutenaire, además se inaugura la *Galerie Surréaliste* con una exposición de Man Ray.

La actividad Surrealista en los siguientes años fue prolífica y conocida alrededor del mundo. En 1928, Desnos se separa del grupo y Pablo Picasso se incorpora de manera oficial al Surrealismo. Al año siguiente Baron, Leiris, Limbour, los Prévert y Queneau abandonan el grupo surrealista, Salvador Dalí, René Char, George Hugnet, George Sadoul y André Thirion se unen al grupo de Breton, mismo que comenzaría a tener contacto con el grupo surrealista belga, especialmente con Magritte. Además, se vuelve a abrir la relación con Tzara, pero impidiendo su influencia sobre las ideas del grupo.

En 1930 Breton publica el *Second Manifeste du surréalisme*, en este manifiesto expresa la necesidad de hacer que el Surrealismo tenga alcance político desde una perspectiva comunista para poder lograr su objetivo de cambiar a la sociedad, con este fin Aragon y Sadoul asisten al Congreso del Partido Comunista Jartov, dentro de la Unión Soviética, donde se ven obligados a renegar sus ideas freudianas para evitar altercados con el Partido, al igual que cualquier afinidad con Trotsky. En el segundo manifiesto Breton atacó a los desertores del Surrealismo e identifica al movimiento como la saga del Romanticismo. Promueve el esoterismo y la necesidad de crear una mitología moderna. Poco después se publica la nueva revista surrealista *Le surréalisme au service de la révolution* y en París se presenta el film *L'âge d'or*, obra de Buñuel y Dalí.

La participación de Dalí dentro del grupo surrealista cobro importancia desde su adhesión; al principio con sus pinturas, que para Breton eran la expresión misma del Surrealismo y que superaban por mucho las obras de Chirico, hasta su participación en las ediciones de *Le surréalisme au service de la révolution*, “Dalí se impone momentáneamente como la figura de proa del movimiento. Da muestras de una actividad fulgurante y acumula pinturas, ilustraciones, películas, obras autobiográficas.”³¹

El método que utilizó Dalí fue el “paranoico – crítico” que creó a partir de su lectura de la *Interpretación de los sueños* de Freud. Este método consiste en tomar la realidad y dejar que esta sea modificada por lo inconsciente, dejando que elementos como las fobias y deseos transformen la realidad para posteriormente plasmarla bajo una nueva interpretación.

La influencia de Dalí sobre Breton incitó a que el segundo publicará una obra en la que retomaría nuevamente las bases artísticas del movimiento surrealista, dejando de lado, por lo menos dentro de esa obra, los intereses políticos de Breton.

³¹ *op. cit.*, p. 83.

“La publicación en 1932 de *Les vases communicants* representa una nueva preocupación por la dialéctica como pilar del surrealismo. Ahí Breton demuestra la porosidad entre ‘el mundo de la realidad y el del sueño’ y precisa una vez mas qué utilidad práctica pueden aportar las fuerzas del inconsciente en la reinención de lo real”³².

Aragon por su parte, en 1932, decide separarse del movimiento surrealista después de haber sido acusado de adherirse al Partido Comunista y las ideas que presentó en su poema *Front rouge*, las cuales eran contrarias a las ideas *trotskistas* del grupo, aunado a las diferencias que presento con Dalí, debido a que Aragon sostenía que “el *collage* es la única técnica capaz de sintetizar los valores preconizados por el surrealismo.”³³

Siguiendo el camino de Aragon, Alexandre, Sadoul y Unik también abandonan el grupo surrealista, y Roger Cailliois, Maurice Henry, Gilbert Lely y Jules Monnerot se unen al grupo.

“Los ‘disidentes’, los ‘excluidos’ se agrupan alrededor de la revista *Documents* capitaneada por Georges Bataille. Bajo la dirección de los etnólogos que conforman la parte esencial del comité de redacción, *Documents* le hace al surrealismo un cuestionamiento social y cultural...”³⁴.

Para hacer frente al grupo de disidentes, en 1933, Breton publica la revista *Minotaure* que “contribuye a dar una forma visible, poética, al drama político que vive Europa con el ascenso de los totalitarismos fascistas”³⁵.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ *op. cit.*, p. 84.

³⁵ *op. cit.*, p. 84-85.

Un año después, Nezval, poeta de origen checo, funda el grupo surrealista checo, conformado por Teige, Sima, Toyen, Davetsil y Stryrsky, por otra parte, en el grupo parisino de Breton, Char decide dejar el grupo y se unen Jacques Herold, Gisele Prassinos y Oscar Domínguez. Se presume que la adhesión de Jacqueline Lambda al grupo surrealista de Breton, coincide con su unión matrimonial con el mismo.

En Tenerife, Breton junto a Péret, organizan la primer 'Exposición Internacional' en 1935 y comienzan la selección de obras que se presentaran en Copenhague antes de concluir el año. En julio de este año, en el marco del 'Congreso internacional por la Defensa de la Cultura', la ruptura entre el surrealismo y el comunismo estalinista se sella cuando Breton ataca físicamente a Ilya Erenburg, representante de la delegación soviética.

El alcance internacional del Surrealismo se hace visible cuando, en 1936, se realiza en Londres una exposición del arte surrealista conformada por 400 obras de 60 artistas originarios de 14 países diferentes, en París, en la galería Ratton se presenta *L'Exposition surréaliste d'objets*, y el Museum of Modern Art de Nueva York presenta la exposición *Fantastic Art dada surrealism*.

La expansión del surrealismo como movimiento artístico continuaba, y prueba de ello fue la exposición surrealista presentada en Tokio y Kioto en 1937 organizadas por la revista *Mizue*, mientras tanto Breton inaugura la galería Gradiva y Péret se ausenta del grupo para unirse al ejército republicano español. Bellmer, Leonora Carrington y Roberto Matta se unen al grupo surrealista.

Para 1938, se monta la exposición cumbre del surrealismo en la galería *des Beaux Arts*, en París en la cual Marcel Duchamp expone su obra en la sala principal. Poco después se realizaría otra exposición en Ámsterdam. Breton viaja a México para encontrarse con Trotsky a través de Diego Rivera quien concreta el encuentro. Breton junto a Trotsky escriben *Por un arte revolucionario*

independiente. Antes de su partida, Breton elogia las obras de Rivera y Kahlo, invitando a ella a formar parte de las siguientes exposiciones surrealistas. Por otra parte, Dalí visitó a Freud en Londres el 19 de julio de 1938, año en el que Wilfredo Lam se unió al grupo surrealista.

Un año después, en 1939, a pesar de su prolífica actividad y de ser un baluarte para el Surrealismo así como la figura más representativa ante el público, Salvador Dalí es expulsado por Breton del grupo surrealista, pues para Breton la manera en la que Dalí se beneficiaba de sus obras era contraria al surrealismo por lo que crea un anagrama con el nombre del artista: “Ávida Dollars”, reprochándole el negocio que hacía con sus obras de arte. Además, la afinidad de Dalí con Francisco Franco y su movimiento fascista era una afrenta contra los principios del surrealismo.

“Los trágicos acontecimientos de la segunda Guerra Mundial provocaron una ‘ocultación’ del surrealismo... La ocupación de Francia por las tropas alemanas ocasiona un estallido, primero geográfico, del grupo. Max Ernst resulta encarcelado en el campo de Males; Tanguy, Calas y Matta zarpan hacia los Estados Unidos y Miró hacia Mallorca. Los que intentan huir de Europa (Domínguez, Duchamp, Péret, Char, Brauner, Lam, Hérold, Masson, Bellmer) se refugian, junto con Breton en la Villa Air-Bel de Marsella, donde esperan la visa para América, que les proporciona Varian Fry en nombre del *Emergency Rescue Comitee*”³⁶.

La presencia de algunos artistas surrealistas en América, algunos de ellos en México, impulsa la propuesta de realizar una exposición Surrealista en nuestro país. En 1940, se lleva a cabo la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano, en la Ciudad de México.

³⁶ *op. cit.*, p. 85

En 1941 Breton junto a Masson se embarcan con rumbo a Estados Unidos, poco después de su llegada, Breton es invitado por la revista *View* para una entrevista, la cual sería publicada ese mismo año, posteriormente también entrevistarían a Ernst, Tanguy y Duchamp.

A pesar de la tendencia surrealista que llegó a tener la revista *View*, Breton publica un año después de su llegada, la revista *VVV*, que presenta su primer número en 1942. La presencia de Breton en Nueva York le da mayor peso a la presencia del surrealismo en Estados Unidos, llegando a influir en algunos artistas como Jackson Pollock, Arshile Gorky o Robert Motherwell. Breton junto a Duchamp, presenta la exposición *First papers of surrealism* en la Madison Avenue Gallery.

Durante su estancia en Estados Unidos, Breton escribe dos obras, la primera en 1944, "*Arcane 17* reanuda con el principio de una poesía asociada a la videncia, tal y como la concebía Rimbaud, Nerval y Novalis. Oda lírica a la naturaleza que encarna en la figura del hada *Mélisine*, el texto muestra una vez más los lazos estrechos entre el surrealismo y el romanticismo alemán"³⁷.

"Escrito en 1945 a raíz de un viaje a Nuevo México y en Arizona, la segunda obra americana de Breton, *L'ode à Charles Fournier*, se refiere al asunto de 'transformar' el mundo, a la invención de un orden social y político, compatible con los valores del surrealismo... confirma la separación definitiva de Breton del comunismo ortodoxo. A los sistemas bolcheviques y a su materialismo de estrechas miras, ahora opone un socialismo utópico, un orden humano únicamente regido por las leyes del deseo"³⁸.

Llegado el final de la guerra, Breton regresa París en 1946, para tratar de reunir nuevamente a los surrealistas dispersos en el mundo, y dar nuevo aliento al surrealismo.

³⁷ *op. cit.*, p. 88.

³⁸ *Ibíd.*

“Nada mejor que una nueva exposición para demostrar la vitalidad del surrealismo en la posguerra y celebrar su regreso a la escena artística europea. Esta se inaugura el 7 de julio de 1947 en la galería Maeght. Su capacidad para reunir a un centenar de artistas, originarios de 24 países, la confianza de sus organizadores que no le temen a prescindir de ausentes tan prestigiados como Dalí, Magritte, Lam, Masson, Picasso, en fin el éxito público de la manifestación (recibe a 40 000 visitantes) desmiente a aquellos que sostienen que el surrealismo se extinguió al final de los años treinta”³⁹.

Breton vuelve a retomar los ideales artísticos de la creación libre, despreciando el mercantilismo al que el arte se ve sometido comúnmente, prueba de ello es el apoyo que da al “Taller de arte bruto” de Jean Dubuffet, impartido en la galería Drouin en 1947. Decidido a recuperar el auge que tuvo el Surrealismo en los años treinta y que se vio interrumpido por la guerra, Breton retoma los trabajos e investigaciones realizadas por el grupo surrealista en la década de los treinta. La compilación de estos trabajos ve la luz en la revista *Le Libertaire*, publicación en la cual los demás integrantes del grupo surrealista comienzan a colaborar en 1951. La década de los cincuenta parece refrescar al movimiento surrealista.

“La multiplicación y la diversidad de las revistas surrealistas de la posguerra, atestiguan la vitalidad del movimiento así como la variedad de los territorios teóricos y poéticos que nos cesa de explorar. De octubre de 1956 a la primavera de 1959 se publica *Le surréalisme même*, editado por Jean-Jacques Pauvert. En noviembre de 1958 sale el primer número de *Brief*, editado por Losdeld. Tres años después, sale *La Brèche* que se vuelve el órgano oficial del surrealismo”⁴⁰.

“Las exposiciones colectivas que montan los surrealistas dan fe de la continuidad de la inspiración del movimiento, así como de sus tomas de posición frente a los

³⁹ *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰ *op. cit.*, p. 94-95

grandes problemas de la época. EROS, la octava Exposición Internacional del Surrealismo, explora el territorio de un erotismo consustancial a la poética surrealista”⁴¹.

La última exposición surrealista organizada por Breton es en Diciembre de 1965, la cual se presenta como *L'Écart absolu*, en esta exposición hace una compilación ideológica y artística del movimiento surrealista.

“Pese a las tentativas por sostener la actividad del grupo, el fallecimiento de André Breton, el 28 de septiembre de 1966, marca el fin de un surrealismo, cuyo fundador era el único capaz de ubicar en una sola y misma perspectiva la acción de personalidades tan variadas como las que, a lo largo de la historia del movimiento, contribuyeron a darle su brillo y su intensidad”⁴². Pues fue él quien le dio vida a este movimiento, quien fue su guía, y finalmente es con él que el surrealismo ve su final, por lo menos en su fase política y filosófica, sobreviviendo solo la corriente artística que buscaba plasmar los contenidos del inconsciente en sus obras.

*Se sienta en la mesa y escribe,
Con este poema no tomaras el poder, dicen,
Con estos versos no harás la revolución, dicen,
Ni con miles de versos harás la revolución, dicen,...
No alcanzara perdón o gracia, por ellos,
Con este poema no tomaras el poder, dicen,
Con estos versos no harás la revolución, dicen,
Ni con miles de versos harás la revolución, dicen,
Se sienta en la mesa y escribe.*

(Fragmento de “*Confianzas*”, álbum “*Inspiración – Espiración*”, Gotan Project, Buenos Aires, 2004).

⁴¹ *op. cit.*, p. 95.

⁴² *Ibíd.*

PSICOANÁLISIS Y SURREALISMO

El Surrealismo durante su desarrollo, tuvo acercamientos con el Psicoanálisis, inclusive con el mismo Freud. El acercamiento del surrealismo hacia el Psicoanálisis fue incitado por la afinidad de los artistas del movimiento con la teoría de Freud, razón por la que intentaron asimilar la teoría psicoanalítica. Es sobre los vínculos creados entre el movimiento artístico y la teoría psicoanalítica, que autores como Xavière Gauthier y Antonio Oriol Anguera, en quienes centraremos la atención, dedicaron parte de su trabajo.

Xavière Gauthier es el pseudónimo adoptado por una académica de origen francés quien nació bajo el nombre de Mireille Boulaire el 20 de octubre de 1942. Ella estudio literatura en París en la Universidad de Caen. Posteriormente realizó estudios de Psicología, Filosofía y Artes en la Universidad de Soborna, en sus estudios de Psicología, se intereso en el Psicoanálisis. Posteriormente realizo estudios de Doctorado en Filosofía. En 1975 fundó la revista *Brujas* especializada en arte y literatura. Fue profesora en la Universidad de Burdeos y colaboro con el Centro Nacional de Investigación Científica de Francia. Entre sus publicaciones se encuentra *Surrealismo y sexualidad* (1971), misma que fue revisada y prologada por Jean-Bertrand Pontalis, en este texto Gauthier indaga en la relación entre el surrealismo y el psicoanálisis.

Antonio Oriol Anguera fue un médico de origen Catalán nacido el 27 de marzo de 1906, realizo sus estudios de medicina en la Universidad de Barcelona y al concluirlos ejerció en Riudecanyes; poco después decide dedicarse a la enseñanza e investigación. Realizo un doctorado en la Universidad de Madrid, al concluirlo ingresa a la Universidad de Estrasburgo en Francia. En 1936 se hace profesor en la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. De manera paralela a su vida académica, tuvo una vida política activa, situación por la cual en 1939 se ve obligado a exiliarse en Francia durante unos meses para regresar al

año siguiente a España. En 1949 le ofrecen una cátedra en la Universidad de Córdoba, por lo que decide ir a Argentina donde fue propuesto como candidato al Premio Nobel de Medicina. En 1957, debido al golpe de estado en Argentina, abandona el país. Intenta regresar a España para una cátedra en la Universidad de Madrid, pero el régimen franquista impide su regreso por lo que decide venir a México para cubrir una plaza docente en el Instituto Politécnico Nacional, donde realizó investigación y docencia hasta su jubilación. De manera paralela a su formación médica, también se interesó y estudió la teoría psicoanalítica por lo que durante su estancia en el Instituto Politécnico Nacional publicó la triada de libros *Freud: Freud 1: Lo vivo y lo muerto* (1990), *Freud 2: Sexo y Arte* (1991), *Freud 3: Posfreudismo* (1992) por medio de la editorial de la misma institución. Murió en la Ciudad de México en abril de 1996. Se le otorgó de manera póstuma la medalla Lázaro Cárdenas en reconocimiento a su trabajo y trayectoria.

EL SURREALISMO Y EL PSICOANÁLISIS EN XAVIÈRE GAUTHIER

En *Surrealismo y Sexualidad* (1976) Xavière Gauthier hace un análisis del movimiento artístico y de cómo éste retoma algunos aspectos de la teoría psicoanalítica. A partir del análisis de diferentes obras escritas y visuales, Gauthier expone algunos de los vínculos que se crearon entre el arte surrealista y el Psicoanálisis.

Para Gauthier el arte es una expresión de la dinámica psíquica, lo cual expresa de la siguiente manera: “Freud ha establecido el lugar propio del arte en sus ‘formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico’: principio de placer y principio de realidad. ‘El arte, por un camino particular, logra una reconciliación de los dos principios. El artista es originalmente un hombre que evita (*abwendet*) la realidad porque no puede familiarizarse con la renuncia a la satisfacción de las pulsiones que la realidad exige desde un principio, un hombre que en la vida fantasmática deja el campo libre a sus deseos eróticos y ambiciosos. No obstante, *encuentra el camino de retorno del mundo de los fantasmas a la realidad: gracias a dones particulares, da forma a sus fantasmas en realidades de un nuevo tipo*, que los hombres estiman como preciosas copias de la realidad. De una determinada manera, llega a ser así realmente el héroe, el rey, el creador, el favorito que deseaba ser, *sin emprender el enorme desvío que pasa por la transformación del mundo exterior*. Pero si lo logra, es solo porque los demás hombres, como él, sienten la mencionada insatisfacción de la renuncia exigida por la realidad, y porque esa insatisfacción producida por la sustitución del principio de placer por el principio de realidad, es en sí misma una parte de la realidad’ (*Freud, Formulations sur les deux principes de fonctionnement psychique*)... La creación artística no es, pues, la inmediata satisfacción que la alucinación procura. Tampoco es la lenta transformación del mundo exterior. Es un cruzamiento... Freud habla de una ‘reconciliación’ del principio de realidad y del

principio del placer: reconciliación que es una ruptura de aquél ejecutada por éste.”⁴³.

“No obstante, el cuadro no es una tela pintada, difiere pues de una alucinación, y el artista no alucina el objeto de su deseo como lo hacía el lactante. Solo la ‘psicosis alucinatoria del deseo de sueño y de la *amentia* logra abolir (la prueba de realidad) y restaurar el antiguo modo de satisfacción’. (*Freud, Métapsychologie, París, Gallimard, 1968, 187 ps.*) Un cuadro, aun surrealista... Como lo dice Masson, es ‘copia de un fantasma’, no es una imagen, sino ‘imagen de una imagen’ (Masson, *Propos sur le surréalisme*, loc. Cit)... ligado al cumplimiento del deseo.”⁴⁴

El movimiento surrealista hace del deseo una parte fundamental de sus ideales, para ellos el deseo debía encontrar satisfacción. La búsqueda de lograr este objetivo, el cumplimiento del deseo, se apuntaló en las bases del Surrealismo, inclusive llegando a influenciar la faceta política del movimiento.

“Breton se queja con insistencia... solo una ‘destrucción de las mismas bases económicas de la sociedad actual’ (*Breton, L’amour fou, op. Cit., p. 34*)... ‘Solamente un cambio radical cuyo efecto sería suprimir, con la producción capitalista, las condiciones de propiedad que le son propias, lograría llevar al triunfo, en el plano de la vida real, al amor recíproco’ (*Breton, Les vases communicants, op. Cit. P 92*)... Podemos considerar cierto que la *estructura social es un obstáculo a la realización de la sexualidad* tal como lo entienden los surrealistas y que el trastocamiento, el cambio radial de esa estructura es para la realización de la sexualidad una condición *sine qua non*. La reivindicación tocante al dominio de lo sexual fue ciertamente una de las razones (entre otras varias, sin duda) del compromiso político de los principales miembros del movimiento.”⁴⁵

⁴³ Gauthier, X., (1976), *Surrealismo y Sexualidad*, Ed. Corregidor, p. 212-213.

⁴⁴ *op. cit.*, p. 212.

⁴⁵ *op. cit.*, p. 28-29.

La revolución surrealista debía permear por completo todos los aspectos de la vida, dar la libertad al deseo y la sexualidad. “En lo que atañe a los surrealistas, parafraseando a Breton se puede decir que la revolución será sexual o no será. La libertad sexual pasa por la revolución social... La revolución sexual es lo primero y lo último. Maurice Nadeau escribe que para los surrealista ‘la verdadera revolución es la victoria del deseo.’ (Nadeau, *Historie du surréalisme*, París, Le Seuil, 1964, p. 187). Tal victoria puede por sí sola determinar la revolución social.”⁴⁶

Para los surrealistas, la sexualidad es parte del deseo, por lo tanto el libre ejercicio de la sexualidad era fundamental para lograr su objetivo, el cumplimiento del deseo, pero ambos se encuentran ante los mismos impedimentos sociales

“... escribe Freud, ‘nos espantamos a la vista de aquel que ha cumplido el deseo de nuestra infancia y nuestro espanto tiene toda la fuerza de la represión que desde ese entonces se ha ejercido contra tales deseos’ (Freud: *L’interprétation des revêts*)... Nuestros múltiples deseos conscientes nada más se ordenan a partir de ese deseo inconsciente, que no puede sino seguir siéndolo.”⁴⁷

“Sin llegar a una actitud tan extrema, el surrealismo deseó la muerte de un arte inofensivo y agradable,... la muerte de una estética que solo era ‘una categoría del arte de gozar’. El surrealismo quiso sacar el arte de los museos...”⁴⁸.

Pero a pesar de que el deseo está casi condenado a no ser satisfecho de manera directa, puede llegar a ser atendido por vías indirectas, expresarse por medio de distintas elaboraciones de sí mismo. “Hay una posibilidad (¿la única?) de aproximarse a una realización soportable...: el arte. ... El arte en efecto, es la realización del... deseo.”⁴⁹

⁴⁶ *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ *op. cit.*, p. 206-207.

⁴⁸ *op. cit.*, p. 48.

⁴⁹ *op. cit.*, p. 207.

“En este sentido el arte es tranquilizador y generador de placer. ‘Muchas cosas que, si fueran reales, no podrían procurar placer, lo logran, sin embargo, en el juego de la fantasía, y muchas emociones penosas en sí mismas pueden llegar a ser fuente de gozo para el auditor o espectador. Tal gozo proviene del hecho de que el artista expone, a los ojos de todos, ensoñaciones inconfesables e inconfesadas, pues el adulto ‘tiene vergüenza de sus fantasmas a los que considera infantiles y prohibidos’, y así ‘los disimula, los cobija como a sus intimidades más personales’. Que otro los cumpla, pero colocándolos en el campo de lo incumplido, de ahí lo que, horrorizándonos a veces, nos trae satisfacción... Quizá el hecho de que el creador nos ponga en situación de gozar de ahí en delante de nuestros propios fantasmas sin escrúpulos ni vergüenza, contribuya en gran medida a ese resultado’ (*Freud: La création littéraire et le rêve éveillé, loc cit.*)”⁵⁰

Esta característica de ser capaz de expresar aquello que permanece en el inconsciente, trayéndolo al mundo real y de cierta manera, dando cumplimiento al deseo y liberando la sexualidad, hizo del arte la vía de expresión del movimiento surrealista.

“Esto es particularmente visible en la obra surrealista, toda entera centrada en el erotismo. Ahora bien, las escenas eróticas son las más cargadas de oprobio y las más violentamente tenaces de nuestros sueños. La fuerza del surrealismo ha consistido en atreverse a decir: ‘El amor toma todo el poder’. El deseo *tiene*, de hecho, todo el poder, y ello es lo que más le cuesta admitir al hombre (esto es, por lo demás, la esencia de la obra freudiana)... El arte surrealista es mas exhibicionista que cualesquiera otros. Si el artista que cuelga un cuadro muestra una cosa cualquiera en lugar del sexo, el surrealismo muestra una cosa erótica.”⁵¹

⁵⁰ *op. cit.*, p. 207.

⁵¹ *op. cit.*, p. 208.

El arte y el erotismo tomaron gran importancia dentro del movimiento, pues por medio de ambos se podía lograr, de cierta manera, el cumplimiento del deseo y la liberación sexual, algo fundamental para los surrealistas.

La libertad sexual, como parte del deseo surrealista, se desarrolló en dos direcciones dentro del movimiento. “En el seno del movimiento se dibujan dos grandes corrientes al respecto. Por una parte, reivindicación de una sexualidad enteramente libre, desprendida de todo estorbo social; esta actitud conlleva un cierto mito de inocencia, de la pureza original y del retorno a la edad de oro. Por otra parte, una corriente próxima a las ideas de Bataille, que funda el deseo en la noción de lo prohibido y la necesidad concomitante de su transgresión.”⁵²

Con respecto a la primer corriente, la reivindicación de la sexualidad enteramente libre se concebía como una sexualidad en base al amor y el ser consensuado, para que a partir de esto se pudiera liberar el deseo y dar libertad a lo sexual.

“En el principio hombre y mujer vivían desnudos e ignoraban la vergüenza... En su libertad, los amantes se abstraen del resto del mundo... Al aislamiento del mundo se le añade *la inocencia* de los amantes. Breton afirma que el amor no vencerá ‘mientras no se haya hecho justicia, en escala universal, con la infame idea cristiana del pecado.’ (*Breton, L’amour fou, op cit.*)”⁵³

A su vez, la revolución surrealista y la conquista de la libertad sexual debían reivindicar también a la mujer, darle la libertad que por derecho le pertenece, la revolución debía enaltecer a la mujer y liberarla pues como establece Aragon: “*Le fou d’Elsa* reza: ‘El porvenir del hombre es la mujer’. (*Aragon, Zadjal de l’avenir, en Le fou d’Elsa, op cit.*)”⁵⁴

⁵² *op. cit.*, p. 134.

⁵³ *op. cit.*, p. 135.

⁵⁴ *op. cit.*, p. 109.

“Éluard ha dicho: ‘El primero que comparó la mujer con una rosa fue un genio’.”⁵⁵ Esta expresión de Éluard podría resumir el pensamiento surrealista con respecto a la mujer, la mujer buena y reivindicada. Los surrealistas buscaban a esta mujer libre para amarlos y otorgar a ella su amor.

“Para Breton, Éluard y, en menor grado, Aragon, el amor es *un amor feliz*. Es amor *compartido, viviente, formador, conciliador y conciliante, es amor positivo e idílico, no amor-conflicto*”⁵⁶. Un amor utópico que satisface el deseo.

“... la mujer ha sido vista por su lado ‘bueno’. Es dulce, agradable, procura alegría y felicidad al hombre y le asegura la salvación. ‘Mi mujer abraza dócilmente mis voluntades y las prevé.’ (Aragon, *Le paysan de París, op cit*) Se ofrece sin resistencia. Es la mujer ‘buena’ o – lo que puede finalmente asimilarse- una ‘buena mujer’ ”⁵⁷. Una mujer que está dispuesta (y con propia convicción) a satisfacer el deseo del amante, incluso en lo sexual.

La búsqueda de los surrealistas por la *mujer buena* tenía como fin encontrar a aquella mujer que los amara de una manera particular, que cubriera todas sus necesidades, simplemente buscaban a *la madre*.

“Las imágenes de la mujer vehiculizadas por el discurso surrealista evocan la larga espera, la búsqueda vana de una mujer única en el mundo. Los contornos de esa mujer que el hombre busca en el futuro, ¿qué podría haberlos moldeado sino el pasado?, ¿Y cómo podrían no estar ligados a los de la madre?”⁵⁸. “Para el hombre no hay más que una mujer: la madre... La situación de Breton, pues, es idéntica a la de cualquier ser humano, creyendo sin cesar haber encontrado a la Elegida y

⁵⁵ *op. cit.*, p. 72.

⁵⁶ *op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *op. cit.*, p. 190.

haberla poseído, para decepcionarse también sin cesar, pues no se trataba nunca de Ella.”⁵⁹

La relación con la madre moldea al individuo, de tal manera que estructura las relaciones ulteriores con su amante. “La madre y el hijo, mas tarde el hombre y la mujer, se aman con un amor redondo que no ofrece asidero al mundo exterior. Tal, al menos, el sueño de felicidad que ronronea en la poesía surrealista.”⁶⁰ Y es bajo el resguardo del arte, que liberan el deseo del inconsciente para completar su búsqueda, la de la madre en otras personas.

“El rostro de la mujer que dibuja el arte surrealista se carga y recarga de todos los rasgos del rostro de la madre visto por los ojos del niño. Es vidente, se comunica con otro mundo y adivina el porvenir. *Es su porvenir: ‘El porvenir del hombre es la mujer.’ (Aragon, Le fou d’Elsa)* Es poderosa y misteriosa. Sus dones no se explican: encantan, seducen... La equivocación del niño es creer que esa madre que es todo para él, lo será eternamente. Para los surrealistas, la promesa engañadora es mantenida: la mujer está puesta en un lugar tal que el hombre no puede alcanzarla, luego no puede perderla”⁶¹.

Es debido a la búsqueda de la madre en otras personas, que los surrealistas reivindicaban e idealizaban a la mujer solo para resguardar la figura materna y el amor incestuoso tras la imagen de enaltecimiento de la mujer. “El amor cortés tal como lo celebraron los trovadores... y tal como lo promovieron los surrealistas es, típicamente, el amor incestuoso”⁶², amor que solo por medio del arte pudieron expresar. Donde ellos eran los únicos para la mujer *única*, para la madre, donde el padre no existía, donde eran niños otra vez.

⁵⁹ *op. cit.*, p. 191.

⁶⁰ *op. cit.*, p. 195.

⁶¹ *op. cit.*, p. 192.

⁶² *Ibíd.*

“Para los surrealistas la revolución conduce al paraíso perdido de la infancia inocente y feliz, a la edad de oro de los primeros tiempos. El padre alejado o aplastado es el retorno a la mítica relación dual con la madre, a la estadía con su vientre, al Nirvana uterino. ‘La unidad integral, orgánica y psíquica’... La feliz mezcla cantada por Éluard, con el mismo olor, el mismo sabor, es la de la madre con el hijo y la confusión de la saliva con el de la leche. ‘Yo me besaba, tú te besabas’.”⁶³

La búsqueda de la *madre* está siempre condenada a fracasar, este hecho llevaría a los artistas a experimentar la angustia: “Breton escribe que todo ser humano ‘es arrojado en la vida en busca de un ser de otro sexo, de uno solo.’ (*Breton, Arcane 17, op. Cit.*) El niño es... Nacido, liberado para la muerte, ya que ‘el nacimiento es (...) el primer hecho de angustia y por consiguiente la fuente y el modelo de toda angustia’ (*Freud, L’interprétation des rêves, París, P.U.F., 1967, 573 ps.*)”⁶⁴. La angustia seguiría siempre ahí, latente, por lo cual la única vía de satisfacción del deseo incestuoso que encontraron los surrealistas fue el arte.

“La idealización desmesurada de la mujer será el elemento estructurante de la sexualidad del adulto. De ahí esa dicotomía que gustosamente realizan los surrealistas entre la mujer ‘respetada’ y aquella con la que hacen el amor”⁶⁵. Amor que en la primera corriente surrealista se realiza con la mujer ideal, que intenta sustituir a la *madre* para satisfacer su amor incestuoso, pero la segunda corriente necesita de la transgresión de lo prohibido, dando paso a las perversiones.

“... la sexualidad libre exigiría desnudez, ignoraría las maneras refinadas de desvestirse y rehusaría ver en ellas una fuente de erotismo. Ello equivale a olvidar que la sexualidad, sumisión al deseo, no es genital sino global. Por tanto esta ligada a los rasgos de diferenciación sexual que son las ropas y, por consiguiente, esta ligada a lo prohibido, a la transgresión... Ahora bien, mucho se hecha de ver

⁶³ *op. cit.*, p. 195.

⁶⁴ *op. cit.*, p. 191.

⁶⁵ *op. cit.*, p. 193.

en el surrealismo un movimiento de la reivindicación del amor loco, salvaje, libre, y a la vez un recurso a las prohibiciones, necesario para que se disfrute el placer de transgredirlas”⁶⁶.

La perversión como transgresión de la moral e incluso del objeto era, para algunos surrealistas, otra vía para satisfacer el deseo inconsciente. “En cuanto a las perversiones, son ellas las que más aportan ‘a la conciencia de nuestro universo sensorial’ (*Breton, Le surréalisme et le peinture, op. Cit.*) y ‘abren una brecha en la noche de la moral’, según dice el propio Breton”⁶⁷. El transgredir y pervertir se volvió recurrente en esta corriente surrealista, incluso en la elaboración de las obras de arte: “Semejante desvió de las funciones podría fácilmente inscribirse en la línea surrealista. La técnica de los *ready-made*, muy empleada por los surrealistas, consiste en desviar a los objetos de sus funciones, en suma: pervertirlos...”⁶⁸.

Ante esta práctica recurrente en el Surrealismo Breton se pronunció a favor: “¿Qué me interesa más? Todo lo que en el amor físico corresponde a la perversidad. Así habla Breton, en el curso de una discusión sobre la sexualidad que reunió a una decena de surrealistas. Y cuando Queneau le pregunta claramente: ‘Breton ¿condena usted lo que llaman las perversiones sexuales?’, le responde: ‘En modo alguno’...”⁶⁹. Pues las perversiones como parte de la expresión de la sexualidad, deben gozar de la misma libertad que la propia sexualidad.

Algunas de las perversiones consideradas por los surrealistas era el *onanismo*, del cual expresaban lo siguiente: “para Breton el onanismo no puede ser más que una ‘compensación’ y se acompaña siempre de ‘representaciones femeninas’ (*Recherches sur la sexualité, op.cit.*)... Crevel no ignora el interés y particular

⁶⁶ *op. cit.*, p. 138.

⁶⁷ *op. cit.*, p. 140.

⁶⁸ *op. cit.*, p. 42.

⁶⁹ *op. cit.*, p. 142.

placer que puede experimentarse en ver y sentir el cuerpo como ajeno y propio a la vez”⁷⁰.

La *coprofilia*, otra perversión considerada por los artistas se hace presente en algunas obras: “Toda la obra de Artaud está teñida de elementos escatológicos... : ‘Los trances anales de ciertos curas, las maceraciones abdominales mierdosas de ciertos laicos’ (Artaud, *Autre chose que de l’enfant beau*, París, L. Broder, 1957, 27 ps) como de sí mismo: ‘Eso olía a mierda en mi corazón, esa caja con mi tronco dentro, pero era yo el excremento’ (Artaud, *Lettre á Monsieur Peter Watson*, en *Critique no. 29*)”⁷¹, otro caso es el de Dalí: “... pinto un cuadro que Éluard tituló *Le jeu lugubre*. En el rincón inferior del lado derecho se ve de espaldas a un hombre cuyo calzoncillo esta maculado de excrementos... Breton, Éluard y Gala , vinieron a ver el cuadro, lo admiraron mucho...”⁷².

La necrofilia se hizo también presente en las obras surrealistas, tratando de amalgamar lo irreconciliable, la vida y la muerte, tal como lo intentan con el delirio y la realidad: “Los... necrofílicos aparecen quizá, en su forma más autentica, en los *collages* reunidos por Ernst bajo el título de *Une semaine de bonté*. Olas, inundaciones invaden los dormitorios, los salones donde las gentes continúan haciendo el amor y abrazan a cadáveres desfigurados, torturados, y a veces, incluso esqueletos”⁷³.

“La presencia de un esqueleto en una escena erótica es más ambigua que la de un cadáver. En la pintura de Delvaux, por ejemplo, se ve aparecer hacia 1944 esqueletos que evolucionan entre cuerpos de mujeres desnudas. Pero la rigidez de esas mujeres, el aliento helado que emanan de ellas, ya indicaban que eran representaciones de la muerte... si se habla de un cierto gusto necrofílico en Delvaux, hay que referirlo a una negación el placer, y tal vez de la sexualidad

⁷⁰ *op. cit.*, p. 144.

⁷¹ *op. cit.*, p. 147.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *op. cit.*, p. 149.

misma. Mas que expresar que se puede obtener placer haciendo el amor con un cadáver, se expresa que no hay placer en el amor... Sin embargo en, *Venus endormie* – ‘Venus dormida - , la aparición de un esqueleto desata el pánico entre las mujeres desnudas. Aterrorizadas por la idea de que la muerte puede abatirse sobre ellas, corren, huyen, levantan los brazos al cielo, imploran. Venus, acostada en un lecho labrado, continúa durmiendo, indiferente a la proximidad del cataclismo, como si su belleza pudiese protegerla. En este cuadro la belleza y la muerte se oponen. Las relaciones entre amor y muerte son muy complejas”⁷⁴.

“... en Desnos el erotismo triunfa hasta en la muerte. Amor y muerte están ligados por una clase de extremismo, de juramento del tipo de: ‘hasta el fin’. En la *Liberté ou l’amour*, el héroe se pasea por la calle y encuentra una mujer muerta... Mas que el amor por un cadáver, se trata del amor por una mujer, aunque ella ya sea cadáver, aunque uno mismo haya llegado a ser cadáver”⁷⁵.

En el caso de a *fellation*, los artistas la interpretan como un acto surrealista. “Así lo entiende Desnos en *La liberté ou l’amour*: ‘La reproducción es lo propio de la especie, pero el amor es lo propio del individuo. Yo también he hundido mi cabeza en las tinieblas de los muslos’ (*Desnos: La liberté ou l’amour*) La fellation aparece entonces como una desviación del objetivo del acto sexual, y por tanto constituye un acto surrealista”⁷⁶. Lo mismo interpretan en la *sodomía* (sexo anal): “El coito anal presenta un rasgo particular: ‘puede implicar en el hombre... potencia, la idea de que el recto es ‘un paso a forzar’, y procurar una impresión de posesión más intensa que el coito vaginal”⁷⁷, pues transgrede y pervierte al cuerpo y a la actividad sexual de su objetivo natural.

La transgresión y perversión como vías para llegar a satisfacer el deseo hacen eco en los cimientos de la moral, haciendo un arte que escandaliza pero a la vez

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ *op. cit.*, p. 150.

⁷⁶ *op. cit.*, p. 155.

⁷⁷ *op. cit.*, p. 156.

cautiva, "... que al mirar el cuadro es posible sentir lo que definía la belleza para los surrealistas: una *convulsión*"⁷⁸.

Esta convulsión originada en el deseo que pide satisfacción por medio del cuerpo, incita a la perversión en el sentido surrealista: "A ese cambio, perturbación o metamorfosis del cuerpo, lo hemos visto perfilarse a través de cada 'perversión'. Y consiste sin duda en su interés principal: hacer que el cuerpo ya no sea el cuerpo 'natural', reificado, dado, sino un cuerpo 'inventado' en el sentido surrealista de la palabra. No se trata de una creación *ex nihilo*: el objeto está ahí pero se cambia su destino..."⁷⁹ y este cambio es con el único fin de servir al deseo.

Abrir la brecha para que el deseo pudiera salir a este mundo, aunque fuera por medio del arte, abrió de manera simultánea la misma ruta para que sus temores, que como individuos también les son inherentes, se expresaran en sus obras.

Un temor en particular era al objeto amado, la mujer. "En efecto, en el discurso poético –de Breton, Éluard, o Aragon- la mujer es por lo general una entidad maravillosa, buena, dulce y bella. El hombre la ama y la admira. En la pintura o el dibujo –de Dalí, Bellmer, Ernst, Brauner, Masson, Labisse, Trouille o Molinier-, es frecuentemente peligrosa, malvada, sanguinaria"⁸⁰.

"Que el hombre tiene miedo de la mujer es algo que puede advertirse merced al análisis de numerosas pinturas surrealistas. Hallaremos signos y huellas de la angustia de castración"⁸¹, un ejemplo de ello es el cuadro *La fête secrète* de Leonor Finí donde lo plasma aun siendo ella mujer.

"*La fête secrète* –La fiesta secreta- es elegante, con colores suaves y polvorosos como una aurora. Pero si uno se próxima observa la separación de los dedos de

⁷⁸ *op. cit.*, p. 170.

⁷⁹ *op. cit.*, p. 175.

⁸⁰ *op. cit.*, p. 223.

⁸¹ *op. cit.*, p. 224.

mujer que se posan cerca de las flores-vasos-falos: es chocante y sin gracia, casi feo. Verlo, como no verlo, pone en juego la angustia de castración, pues no se trata del espacio entre los dedos, sino de la entrepierna, y allí se desarrolla la fiesta secreta”⁸².

Esta angustia se puede observar también en las obras de Dalí: “Las cabezas desprendidas forman una legión en la pintura de Dalí. *Le sommeil* no es más que una inmensa cabeza, cada uno de sus costados se apoya en una muleta... Esta manera de apuntalar con muletas partes del cuerpo es muy característica de Dalí y no puede dejar de ser relacionada con la angustia de castración”⁸³. Pero pruebas de esta angustia son más evidentes en algunas otras de sus obras.

“También se puede vincular a la angustia de castración y a la amenaza paterna el *Guillaume Tell*. Un hombre bastante viejo, con la verga pendiendo fuera del calzoncillo, la rodilla apoyada en un cubo adornado con una mujer pintada y armado con tijeras, apunta con su índice hacia un joven. Este, que también apunta con el índice hacia el ‘padre’ como signo de acusación, cubre su rostro con la mano y parece huir. Una hoja oculta su sexo”⁸⁴, como última barrera para defender aquello que le será arrebatado.

Otros artistas surrealistas plasman indicios de la misma angustia: “ ‘El estudio de los sueños, de los fantasmas y los mitos nos ha enseñado que el temor por los ojos, el miedo de quedarse ciego, es un sustituto frecuente del miedo de castración’ (Freud, *L’inquiétante étrange*, en *Essais de psychanalyse appliquée*, op cit) Piénsese hasta qué punto es insoportable e insostenible una de las primeras escenas de *El perro andaluz* donde una hoja de afeitar revienta un ojo. Víctor Brauner estuvo obsesionado por la imagen de un ojo arrancado o reventado. En el cuadro titulado *La porte*, un hombre está encerrado en una celda. Ha sido, sin

⁸² *op. cit.*, p. 225.

⁸³ *op. cit.*, p. 230.

⁸⁴ *op. cit.*, p. 231.

duda, torturado. Su ojo, arrancado de la órbita amarillenta, esta sobre el muro, enorme y violáceo”⁸⁵.

Este cuadro delinea el temor a la ausencia, a estar incompleto, a que sea arrebatado aquello que es propio y muypreciado. “Sin embargo es esta, la presencia de una ausencia; su proximidad es una lejanía, una ‘otra parte’; su belleza es angustiosa”⁸⁶, una angustia emanada del temor a ser víctima de la castración.

Las ausencias de diferentes partes del cuerpo eran recurrentes en las obras surrealistas, ejemplo de ello es Magritte que: “En *Les cornes du désir*, dos vestidos están moldeados según la proporciones exactas de dos cuerpos femeninos, sentada una en un banco, la otra de pie a su espalda. Se adivina, se siente casi, los senos que empujan bajo el corpiño, los brazos que pliegan la tela, las rodillas que curvan el vestido. Pero en lugar del cuello, de cabeza y de las manos, nada. Solo un vacío, una ausencia insistente –como un silencio que se oyera-”⁸⁷. Estas figuras femeninas son despersonalizadas por medio de las ausencias, para tratar de enfrentar el temor a ellas y la angustia a la castración que representan, un temor de aquellas épocas de la infancia. Estas imágenes son dignas de una alucinación, de aquella misma época, traída a la realidad y confinada a la seguridad de un marco.

La alucinación es casi un sello del arte surrealista, Dalí utilizo el método paranoico-crítico para explicar sus imágenes, pero es Ernst quien nos da una mejor idea de cómo es que las obras surrealistas parecían alucinaciones de los propios autores: “ ‘Para pintar un cuadro o crear una imagen –dice Max Ernst- es necesario en primer lugar que desee verla con una intensidad comparable a la del deseo que sentimos de ver un ser amado cuya presencia física nos falta desesperadamente.’ (Roditi, Édouard: *Chagall, Ernst, Miro. Propos sur l’art, París,*

⁸⁵ *op. cit.*, p. 233.

⁸⁶ *op. cit.*, p. 224.

⁸⁷ *op. cit.*, p. 234.

Sedimo, 1967) Y sus collages son creados de la misma manera: 'Así me aseguraba una imagen exacta y permanente de mi alucinación' (*Russel, John: Max Ernst, Sa vie, Son oeuvre, Bruselas, Ed. De la Connaissance, 1967, 352 ps.*).⁸⁸

El contenido de las alucinaciones que dan vida al arte surrealista, por sus elementos, están vinculadas a la infancia, misma donde se generan las primeras alucinaciones: "Ahora bien, en el 'estado más primitivo del aparato psíquico' del niño, 'el deseo (...) termina siendo alucinatorio'. Cuando el niño hambriento es alimentado, vive 'la experiencia de la satisfacción'. De ahí en adelante, la imagen mnésica del alimento 'permanecerá asociada a la huella memorial de la excitación de la necesidad' y 'provocara de nuevo la percepción misma.' (*Freud, L'interprétation des rêves, op cit*) Así, 'desear ha debido ser primeramente una inversión alucinatoria del recuerdo de la satisfacción.' (*Freud, L'interprétation des rêves, op cit*) El niño, pues, alucina el objeto deseado"⁸⁹.

La necesidad de satisfacer el deseo, lleva a los surrealistas a alucinar el objeto deseado, "El artista repite, se repite, sin que le sea posible poner fin a sus alucinaciones"⁹⁰, pues sus alucinaciones finalmente son eso, y no podrán lograr satisfacer por completo el deseo, por lo que se ven orillados a retener el objeto deseado de la manera más fidedigna posible en sus obras basadas en sus alucinaciones. "De modo particular aparece en el surrealismo que el arte 'se destina por entero a retener el objeto deseado' y se aproxima a la satisfacción alucinatoria del deseo. 'La pintura surrealista', escribe Masson, 'debe ser la fotografía en colores de un sueño.' (*Masson: 'Popos sur le surréalisme, en: Médiations, no 3, 1961*)"⁹¹.

⁸⁸ *op. cit.*, p. 209.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *op. cit.*, p. 210.

⁹¹ *op. cit.*, p. 211.

Pero el objeto deseado, en el cual se centraron tanto los surrealistas para poder encontrar satisfacción, apareció como un objeto al que se ama y se le teme. “Amor y odio son las dos vertientes de un mismo sentimiento pero no poseen igual condición. El amor intensísimo, la idealización desmesurada del hombre hacia la mujer resultan tanto más excesivos en el surrealismo cuanto que deben contrabalancear un deseo aun más vivo de desgarrar y deteriorar, un odio doloroso y salvaje. ‘Una escisión tan profunda y tan clara atestigua la intensidad de las pulsiones destructivas, de la envidia y de la angustia de persecución; la idealización sirve, sobre todo, de defensa contra esos afectos’ (*Klein, Melanie: Envié et gratitude, op cit*), Pero, escribe Freud, en la situación de ‘ambivalencia afectiva, el sentimiento poderosamente hostil es inconsciente.’ (*Freud, Tótem et tabou, op cit*) Solo el sentimiento tierno se manifiesta de modo abierto.”⁹² Esta ambivalencia se percibe en el surrealismo, pues en la poesía se enaltecía a la mujer, y en la pintura, era temida.

“Es probable que si el odio se revela más fácilmente en la pintura, se deba al ocultamiento de la figura. Además, con frecuencia es la mujer quien se presenta como peligrosa y llena de odio. El hombre proyecta su odio (y, sin duda, su miedo) fuera de si para tornarlo irreconocible. ‘Tanto tememos a este odio que hay en nosotros que nos vemos impedidos a utilizarlo, desplazándolo sobre otras personas, uno de nuestros más violentos mecanismos de defensa: la proyección.’ (*Klein, Melanie: L’amour et la haine, le besoin de réparation, París, Payot, 1968, 155 ps*)”⁹³.

Es por medio de la expresión artística que los surrealistas lograron en parte su objetivo revolucionario. En el arte dieron carta abierta para que el deseo pudiera encontrar satisfacción, para amar y temer a la vez al objeto de deseo así como para mitigar la angustia que este les producía. Por medio del arte el surrealismo

⁹² *op. cit.*, p. 223.

⁹³ *Ibíd.*

exploro de una manera diferente al psicoanálisis, el inconsciente, y Xavière Gauthier nos ha presentado pruebas de ello.

EL SURREALISMO Y EL PSICOANÁLISIS EN ANTONIO ORIOL ANGUERA

En su libro *Freud 2: Sexo y Arte* (1991) Antonio Oriol Anguera hace una crítica al Surrealismo y los vínculos que el mismo movimiento entabló con la teoría Psicoanalítica de Freud, intentando marcar distancia entre el movimiento artístico y el Psicoanálisis, pues para el autor, estos vínculos eran algo frágiles.

Oriol da pie a su trabajo de la siguiente manera: “Si el freudismo, con su extraordinaria estructura ha sido cuestionado... que sucederá con todos aquellos movimientos derivados directa o indirectamente de la doctrina de Sigmund Freud”⁹⁴.

La vinculación del surrealismo con el psicoanálisis es reconocida por Oriol desde un principio: “De entre ellos abordaremos al SURREALISMO, el más relacionado con la teoría psicoanalítica y uno de los movimientos de más vasto alcance en la década de los 40.”⁹⁵ Un alcance que es cuestionado por no tener un método para poder llegar a abarcar tanto como deseaba el mismo movimiento: “Nadie puede cuestionar la trascendencia que tuvo en su momento florido... Sin embargo, lo que si es cuestionable es la pretensión de universalidad y eternidad que sus creadores y seguidores quisieron atribuirle... Sobre todo porque los delanteros del movimiento pontificaron que arte y surrealismo eran la misma cosa... Ahí radica el primer error, un error de concepto: pues los surrealistas olvidaron que su ‘doctrina’ era un movimiento y nada más”⁹⁶.

“Para entender cualquier ‘movimiento’ es imprescindible, primero que nada, tener clara la finalidad de dicho movimiento... Pues bien, en el caso de los surrealistas las metas a lograr no sólo eran ‘revolucionarias’ dentro del enfoque artístico, sino que intentaban llevar a cabo una transformación radical y total de la vida. Por lo menos eso era lo que pregonaban... Los surrealistas pretendían surgir del arte, y

⁹⁴ Oriol, A., (1991), *Freud 2: sexo y arte*, Ed. IPN, p. 189.

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ *op. cit.*, p. 190.

a partir de allí desbordar toda actividad humana... Sin embargo, para llegar a la meta, habitualmente hay un camino a seguir, digamos un método. En cambio, para los surrealistas no es necesaria dicha senda, pues todo lo reducen a romper moldes”⁹⁷.

El método de los surrealistas era simple: pasar por encima de los lineamientos sociales, dejar de ser consientes, ser y actuar presas del inconsciente. “A recoger el inconsciente tal como nos salga al paso; de ahí la comparación con las ‘asociaciones libres’ del psicoanálisis ortodoxo, pero con la gran diferencia de que el padre de la metodología psicoanalítica –Freud-, fue un hombre saturado de doctrina y responsabilidad; en tanto el surrealismo proclama la espontaneidad, lo automático, la falta de reglas y normas, de método...”⁹⁸.

Su crítica al Surrealismo prosigue debido a la manera en que algunos adoptaron el Surrealismo: “Unos, que *son* surrealistas. Otros (muchos más) que están ‘teñidos’ de surrealistas. Y finalmente, las gran mayoría, que hacen como si fueran surrealistas. Estos son los menos interesantes: ¡surrealistas perdidos! Son los que creen que basta con romper moldes y hacer pataletas para escandalizar a los demás... pero eso sí, pasando por surrealistas”⁹⁹.

Los surrealistas tomaron la teoría de Freud como parte del sustento teórico de su movimiento artístico: “Porque este hombre no pesca en la superficie de las aguas, no, él prefiere las profundidades. La gruta del hombre. Y es entonces que Freud elige el turbio subterráneo del hombre y se pone a pescar en el laberinto oscuro de los instintos no satisfechos, aquellos que emergen una y otra vez sin control (o están apagados) a costa de grandes esfuerzos, casi todos ellos inconscientes... Por eso, cuando logra pescar, pesca de veras, y atrapa peces que horrorizan al hombre común y corriente e incluso al más sensato... pero que con frecuencia son piezas de caza de gran calidad, sobre todo si se analizan a través del cristal

⁹⁷ *op. cit.*, p. 194-195.

⁹⁸ *op. cit.*, p. 195.

⁹⁹ *op. cit.*, p. 193.

científico adecuado”¹⁰⁰. Y fueron estos descubrimientos los que llamaron la atención del los artistas hacia el trabajo de Freud.

La revolución surrealista buscaba emancipar al hombre de la moral, de las restricciones sociales, pasar por encima de la razón y la conciencia. A los ojos de los mismos surrealistas, Freud fue la cabeza de playa, la punta de la lanza que dejó al descubierto la parte inconsciente del humano y como está maquilaba dentro del mismo.

Los surrealistas siguieron de cerca los descubrimientos de Freud y los tomaban para sustentar su movimiento. Pues para ellos, Freud con su trabajos teóricos, es parte de la revolución. “Pero si tuviéramos que resumir lo que hace y dice Freud, podríamos decir que en definitiva intenta romper la muralla que separar la vida pública de la vida íntima... Se instala en la intimidad más pudenda y la gente sencilla se escandaliza... En cambio, los surrealistas gozan... Gozan el que Freud descubra que el hombre vive prisionero de sí mismo, de sus silogismos, de sus leyes, de su moral y su religión. Por ello proclama que la vida pública, la consiente, la que se ha convenido en llamar racional, es un vivir bajo camisa de fuerza, es un constante ‘estar dirigido’... Y frente a esto coloca una vida íntima, instintiva, inconsciente, que solo se da a plenitud en los sueño”¹⁰¹.

“En definitiva, no deberíamos alarmarnos por lo que dicen los surrealistas en su quintaesencia, ya que si hurgamos hasta llegar al fondo de sus deseos encontramos que todo se reduce a proclamar la supremacía del inconsciente. En cierto modo a entronizar a Freud,... Para los surrealistas... el ‘sueño’ como elemento todo poderoso es el hontanar más radical del artista... Cuando hoy uno recapacita sobre el contenido de estos ‘tremendos’ revolucionarios, se da cuenta

¹⁰⁰ *op. cit.*, p. 219-220.

¹⁰¹ *op. cit.*, p. 220.

que no hay que alarmarse. El arte siempre fue sueño puro”¹⁰². Freud ya había dicho eso con respecto al Arte, los surrealistas, lo gritaron.

Los integrantes del movimiento Surrealista proclamaban que se liberara el inconsciente, que se dejara en libertad el deseo, pero seguían siempre la palabra de Breton, en general los miembros buscaban su aprobación, lo que haría cuestionarse si realmente eran tan libres como lo expresaban, ejemplo de ello es Dalí. “Pues bien, Dalí ‘piensa’ su pintura a través de una maquina freudiana que lleva puesta constantemente, igual, exactamente igual que un miope lleva siempre puestos sus anteojos... Y como Freud arranca sus elucubraciones de un fondo subconsciente y erótico, Dalí busca, y encuentra, una raíz libidinosa al inconsciente que alimenta sus cuadros”¹⁰³. Cuadros que en su momento fueron enaltecidos por Breton, pero que quizá eran más conscientes y llenos de técnica que los de cualquier otro surrealista.

Para Oriol prueba de ello es el realismo dentro de la obra de Dalí: “Intentemos explicar un cuadro de Salvador Dalí a un voluntario pero sin mostrarle el lienzo... Tras haberle dicho que la tela tienen pintado un asno podrido con una cabeza de ángel y un piano sobre el oleaje del mar, y que del teclado del piano arranca un árbol frondoso... seguramente el oyente fantaseará una cosa muy distinta de lo que en realidad es el cuadro... Imaginará fantasmas, espectros o ‘visiones’. En definitiva ‘irrealidad’... Dicho de otra manera: cosas no familiares, transmundanas, alógicas o extralógicas, incomprensibles... Aquello que Freud llamo ‘*das unheimliche*’ (lo incomprensible)... Si ahora mostramos el cuadro al hombre que nos atendía de buena fe, y estaba sediento de irrealidad, quedará decepcionado del lienzo al comprobar que está inundado de una superlativa ‘realidad’...”¹⁰⁴, lleno de elementos muy apegados a la realidad, pintados con gran técnica y conjugados de una manera tal manera que su organización seria lo único que desafiaba la realidad.

¹⁰² *op. cit.*, p. 252.

¹⁰³ *op. cit.*, p. 262.

¹⁰⁴ *op. cit.*, p. 265-266.

“El caso es que en el arte el valor milagroso de una obra surge de la inspiración original. Inspiración que rompe moldes y que a la postre nos ha de dar un cuadro excepcional”¹⁰⁵. Sin importar si su contenido es más inconsciente o menos inconsciente, pues en el fondo el arte siempre guarda parte de ello. Sin importar si es más o menos técnico, pues cada artista tendrá sus propias capacidades y virtudes.

Los revolucionarios surrealistas en aras de conseguir liberar el inconsciente, actuaron y pensaron quizá de manera más consciente de lo que realmente habrían deseado. “Aclaremos: una ‘rebelión febril’ de la mayoría de sus abanderados... Aquí podríamos terminar, pero será bueno añadir que estos abanderados de la primera época, para hacerse oír, ejercieron un peligroso ‘flirt’ con el inconsciente... Para ello se alimentaron día y noche con los libros de Freud, hasta indigestarse de un psicoanálisis mal aprendido... La resultante final es la que corresponde a una ‘indigestión’. Y lo que debía ser una *aventura del espíritu* se transformo en una elaboración ‘consiente’ y cerebral... Sucedió exactamente como lo había previsto J. P. Sartre:... Empezaron con la ‘destrucción’ y llegaron a la ‘creación’... los pocos... los muchos terminaron elaborando modelos de confección, simulando una locura también de confección”¹⁰⁶. Por ello es que su revolución llevo a fallar, pues difícil era su objetivo de realmente liberar el inconsciente, mas lo que realmente nos queda como vestigio de la grandeza del Surrealismo son sus obras de arte, donde, de una o de otra manera, en mayor o menor proporción, lograron parte de su objetivo, satisfacer su deseo.

Concluye Oriol que: “La verdadera creación artística, ayer, hoy y mañana, tiene que ver con:... el sueño... la inspiración... y el inconsciente... A condición de que todo sea ‘auténtico’, es decir,... soñado,... inspirado y... ‘naciente’,... naciente de ese abismal oscuro de nuestro profundo *hondón*. Aquel hondón de Unamuno en

¹⁰⁵ *op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁶ *op. cit.*, p. 278-279.

donde se guisa la verdadera *vocación* y su través la 'creación' del artista de verdad"¹⁰⁷.

¹⁰⁷ *op. cit.*, p. 279.

CONCLUSIONES

El siglo XX fue marco para el establecimiento de nuevos paradigmas y la aparición de movimientos revolucionarios, entre los primeros encontramos al psicoanálisis y entre los segundos al surrealismo, ambos fueron contemporáneos y presentaban una nueva manera de comprender al ser humano, el psicoanálisis por medio de un modelo teórico, y el surrealismo desde una perspectiva artística que quiso expandir incluso a la política, pero con poco éxito en ese campo.

Tanto el psicoanálisis como el surrealismo se encuentran ligados con la expresión artística. En el psicoanálisis esto se puede advertir dentro de algunos de los trabajos de Freud, ejemplo de ello es: “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907), “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910), “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914) o “*Dostoievski y el parricidio*” (1928). Por su parte, en el surrealismo esto se puede observar en la faceta artística del movimiento. La relación tanto del psicoanálisis como del surrealismo con la expresión artística es indudable.

El psicoanálisis y el surrealismo se desarrollaron en la primera mitad del siglo XX, una época en la cual sus ideas, a pesar de no ser aceptadas por algunos, fue conveniente para la aparición de ambos, esto se debe al hecho de que tanto científicos como artistas venían gestando una nueva manera de comprender al ser humano, descubriendo aquello que estaba bajo el velo de la conciencia y lo que los sueños podrían revelar. Tanto Schener como Volkelt hicieron lo propio desde la perspectiva científica, dando su debido lugar a lo inconsciente y a los sueños; por otra parte, artistas como Gustav Klimt y los integrantes del movimiento de ‘secesión’, buscaban entre sus sueños los motivos de sus obras de arte. La época de aparición y desarrollo del psicoanálisis y el surrealismo era un momento fértil para tener los alcances que ambos lograron.

La contemporaneidad de ambos dio la oportunidad a que se realizaran encuentros entre los surrealistas y Freud, aunque estos encuentros se limitaron a solo dos ocasiones, la primera en 1921, cuando André Breton visitó a Freud en su consulta privada en Viena, y años después, entre 1932 y 1933 se daría un breve intercambio de correspondencia entre ambos. El segundo encuentro entre un surrealista y Freud se dio en julio de 1938, cuando recibió a Salvador Dalí en Londres. El resultado de este encuentro fue la fascinación de Freud por la personalidad de Dalí, aunque no por los trabajos que le presentó y un retrato que Dalí elaboró del psicoanalista posteriormente.

Pero la relación entre el movimiento artístico y la teoría de Freud no se limita solo a su contemporaneidad o al mutuo interés por la expresión artística. Los vínculos que se tienden entre el surrealismo y el psicoanálisis van más allá de esto, situación que demuestran Xavière Gauthier en "*Surrealismo y sexualidad*" (1976) y Antonio Oriol en "*Freud 2: sexo y arte*" (1994).

Tanto en el psicoanálisis como en el surrealismo se puede advertir el gran interés así como el lugar privilegiado que se le da al inconsciente, por su parte el psicoanálisis estudia dicha instancia con el objetivo de develar los procesos psicodinámicos que oculta y su funcionamiento, en cambio el surrealismo enaltece a esta instancia psíquica. La toman como directriz para su estilo de vida y como parte fundamental de los motivos de sus obras de arte y sus métodos, ejemplo de ello es el método paranoico-crítico de Dalí, o el collage de Artaud y Éluard. El conocimiento que los surrealistas tuvieron con respecto al inconsciente, sus contenidos y funcionamiento lo obtuvieron de los trabajos de Freud.

Los sueños tuvieron también gran importancia tanto para los artistas como para Freud. Los primeros trataron de obtener también de los estos los motivos para sus obras, algunos incluso hacían gran esfuerzo por plasmar las visiones que tenían durante los sueños en sus obras de arte. Por otra parte Freud realizó un análisis detallado de los sueños y de aquello que expresaban, haciendo de la

interpretación de los sueños una herramienta importante para su teoría y dedicando a la misma uno de sus trabajos iniciales. Los surrealistas aprendieron de Freud que los sueños pueden llegar formar parte del cumplimiento del deseo, lo cual era para ellos uno de sus más importantes objetivos. Por desgracia los surrealistas comprendieron el deseo mayormente como una situación sexual.

La sexualidad para los surrealistas era parte importante del ser humano, tal como el psicoanálisis ya lo postulaba, pero a diferencia de los artistas, la teoría psicoanalítica daba mayor alcance a lo que implica la sexualidad y como esta se expresa, en cambio los artistas atribuyeron la sexualidad al acto sexual. La importancia del sexo, disfrazado como sexualidad bajo la lente surrealista, fue tal que Breton llegó a expresar que 'La revolución será sexual, o no será' para referirse a liberar al humano a sus deseos, pulsiones y pasiones, siendo las sexuales las más reconocidas por los artistas.

Dentro de la sexualidad surrealista encontramos prácticas sexuales de las cuales Freud también hizo mención y las estudio bajo su modelo teórico. Entre estas prácticas encontramos las perversiones. La perversión surrealista implicaba desviar al objeto de su función u objetivo natural, pervertirlo. Entre las perversiones surrealistas encontramos el onanismo, el sexo oral, el sexo anal, e incluso la necrofilia, de las cuales algunas fueron eventualmente estudiadas por el psicoanálisis.

En las obras de arte surrealistas es fácil advertir elementos del inconsciente plasmados en sus trabajos. Por un lado, dentro de su literatura la veneración a la mujer es evidente, inclusive se pueden leer algunas líneas con motivos edipicos. Los surrealistas buscaban a la mujer perfecta para ellos, buscaban a la madre, búsqueda que Freud estudio clínicamente hasta concluir en la elaboración conceptual del complejo de Edipo.

En el caso de la pintura, la veneración se vuelve miedo. En sus cuadros, los surrealistas dejan entrever la angustia que les causaba la figura femenina, una figura que para ellos tenía una ausencia, la ausencia del falo, por lo que en sus cuadros muestran el temor a ser ellos quienes sufran esa ausencia; en sus trabajos expresaban la angustia a la castración, la cual es otra de las puntualizaciones teóricas de Freud y que los surrealistas expresaron por medio de la pintura. Los vínculos entre el psicoanálisis y el surrealismo se pueden observar no solo en los objetivos del movimiento artístico, sino también en sus producciones artísticas.

Otros autores coinciden con Gauthier y Oriol en el hecho de la existencia de vínculos entre el surrealismo y el psicoanálisis.

Néstor A. Braunstein Iliovich, Psicoanalista, fundador y Director de la Fundación Mexicana de Psicoanálisis y del Centro de Investigaciones y Estudios Psicoanalíticos entre 1980 y 2003, escribe en el artículo *Las Pinturas Superrealistas y el Psicoanálisis* (2012) que el vínculo que de manera constante se puede encontrar entre ambos es la sexualidad, de cual Braunstein expresa lo siguiente: “Repitamos, para tomar envión, cosas por demás sabidas. Freud promovió dos grandes ideas que caracterizan a su ciencia, el psicoanálisis, y las dos fueron decisivas para fertilizar el terreno que permitió la eclosión del surrealismo. Esas dos ideas son: primero, la existencia decisiva de procesos y fenómenos inconscientes, inconciliables con la conciencia oficial,... Segundo, el descubrimiento de la sexualidad infantil, del cuerpo como fuente de pulsiones eróticas presentes desde los inicios de la vida que buscan satisfacción mas allá de las necesidades orgánicas, anhelos de placer y, más allá del placer, de goce”¹⁰⁸. Ideas que los surrealistas tomaron como estandartes en su movimiento.

¹⁰⁸ Braunstein, N., (2012), *Las Pinturas Superrealista y el Psicoanálisis*, en MUNAL, *Surrealismo, Vasos comunicantes*, Ed. El Viso, p. 184.

“La posición del surrealismo ante la sexualidad no es uno más, uno cualquiera, de los aspectos doctrinarios o del ideario estético. Es una piedra basal de su existencia, un pivote alrededor del cual proclama su pretensión de originalidad...”¹⁰⁹.

También escribe sobre como el fundador del surrealismo trato de hacer de la teoría de Freud una inspiración para sus métodos artísticos: “André Breton, joven estudiante de psiquiatría, patriarca, profeta y jefe supremo del surrealismo, descubrió a Freud en la segunda década del siglo XX. Se ubico en la estela de otros precursores, tanto antiguos (como Hyeronimus Bosch) o contemporáneos a él (como Apollinaire quien, en 1917, en *Parade*, fue el primero en usar la palabra *surréalisme*, sobrerrealismo). Breton, decíamos, promovió métodos que pretendían materializar artísticamente al inconsciente: la *escritura automática* y los dibujos en principio incoherentes bautizados como ‘*cadáveres exquisitos*’...”¹¹⁰.

Otra autora que retoma estos vínculos entre el movimiento y la teoría es Helí Morales, Psicoanalista reconocida por la UNESCO con el Premio Internacional al mejor postgrado en 2001, quien escribe *Palabra, Mirada y Deseo* (2012), donde, al igual que Braunstein, analiza algunos vínculos entre el Surrealismo y el Psicoanálisis.

Para la autora, la relación del movimiento artístico con la teoría psicoanalítica, comienza con la afinidad que encontraron en la teoría de Freud con sus ideales artísticos – revolucionarios. “El punto de quiebre de esta realidad evidente nace con las declaraciones de Sigmund Freud. Los surrealistas reconocen en el psicoanálisis un saber que trastoca los modos de pensar del mundo. El elemento de viraje son los sueños. La vigilia vigila solo un continente de lo humano. Los sueños señalan un más allá del conocimiento despierto. Los sueños son el lenguaje de la noche del sujeto. En el sueño se narran las verdades del ser. El ser

¹⁰⁹ *op. cit.*, p. 199.

¹¹⁰ *op. cit.*, p. 190.

no es solo percepción y conciencia, es mucho más. Los sueños son la escritura de un saber que no se sabe. Que la conciencia no sabe. Este saber que no se sabe se llama inconsciente.”¹¹¹ Sobre el cual se interesó Breton y todos sus seguidores, incluso Breton hace su propia exploración en *Vasos comunicantes* (1932) donde analiza, con carencias en técnica, sus propios sueños, tratando de realizar el mismo ejercicio que criticó posteriormente a Freud en su intercambio de correspondencia.

El deseo, la satisfacción del mismo, y los sueños, fueron algunos de los puntos de fijación de movimiento artístico con la teoría psicoanalítica: “El punto de anclaje, del fulgor, de ruptura de la propuesta freudiana es el deseo. El deseo y sus poderes. El sueño es, por excelencia el texto de su verdad, porque de lo que le habla es del deseo. El sueño es el decir del deseo. De un deseo que el sujeto no sabe que sabe. Los sueños son la declaración apasionada del deseo. El deseo como escritura del inconsciente se manifiesta en la dislocación de la conciencia...”¹¹², y son estos elementos los que los artistas quisieron capturar dentro de sus obras y métodos.

“La escritura automática fue una ruptura de los métodos y las guías de crear. Un acto diferente de hacer hablar el lenguaje para cambiar el modo de ver el mundo. Pero no es la única indisciplina surrealista. Salvador Dalí propone otro método creativo que incluye pero trastoca el presentado por Breton. Lo llamo paranoico-crítico”¹¹³ que diseñó a partir de su lectura de los trabajos de Freud.

“Los dos pilares de su construcción también surgen del freudismo: la actividad paranoica es un sistema estructurado y se especifica en la experiencia delirante. De hecho, el delirio es una estructura. Un delirio no es un conglomerado de partículas absurdas y sin vinculación. El delirio es un edificio donde las partes

¹¹¹ Morales, H., (2012), *Palabra, Mirada y Deseo*, en MUNAL, *Surrealismo, Vasos comunicantes*, Ed. El Viso. p. 224.

¹¹² *op. cit.*, p. 230.

¹¹³ *op. cit.*, p. 236.

están relacionadas. Estamos ante una articulación estructurada de elementos interrelacionados. La paranoia toma de allí su principio para desarrollar una transformación crítica del mundo... Dalí toma de Freud... su propuesta paranoica-crítica”¹¹⁴.

“Retomando la propuesta freudiana y surrealista del deseo, el pintor rompe fronteras al proponer el campo del éxtasis. El éxtasis es un más allá del deseo. Es el ejercicio de una exigencia de infinito y movimiento sin límites. El éxtasis es la lucidez del deseo desbocado. Es su lucidez ciega. Es el estado crítico del deseo que convoca a lo inverosímil para hacerlo hablar en la pintura, la poesía, la escultura; en la vida misma. Por eso la belleza no solo debe ser convulsiva sino, inclusive, perversa”¹¹⁵. Una belleza que lleva al sujeto a un punto de inflexión, donde cambia de dirección, donde comienza la perversión. Perversión del sujeto y el objeto en su función naturalmente dictada, para llegar a una belleza convulsiva.

Los nexos entre el surrealismo y el psicoanálisis se pueden advertir en la manera en la que ambos exploraron el inconsciente, los sueños y la sexualidad, los artistas de una manera empírica pero guiada por las obras del psicoanalista, y Freud por medio de un método de investigación y un modelo teórico. Por otra parte, las obras surrealistas están llenas de contenidos inconscientes, probablemente más que cualquier otra corriente artística, y esto quizá se deba a la gran cercanía y afinidad que tuvieron con la teoría psicoanalítica.

Como se ha podido advertir a lo largo de este trabajo, los vínculos entre el psicoanálisis y el surrealismo son varios, pero los nexos aquí expuestos pueden no ser todos los existentes, por lo queda la esperanza de que a futuro, este trabajo represente un punto de partida para proseguir con esta búsqueda.

¹¹⁴ *op. cit.*, p. 236.

¹¹⁵ *op. cit.*, p. 238.

ANEXO
CORRESPONDENCIA ENTRE FREUD Y BRETON

Freud:

Viena, 13 de diciembre de 1932.

Estimado señor:

Tenga la seguridad de que leeré con cuidado su librito Los vasos comunicantes, en el que la explicación de los sueños representa un gran papel. Hasta ahora no he llegado aún muy lejos en esta lectura, pero si ya le escribo es porque en la pagina 19 tropecé con una de sus "impertinencias", la cual no puedo explicarme fácilmente.

Me reprocha usted que no haya mencionado en la bibliografía, a Volkelt, quien descubrió el simbolismo del sueño, aunque me haya apropiado sus ideas. ¡He aquí algo grave, algo completamente contra mis maneras habituales!

En realidad no es Volkelt quien descubrió el simbolismo del sueño, sino Scherner, cuyo libro apareció en 1861, mientras que el de Volkelt data de 1878. Los dos autores son mencionados varias veces en los pasajes correspondientes de mi texto y figuran juntos en el lugar donde Volkelt es designado como partidario de Scherner. Los dos nombres están también en la bibliografía. Puedo, pues, pedir a usted una explicación.

Para su justificación descubro en este momento que el nombre de Volkelt, efectivamente, no se encuentra en la bibliografía de la traducción francesa (Meyerson, 1926).

*Muy afectivamente,
Freud.*

Viena, 14 de diciembre de 1932.

Estimado señor:

Excúseme si insisto en el asunto Volkelt. Para usted no puede significar gran cosa, pero soy muy sensible a semejante reproche y cuando viene de André Breton me es tanto más penoso.

Le escribí ayer diciéndole que el nombre de Volkelt es mencionado en la bibliografía de la edición alemana de La ciencia de los sueños, pero que fue omitido en la traducción francesa, lo cual me justifica y en cierta medida lo justifica a usted igualmente, aunque hubiese usted podido ser más prudente en la explicación de este estado de cosas. (Escribe usted: "autor sobre quien permanece bastante significativamente la bibliografía".) En este caso no habría probablemente más que un olvido sin importancia del traductor Meyerson.

Pero él tampoco es culpable. He mirado de nuevo con más precisión y he encontrado lo que sigue: de mi Ciencia de los sueños han aparecido de 1900 a 1930 ocho ediciones. La traducción francesa fue hecha sobre la séptima edición alemana. Y he aquí que el nombre de Volkelt figura en la bibliografía de la primera, la segunda y la tercera ediciones alemanas, pero efectivamente falta en todas las ediciones ulteriores, de modo que el traductor francés no podía encontrarlo.

La cuarta edición alemana (1914) es la primera que lleva en la portada la mención: "Con la colaboración de Otto Rank." Desde entonces Rank se encargó de la bibliografía, de la que yo ya no me ocupé más. Probablemente sucedió que la omisión del nombre de Volkelt (entre las páginas 487 y 488) le pasó por alto. En esto es imposible atribuirle una intención particular.

La utilización de semejante accidente debe ser excluida, muy particularmente por el hecho de que Volkelt no es en absoluto aquel cuya autoridad es tomada en consideración en materia del simbolismo del sueño, sino indudablemente otro que se llama Scherner, como lo he dicho varias veces en mi libro.

Con mi consideración distinguida,

Freud.

Viena, 26 de diciembre de 1932

Estimado señor:

Le agradezco vivamente su carta, tan detallada y amable. Habría podido usted contestarme mas brevemente: "Tant de bruit..." Pero ha tenido usted amistosamente consideración a mi susceptibilidad particular sobre este punto, que es sin duda una forma de reacción contra la ambición desmesurada de la infancia, felizmente superada. No podría tomar a mal ninguna de sus otras observaciones críticas, aunque pudiera encontrar en ellas varios motivos de polémica. Así, por ejemplo: creo que si no proseguí el análisis de mis propios sueños hasta tan lejos como el de los otros, la causa no es más que raramente la timidez en cuanto a lo sexual. El hecho es, con mucha mayor frecuencia, que hubiera tenido que descubrir regularmente el fondo secreto de toda la serie de sueños, consistente en mis relaciones con mi padre que acababa de morir. Pretendo que tenía derecho a poner un límite a la inevitable exhibición (¡así como una tendencia infantil superada!).

Y ahora una confesión, ¡que debe usted acoger con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme que es y que quiere decir el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte

Cordialmente suyo.

Freud

Replica de André Breton

Si, en la primera parte de Los vasos comunicantes, me creí autorizado a atribuir a Volkelt y no a Scherner el merito principal del descubrimiento del simbolismo sexual del sueño, es porque me pareció que, según el testimonio incluso de Freud, Volkelt fue históricamente el primero que coloco en el plano científico la actividad imaginaria simbólica de que tratamos aquí. La característica sexual de esta actividad había sido, en efecto, presentida hace mucho tiempo por poetas, Shakespeare entre otros, pero la consideración de esos “márgenes ocasionales del conocimiento intuitivo”, como dice Rank, no debe ocultarnos lo que pudo haber de genial en la idea de sistematización –emitida antes que Freud- que debía dar origen al psicoanálisis. “Revoltijo místico”, “pomposo galimatías”, tales son las palabras que encuentran uno tras otro Volkelt y Freud para apreciar la obra de Scherner. No creí, en estas condiciones, singularmente al atribuir la responsabilidad de la orientación, de la impulsión verdaderamente científicas del problema, a Volkelt, quien, según Freud, “se esforzó por conocer mejor” en su naturaleza la imaginación del sueño, “por situarla después exactamente en un sistema filosófico”.

Huelga decir que nunca le he atribuido a Freud el cálculo que consistiría en silenciar deliberadamente los trabajos de un hombre de quien puede ser intelectualmente deudor. Una acusación de este orden correspondería ml a la altísima idea que tengo de él. Al comprobar la omisión de la obra de Volkelt en la bibliografía establecida tanto al final de la edición francesa como de una edición alemana muy anterior, cuanto más recordé el principio según el cual “en todos los casos el olvido es motivado por u sentimiento desagradable”. Según mi sentir, no podía tratarse ahí más que de un acto sintomático y debo decir que la agitación manifestada en esto por Freud (me escribe dos cartas con alguna horas de intervalo, se disculpa vivamente, echa su culpa aparente sobre alguien que ya no es amigo suyo... ¡para terminar alegando a favor de este olvido inmotivado!) no es a propósito para hacerme apartar de mi impresión. El último párrafo de la tercera

carta, en el que se manifiesta, a doce días de distancia, el deseo (muy divertido) de devolver golpe por golpe, me confirma más en la idea de que toque un punto bastante sensible. “La ambición desmesurada de la infancia”, ¿está en Freud, en 1933, tan “felizmente superada”?

El lector juzgara sí, por otra parte, conviene dejar de lado las reticencias paradójicas del autoanálisis en La ciencia de los sueños y el notable contraste que ofrece, desde el punto de vista del contenido sexual, la interpretación de los sueños del autor y de los otros sueños que se hace relatar. Sigue pareciéndome que en semejante dominio el temor del exhibicionismo no es una excusa suficiente y que la investigación de la verdad objetiva por sí misma exige ciertos sacrificios. El pretexto invocado –el padre de Freud murió en 1896- aparecerá por otra parte, aquí, tanto más precario cuanto que las siete ediciones de su libro que se han sucedido desde 1900 han proporcionado a Freud todas las ocasiones deseables de salir de su reserva de entonces, o cuando menos, de explicarla sumariamente. Quede bien entendido que, aunque se las oponga, esas diversas contradicciones que se encuentran hoy aun en Freud no debilitan en nada el respeto y la admiración que le tengo, sino que más bien dan testimonio, a mis ojos, de su maravillosa sensibilidad siempre despierta y me aportan la valiosísima prenda de su vida.

1933

A. B.

En la correspondencia se puede observar que la naturaleza del problema radica en algunos errores de edición del trabajo de Freud, mismos que no pueden ser atribuidos al mismo pues él había dejado la revisión editorial de las nuevas presentaciones a Otto Rank, más allá de este hecho no había mayores fundamentos que realmente pudiera Breton utilizar contra Freud. Lo cual se demuestra en la réplica de Breton.

BIBLIOGRAFÍA

- Breton, André, (1924), "*Manifiestos del surrealismo*", Ed. Labor, Barcelona, 1985.
- Breton, André, (1932), "*Los vasos comunicantes*", Ed. Joaquín Mortiz, México, 1965.
- Breton, André, Éluard, P., (1938), "*Diccionario abreviado del surrealismo*", Ed. Siruela, Madrid, 2003.
- Coblence, Françoise, (2003), "*Freud I 1886 – 1897*", Ed. Biblioteca nueva, Madrid.
- Dupuis, Jules-François, (1988), "*Historia desenvuelta del surrealismo*", Ed. Alikornio, Barcelona, 2004.
- Eco, Umberto, (1982), "*Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*", Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.
- Foster, Hal, (2008), "*La belleza compulsiva*", Ed. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund, (1900), "*La interpretación de los sueños*", O. C., t. IV, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- Freud, Sigmund, (1907), "*El delirio y los sueños en la <<Gradiva>> de W. Jensen*", O. C., t. IX, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1908), "*El creador literario y el fantaseo*", O. C., t. IX, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1910), "*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*", O. C., t. XI, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1913), "*El interés por el psicoanálisis*", O. C., t. XIII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- Freud, Sigmund, (1913), "*Sobre psicoanálisis*", O. C., t. XII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- Freud, Sigmund, (1914), "*El Moisés de Miguel Ángel*", O. C., t. XIII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1991.
- Freud, Sigmund, (1916), "*Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico*", O. C., t. XIV, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1917), "*Un recuerdo de infancia en Poesía y Verdad*", O. C., t. XVII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.

- Freud, Sigmund, (1924), "*Breve informe sobre el psicoanálisis*", O. C., t. XIX, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1928), "*Dostoievski y el parricidio*", O. C., t. XXI, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Freud, Sigmund, (1942), "*Personajes psicopáticos en el escenario*", O. C., t. VII, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1992.
- Gauthier, Xavière, (1976), "*Surrealismo y sexualidad*", Ed. Corregidor, Buenos Aires.
- Kuspit, Donald, (2003), "*Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*", Ed. Akal, Madrid.
- Laplanche, Jean, Pontalis, J., (1967), "*Diccionario de psicoanálisis*", Ed. Paidós, Buenos Aires, 2004.
- McDougall, Joyce, Consigli, E., (2010), "*El artista y el psicoanalista*", Ed. Nueva visión, Buenos Aires.
- Montoya, Alberto, (2006), "*Paisajes de la locura*", Ed. Paradigma, México.
- Museo Nacional del Arte, (2012), "*Surrealismo, Vasos comunicantes*", Ed. El Viso, México.
- Oriol, Antonio, (1990), "*Freud 1: lo vivo y lo muerto*", Ed. IPN, México.
- Oriol, Antonio, (1991), "*Freud 2: sexo y arte*", Ed. IPN, México.
- Oriol, Antonio, (1992), "*Freud 3: posfreudismo*", Ed. IPN, México.
- Vega, José, (2006), "*Freud en los comienzos*", Ed. Plaza y Valdez, México.

TESIS

- Aguilar, Yenny, (2010), "*La vinculación del arte literario y el psicoanálisis*" (tesis de Licenciatura), Universidad Salesiana, México.
- Boneta, Verónica, (1999), "*Algunas relaciones entre la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y el arte*" (tesis de Licenciatura), UNAM, Facultad de Psicología, México.
- Calderón, Diana, (2005), "*El arte, la pasión y el psicoanálisis*" (tesis de Licenciatura), UNAM, FES Iztacala, México.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Burke, Janine, (2010), "*Freud's encounters with Surrealism: Meeting Breton and Dalí*", Londres, Freud Museum London, recuperado de <http://www.freud.org.uk/events/73032/freuds-encounters-with-surrealism-meeting-breton-and-dali/>.
- Fundación Dalí, (2004), "*Catalogo razonado de pinturas [1910 – 1964]*", Figueres, Fundación Gala - Salvador Dalí, recuperado de https://www.salvador-dali.org/es_index/.
- Fundación Gala - Salvador Dalí, (2013), "*Cuando Dalí conoció a Freud*", Madrid, Agencia Sinc, La ciencia es noticia, recuperado de <http://www.agenciasinc.es/Multimedia/Fotografias/Cuando-Dali-conocio-a-Freud>.
- Roudinesco, Elisabeth, Kapnist, E., (1994), "*L'invention de la psychanalyse*", Francia, France 3 & BFC Productions & La Sept ARTE, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uoSrvxnF7qY>.