



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

FUNDAMENTACIÓN PSICOLÓGICA DE LA PINTURA SURREALISTA

Alumna: Ana Belén Cruz Cruz

Tutor: Prof. D. Ángel Cagigas Balcaza
Dpto.: Psicología

Diciembre, 2020

Índice

RESUMEN.....	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	4
3. EL SURREALISMO	5
3.1.Los Manifiestos del surrealismo	8
4. AUTOMATISMOS	9
5. FREUD Y SU TEORÍA PSICOANALÍTICA	10
5.1.Relación de los automatismos con la asociación libre de Freud	11
5.2.Otras técnicas de Psicoanálisis influyentes en el surrealismo	12
5.3. La aportación al surrealismo	14
6. DESARROLLO DE LOS AUTOMATISMOS Y TIPOS	16
6.1.Automatismo onírico	16
6.1.1. El sueño en el surrealismo	17
6.1.2. Dalí	20
6.2. Automatismo motor	27
6.2.1. Masson	28
6.2.2. Miró.....	31
7. PSICOANÁLISIS DESDE EL SURREALISMO.....	35
8. MAX ERNST.....	38
8.1.Collage	40
8.2.Textos	42
9. CONCLUSIONES	45
10. REFERENCIAS	46

RESUMEN

Se trata de una revisión bibliográfica en la que se pone de manifiesto la relación entre psicología y arte. Concretamente se va a mostrar la relación existente entre la teoría psicoanalítica y el arte surrealista, además de mencionar de qué manera se han ido influyendo recíprocamente con el tiempo y destacar los elementos en común de ambas. Para ello se va a hacer un recorrido por los momentos más notables del surrealismo, como el de su concepción; y también por los autores más influyentes en dicho movimiento, destacando nombres como Breton, Dalí, Miró, Masson y Ernst, de los que se expondrán sus obras, teorías y aportaciones a la causa surrealista.

PALABRAS CLAVE: AUTOMATISMO, SURREALISMO, FREUD, PSICOANÁLISIS, DALÍ.

ABSTRACT

This is a literature review in which they are related psychology and art. Specifically, the relationship between psychoanalytic theory and surrealist art will be shown, as well as mentioning how they have been influenced each other over the time and standing out the common elements. To do this, it is going to do a journey through the most notable moments of surrealism, such as its conception; also by the most influential authors in this movement, standing out names such as Breton, Dalí, Miró, Masson and Ernst, of which their works, theories and contributions to the realist cause will be exposed.

KEY WORDS: AUTOMATISM, SURREALISM, FREUD, PSYCHOANALYSIS, DALÍ.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo, vamos a estudiar la pintura surrealista y su relación con la psicología.

A finales de los años 20 nació en Francia un nuevo movimiento literario y artístico, el surrealismo. Este movimiento surge debido a la compleja situación histórica en la que se encontraban, una situación de posguerra en la que el hombre había perdido su esencia y se dejaba llevar por lo establecido, por lo correcto. Podemos decir que el surrealismo llega a tener tanta influencia que lo podemos considerar casi como una nueva forma de entender la vida, en la que el ser humano trata de encontrarse a sí mismo, más allá de los límites de lo estipulado y de su propia consciencia.

Atendiendo a todo esto, podemos definir el surrealismo con las propias palabras de André Breton rescatadas del *Primer manifiesto* (1924): “El surrealismo es un automatismo puro con el que se pretende expresar, ya sea de palabra, por escrito o de cualquier otra manera, el auténtico funcionamiento de la mente. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón y al margen de cualesquiera preocupaciones estéticas y morales”. Esta es al mismo tiempo la definición de “automatismo”, el principal método que van a usar los representantes del surrealismo para la expresión automática del inconsciente, en la que nos centraremos posteriormente a lo largo de este trabajo.

Otro aspecto fundamental que debo mencionar es que pocas décadas antes surge el psicoanálisis en el campo de la psicología gracias a Sigmund Freud, que se dedicó a estudiar los trastornos mentales y situó su origen en la sexualidad y en la primera infancia. Una de las aportaciones fundamentales de Freud fue la del concepto de *inconsciente*, interesante para entender el surrealismo y que desarrollaremos a lo largo del trabajo

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo tiene como principal objetivo resaltar la relación existente entre la psicología y la pintura surrealista desde el surgimiento de esta vanguardia. Además, va a ser importante mencionar el momento en el que se encontraba la psicología durante el nacimiento del surrealismo, concretamente la vertiente psicoanalista, así como la influencia que tuvo en el mismo. También se pretende destacar la importancia de la psicología en las técnicas surrealistas utilizadas para la elaboración de las pinturas y así mismo, mostrar la influencia de estas técnicas surrealistas en el psicoanálisis. Por último, otro de los objetivos de este trabajo

es nombrar a los autores más influyentes tanto en el plano psicológico como en el artístico y mostrar todas las aportaciones que hicieron con sus obras.

Para poder reunir toda la información que se expone a lo largo de esta revisión bibliográfica, ha sido necesario el uso de libros y artículos relacionados con el arte, especialmente con el arte surrealista. También ha sido necesario consultar libros y artículos relacionados con la psicología, concretamente con la teoría psicoanalítica, ya que será de la que más se hable a lo largo del trabajo, por ser de principal importancia en el surrealismo. Además, se han consultado algunas bases de datos como PsycArticles o PsycInfo. También se ha consultado algún catálogo de pinturas de museo, con el objetivo de conseguir datos más concretos y poder aportar información más específica sobre las pinturas que se exponen.

3. EL SURREALISMO

El surrealismo surge a partir de la escritura del *Manifiesto surrealista* en sí mismo, y para hablar sobre ello es conveniente resaltar algunos aspectos contextuales fundamentales para la comprensión del origen de este nuevo movimiento.

El antecesor del surrealismo fue el dadaísmo, movimiento que surgió en Zúrich (Suiza) a principios de siglo (1915) como obra de Tristán Tzara, entre otros autores. Podemos considerar esta corriente como la más agresiva, ya que se trataba de una vanguardia que se mostró totalmente en contra de cualquier norma social, moral o estética. Podemos definirla como provocadora, basada en lo absurdo, lo casual y lo azaroso. Su objetivo principal era poner en duda los criterios artísticos establecidos en la época, pero de una forma poco convencional, ya que trataba de ridiculizar la poca crítica del público burgués hacia el arte. Podemos decir que era el “antiarte”, pero a través del mismo realizaban la crítica social.

Viendo esto, podemos pensar que el Dadaísmo y el Surrealismo tienen más similitudes que diferencias ya que el objetivo principal de ambas es acabar con lo establecido llevando a cabo una crítica a la sociedad en los mismos sentidos: político, artístico y vital, y ambas corrientes manifiestan su descontento ante lo que consideran una moral opresora.

La diferencia fundamental puede basarse en la forma de “hacer arte”. En el Dadaísmo todo vale, cualquier cosa es objeto de arte y de veneración, aunque se pueda considerar absurdo o ilógico, esto hace que la arbitrariedad predomine en sus obras. El arte es utilizado como pretexto para hacer crítica, ya que tiene como finalidad la ironía y el impacto en la sociedad. Mientras que el surrealismo tiene unos objetivos más artísticos y lo que busca es liberar al hombre mediante el arte, sobre todo busca es la liberación del subconsciente. Los

surrealistas van a tratar ámbitos como los del subconsciente, el azar, la locura, los estados alucinatorios y los fenómenos parapsicológicos. Finalmente, el dadaísmo empieza a decaer al mismo tiempo que va surgiendo el surrealismo. Poco a poco los dadaístas se van uniendo a este nuevo movimiento y después del Manifiesto surrealista de André Breton, los pocos dadaístas que quedaban, se unen al surrealismo.

Por tanto, decimos que el surrealismo nace de la mano del escritor francés André Breton, antes identificado como dadaísta, hasta que comenzó a no sentirse identificado con esta corriente y escribió el “Manifiesto surrealista”, el texto que sería la base del nuevo movimiento surrealista, al mismo tiempo que rompía con el dadaísmo. Con este texto expresó lo que significaba para él el nacimiento de esta corriente, el hecho de acabar con lo impuesto y tener una nueva visión sobre la realidad. Pero antes de que se produjera ese cambio, había que acabar con unos límites, unas trabas que impedían el desarrollo del surrealismo, como dijo el propio André Bretón (1924): “Esas trabas eran del orden de la lógica (el más estrecho racionalismo velaba para no dejar pasar nada que no hubiera sido sellado por él), del orden de la moral (bajo la forma de tabús sexuales y sociales), y finalmente, del orden del gusto, regido por las convenciones sofisticadas del “buen tono”, tal vez las peores de todas.”

Es importante destacar el carácter reivindicativo de esta nueva corriente, ya que atacaba principalmente “al conjunto de los conceptos a que se ha convenido en atribuir un valor sagrado: en primer lugar a los de la familia, patria y religión, pero tampoco excluíamos el de trabajo, ni siquiera el de honor, en el sentido más difundido del término” (Breton, 1970).

El surrealismo aparece en un momento clave de la historia caracterizado por cambios importantes, ya que su nacimiento se sitúa en un periodo entreguerras en el que hay dos formas fundamentales de ver la vida. La primera de ellas se basa en una visión muy optimista de la misma, generada por el fin de la primera guerra mundial y motivada por todos los avances que se dieron en la época, como el hecho de que las diferencias entre clases se suavizaran, que se produjera la recuperación económica o que toda la sociedad pudiera participar en la política gracias al sufragio universal; además de que se dieran descubrimientos como la radio, que facilitó la comunicación y entretenimiento de toda la población. Para resumir, podemos decir que desde esta perspectiva vivían “*la vie en rose*”.

Pero no todos compartían esa visión de la vida. La segunda era una visión mucho más pesimista, causada por la inestabilidad tanto política como económica y agravada por la incertidumbre sobre el futuro y lo que conllevará. Además cabe mencionar que tras todos estos cambios la idea de lo tradicional desapareció. Todo lo que hasta ahora se había considerado tradicional o lo estipulado ya no era bien visto y, como el concepto de *valores*

morales se consideraba ligado a lo tradicional, desaparecieron. Por tanto nos encontramos ante una sociedad de valores ausentes, cuestionables y de moral indefinida.

Breton y los demás fundadores del surrealismo eran partícipes de esta segunda visión; tenían la impresión de vivir en un mundo alienado, y ellos no estaban dispuestos a vivir así, ni a seguir las normas y cánones establecidos. Se puede decir que buscaban la libertad, el no sentirse atados a elementos con los que no se identificaban.

Encontraron en el surrealismo una vía de escape, una nueva forma de evasión de la realidad y decidieron crear su propia revolución, la “Revolución Surrealista”. Se comienza a plantear la surrealidad como un ámbito que desborda lo que se entiende habitualmente por “realidad” como un género, cuyas especies serían el azar, la ilusión, lo fantástico y el sueño.

Esto, junto a los elementos que se introdujeron en la psicología, daría lugar al inicio de una serie de cambios en la manera de entender la vida y la sociedad que ya no tendría retorno. Es importante que entendamos el surrealismo como un mecanismo de expresión imprescindible, capaz de volver real lo inexpresable.

Todos estos cambios y novedades son los que motivan a Breton a seguir en esta línea de cambios y a no conformarse con una vida bajo la normativa del momento. Podemos decir que sus ideales se fundamentan en una lucha ética contra las creencias del momento en las que el hombre debe dejar de lado toda la herencia de valores que se le ha impuesto a lo largo de la vida y comenzar a vivir por sí mismo, creando una nueva forma de ver la vida basada en la libertad.

Debo aclarar el matiz que he hecho de “lucha ética”, puesto que siguiendo esta nueva forma de ver la vida, para cualquier persona que quiera realizarse es fundamental una conciencia ética. Esta ética para Breton no está referida a las personas, sino a las conductas que se realizan, se juzga a la conducta en sí, no a la persona. Por esto se considera a Breton como uno de los moralistas más importantes del siglo. Cabe decir que para él también serán juzgados de manera negativa aquellos que realicen una falsa lucha contra las imposiciones del momento y sigan bajo el yugo de los esquemas rígidos considerados del pasado que amenazan a la libertad de las personas, sobre todo a la libertad de crear y de amar (Breton, 1924).

Todos estos cambios y creencias fueron lo que le llevaron a escribir los *Manifiestos del surrealismo*, que darían lugar al nacimiento de esta nueva ideología.

3.1. LOS MANIFIESTOS DEL SURREALISMO

Los manifiestos del surrealismo son unos textos teóricos y polémicos que hacen referencia a la historia del movimiento surrealista. Serán cuatro: *Manifiesto del surrealismo* (1924), *Segundo manifiesto del surrealismo* (publicado en el último número, 1929, de *La Révolution surrealiste*, *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no* (1942) y por último *Del surrealismo en sus obras vivas* (1953). Nos centraremos en el primero, *Manifiesto del surrealismo* (1924), puesto que es en el que se presentan los principios del surrealismo, los pilares básicos sobre los que se sustenta; además se presentan las técnicas en las que se basarán los artistas surrealistas para realizar sus composiciones. Por otro lado, en el segundo manifiesto se exalta la importancia del surrealismo y su relación con la ética. Mientras que en el tercer manifiesto se hace un balance del surrealismo y su repercusión en la sociedad.

Aldo Pellegrini (1965) dijo estas palabras sobre los *Manifiestos del surrealismo*:

“De la lectura de los manifiestos surge claramente que el surrealismo no es simplemente una escuela literaria o artística; representa ante todo una concepción del mundo. En esa concepción son los valores vitales del hombre los que se jerarquizan en más alto grado, y entre estos, la imaginación, con sus resultantes, la acción creadora y el amor. Todos estos valores solo pueden realizarse cuando el hombre goza de la plenitud de su libertad.”

El *Primer manifiesto* surge ante la necesidad de un hombre soñador, disconforme con su suerte y con el mundo en el que vive. Un hombre resignado a trabajar por ser esclavo del dinero pero al que le resulta indiferente su fortuna o sus deudas porque solo se limita a sobrevivir. Estamos hablando de una población domada por el sistema y sin conciencia moral a la que solo le queda arraigarse a los momentos de felicidad instantánea que puedan permitirse siempre y cuando no les lleve demasiado esfuerzo conseguirla (Breton, 1924, cit. en Breton, 1965).

El surrealismo surge como “antítesis del realismo”, de la realidad que les toca y se niegan a vivir. Necesitan una nueva esperanza, una nueva actitud ante la vida y así va a ser: el surrealismo comenzó a ser una actitud, una nueva forma de entender la vida frente a la actitud realista contra la que pretenden sublevarse.

Breton (1924) dijo esto al respecto: “La actitud realista, por el contrario inspirada en el positivismo desde Santo Tomás a Anatole France, se me revela con un aspecto hostil hacia

todo vuelo intelectual y ético. Me causa repulsión porque está constituida por una mezcla de mediocridad, odio y chata suficiencia [...] El racionalismo absoluto que todavía está de moda, solo permite tomar en cuenta los hechos que dependen directamente de nuestra experiencia.”

4. AUTOMATISMOS

Para introducir el concepto de automatismo, antes debo recordar que el psicoanálisis enfocaba el automatismo psíquico desde el punto de vista de la patología, por tratarse de una actividad inconsciente dominada por un impulso instintivo. Pero Breton, desde su interés por la literatura, le dio un punto de vista poético y lo usó como medio para escapar del dominio de la razón y la lógica. Para él, la poesía no era solo un género literario, sino una forma de vivir y encontrar la libertad. Así, no solo limitó el automatismo a la escritura, sino que podía haber más actividades automáticas como hablar, dibujar y pintar (Perera, 2015).

Para establecer un concepto de automatismo, debemos recordar la definición de surrealismo que Breton nos ofreció en el *Primer Manifiesto* (1924): “Automatismo puro con el que se pretende expresar, ya sea de palabra, por escrito o de cualquier otra manera, el auténtico funcionamiento de la mente. Dictado del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón y al margen de cualesquiera preocupaciones estéticas o morales.” Esta definición no tiene nada que ver con la que se da desde el punto de vista psicológico, ya que desde la psicología del comportamiento los automatismos se refieren a los reflejos, ya sean congénitos (respirar) o adquiridos (andar). Mientras que para los surrealistas, el automatismo al que se refieren es al *automatismo mental* y también al *automatismo de recepción* al que Freud hace alusión para referirse a las actitudes infantiles adoptadas por el adulto. De cualquier manera, podemos decir que la *escritura automática* de los surrealistas, teniendo también en cuenta su extensión hacia el automatismo plástico, no tiene tanto que ver con la psicología como con una actitud ética basada en la libertad y la investigación. Es decir, con una nueva forma de entender la vida, como manifiesto en líneas superiores. Por consiguiente, el automatismo surrealista no responde a formas de comportamiento mecánicas sino a una actitud superior, difícil de alcanzar (Passeron, 1982).

Se trataba de vivir poéticamente y recuperar la soberanía de la imaginación, que se había perdido por el dominio del pensamiento reflexivo. El automatismo permitía dejarse llevar por la fluidez y el azar, como una forma de libertad hasta lograr la arbitrariedad y experimentar lo sorprendente, encuentros fortuitos, coincidencias y sincrocidades (Perera, 2015).

Por eso resulta un proceso complejo y es el mismo Breton el que en el *Manifiesto Surrealista* de 1924, explica cómo se debe conducir, o, mejor dicho, no conducir la inspiración en la escritura automática:

“Secretos del arte mágico surrealista. Composición surrealista escrita o primero y último punto: Haz que te proporcionen algo sobre lo que escribir, después de haberte instalado en un sitio lo más idóneo posible a la concentración de tu espíritu en sí mismo. Adopta el estado más pasivo o receptivo que puedas. Prescinde de tu genio, de tus talentos y de los de todos los demás...” (Breton, 1924, cit. en Passeron, 1982).

Como vemos, de lo que en realidad se trata es de descubrir el corazón de la persona, dejarlo al desnudo, no con el fin de que la persona se contemple a sí misma como si de mirarse en un espejo se tratara, sino de que libere sus pensamientos más profundos. El surrealista debe olvidarse de sí mismo, ya que esto sería pecar de egocentrismo. Simplemente tiene que sacar provecho de una situación objetiva y perseguir lo que le proporcione, ya sea con palabras o trazos, porque el fin es que vengan de forma libre siguiendo su curso y de forma espontánea. Si eliminásemos el automatismo en el proceso creativo, también eliminaríamos lo que es la esencia del surrealismo y por consiguiente también eliminaríamos al surrealismo en sí mismo.

Después de que se diera paso a la espontaneidad psicológica de la que he hablado en líneas superiores, el surrealismo no podía excluir el onirismo y el inconsciente ni de lo humano ni del mundo, aunque fueran considerados elementos oscuros. El método del automatismo fue el que permitió crear obras cargadas de sueños y el método *paranoico-crítico* (Passeron, 1982).

5. FREUD Y SU TEORÍA PSICOANALÍTICA

Para abarcar el nacimiento de la nueva corriente debemos profundizar en la parte psicológica relacionada con el surrealismo, que como veremos va a influir en gran parte a su creación; de la misma manera que influirá el surrealismo en la psicología.

Como he mencionado anteriormente, en el periodo entre siglos surge el psicoanálisis en el campo de la psicología gracias a Sigmund Freud, que se dedicó a estudiar los trastornos mentales y situó su etiología en la vida sexual, en particular en los principios de la sexualidad infantil: “Freud... creó el nombre de *psicoanálisis*, que en el curso del tiempo cobró dos significados. Hoy designa: 1) un método particular para el tratamiento de las neurosis, y 2) la

ciencia de los procesos anímicos inconscientes, que con todo acierto es denominada también *psicología de los profundo*” (García de la Hoz, 2004 b).

Es en este segundo significado en el que nos vamos a centrar, ya que se fundamenta en el inconsciente, en la expresión de *lo profundo*. Esto será un concepto clave en el surrealismo, ya que podemos decir que el surrealismo intenta la *expresión del inconsciente*, de lo que hay más allá de la realidad, como bien he mencionado antes. Teniendo esto en cuenta y como ya veremos posteriormente, me permito adelantar y decir que en cuanto a este ámbito, existe una relación entre el surrealismo y la psicología, concretamente con el psicoanálisis. Aquí debo destacar la importancia de Freud en el surrealismo y viceversa, ya que Freud se nutrirá de conceptos surrealistas como el de automatismo para elaborar su teoría psicoanalítica.

5.1.RELACIÓN DE LOS AUTOMATISMOS CON LA ASOCIACIÓN LIBRE DE FREUD

Son varias las citas a Freud en el ya citado *Manifiesto surrealista*, donde Breton destaca lo importante que ha sido el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud, que tendrá un papel destacado en la poesía surrealista: “Al parecer, tan solo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia” (Breton, 1924, cit. en Cuevas, 2013) Más adelante, también destaca la aportación de Freud sobre la interpretación de los sueños: “con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibles que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención” (Breton, 1924, cit. en Cuevas, 2013).

La última cita nos permite vincular la técnica de la asociación libre de ideas con el automatismo: “En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen, que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible” (Breton, 1924, cit. en Cuevas, 2013).

Mediante el encuentro azaroso entre cosas que no tenían nada que ver, imposibles en el espacio y en el tiempo, se podía haber formalizado el lenguaje de los sueños. Era como descubrir la magia verbal, que se debía potenciar dando rienda suelta a la imaginación, utilizando el automatismo para favorecer las asociaciones libres, que les permitiría unir su espíritu transgresor con el lenguaje poético. Y el hecho de que para Freud la mayoría de las

imágenes oníricas fuesen sexuales, encantó a los jóvenes surrealistas que se vieron atraídos por esta técnica (Perera, 2015).

Como podemos observar, el surrealismo se centra en los tres puntos fundamentales por los que Freud fue considerado como un referente para los surrealistas: el descubrimiento del inconsciente, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas. Además, los dos últimos serán utilizados por los surrealistas como método artístico y de expresión, y debemos recordar que para Freud eran el camino directo hacia el inconsciente. De esta forma los surrealistas consiguen trabajar más allá de la lógica, uno de los objetivos fundamentales de esta nueva corriente (Cuevas, 2013).

5.2. OTRAS TÉCNICAS DE PSICOANÁLISIS INFLUYENTES EN EL SURREALISMO

“Lo reprimido siempre es inconsciente, pero a la inversa la correlación ya no se produce. [...] Freud encarará la construcción de una teoría psicológica psicoanalítica, que aspire a comprender las leyes y funcionamiento inconscientes en el ser humano” (García de la Hoz, 2004). Para que se produzca esa correlación, introdujo una serie de técnicas en las que el inconsciente juega un papel principal. A continuación voy a desarrollar algunos de esos puntos fundamentales por los que Freud fue considerado un referente para los surrealistas, que a su vez son las técnicas más destacables del psicoanálisis. Estas son la técnica de la asociación libre, la técnica de la hipnosis y la interpretación de los sueños.

La técnica de asociación libre va a consistir en que el paciente cuente todo lo que le pase por la cabeza en la sesión de terapia. El psicoterapeuta podrá encaminar al paciente, ya que su función será la de acompañar y complementar en el proceso, pero en ningún momento intervendrá para algo más. Será el propio paciente el que irá guiando la intervención indagando en lo más profundo sin censura ni restricción, contando hasta lo que considere incoherente o que no esté relacionado con el tema que se esté tratando en cuestión. De esta forma se establecerá una vía de comunicación con el inconsciente entre ambos sujetos en la experiencia terapéutica (Siquier y Solimano, 2004). Como se puede observar, existe una gran relación con el automatismo de los surrealistas, ya que se trata de que las ideas fluyan libremente.

La hipnosis es un procedimiento en el que una persona denominada “hipnotizador” sugiere cambios en las sensaciones, percepciones, sentimientos, pensamientos y/o acciones en

una persona denominada “sujeto” o “participante” (Kilshtröm, 1985; Kirsch, 1994, cit. en Jay Lynn y Kirssch, 2005).

En cuanto a la técnica de interpretación de los sueños, es importante desarrollarla puesto que algunos de los autores surrealistas de los que hablaré posteriormente van a plasmar sus propios sueños en sus obras, como forma de expresión del propio subconsciente y así expresar lo más profundo que llevan dentro. “Los surrealistas utilizaran el sueño como una de las vías fundamentales de la liberación del psiquismo y de enriquecimiento poético de la experiencia que inspira sus planteamientos” (Jiménez, 2013).

Para interpretar un sueño, Freud no lo hacía de forma general, sino que dividía la estructura del sueño en distintas partes y le daba sentido a cada una de ellas. Por tanto, según García de la Hoz (2004), para Freud, la estructura del sueño estaba compuesta de varios elementos:

- I. *Contenido manifiesto*. Freud fue el primero en afirmar que el sueño no es lo que recordamos al despertar, eso es tan solo su contenido manifiesto resultado del trabajo del sueño. Por tanto el contenido manifiesto es simplemente lo que recordamos.
- II. *Contenido latente*. También hay un contenido latente o pensamientos oníricos, que es precisamente el resultado del trabajo inverso, el de su interpretación. Es decir, aquí se muestra todo lo que estaba oculto en el sueño.
- III. *Representaciones intermedias*. Para ir de uno a otro contenido se encuentran los llamados elementos intermedios, lo que Freud llama la trama del sueño, que es precisamente el material soporte de la combinatoria onírica sobre el que se efectúa tanto el trabajo de formación del sueño como el de su interpretación. Podemos decir que estos elementos intermedios facilitan el paso de un contenido al otro.

Todos estos mecanismos hay que tenerlos en cuenta para la interpretación, ya que interpretar el sueño consistirá en recorrer el camino inverso que lo produjo. Así, según Jiménez (2013), “el proceso de interpretación debe partir de la forma manifiesta hasta llegar al *contenido o pensamientos latentes*, ya que habrían sido modificados por los mecanismos de la *elaboración secundaria* del sueño”, siendo la elaboración secundaria de sueño la posterior transformación que el sujeto efectúa al relatar el sueño (García de la Hoz, 2004).

Los mecanismos de la elaboración secundaria del sueño serán: *condensación, censura, desplazamiento y cuidado de la representatividad*. Cuando hablamos del cuidado de la representatividad nos referimos al trabajo que el propio sueño hace para aparecer representable (García de la Hoz, 2004). Para Freud son muy importantes la representación y la expresión plástica en el proceso de desplazamiento de los materiales psíquicos en los sueños.

Freud considera que “el desplazamiento se realiza siempre en el sentido de sustituir una expresión incolora y abstracta de las ideas latentes por otra plástica y concreta. No es difícil comprender la utilidad y con ella el propósito de esta sustitución. Lo *plástico es susceptible de representación* en el sueño y puede ser incluido en una situación, en tanto que la expresión abstracta ofrecería a la representación onírica dificultades análogas a las que hallaríamos al querer ilustrar un artículo de fondo de un diario político. [...] Tal cambio de expresión no favorece únicamente a la *representatividad*, sino que es igualmente ventajoso para la *condensación* y la *censura*” (Freud, 1900, cit. en Jiménez, 2013), los otros dos aspectos que junto con el *desplazamiento* intervienen en la configuración de los sueños según el psicoanálisis.

Lo que atrae a los surrealistas es sobre todo el descubrimiento de que el sueño es una parte importante de nuestra actividad psíquica, de nuestra vida mental, incluido el inconsciente. Con su teoría, Freud demuestra que el trabajo del sueño (*Traumarbeit*) es lo que transforma los pensamientos latentes mientras dormimos en contenido manifiesto: de esta manera, el sueño manifiesto es lo que recordamos cuando nos despertamos. Esa transformación se lleva a cabo a través de los procesos de condensación y desplazamiento, junto con otros efectos irracionales de dicho trabajo. Este trabajo de Freud sobre la naturaleza del sueño y su relación entre sus contenidos manifiesto y latente son decisivas para los surrealistas, aunque estos lo utilizaran con otro fin (Jiménez, 2013).

5.3. LA APORTACIÓN AL SURREALISMO

Una vez expuestas las técnicas de la teoría psicoanalítica, hago un inciso para recrear el momento en el que se concibió el surrealismo, ya que para hablar de este momento es fundamental conocer estas teorías y comprender en qué consisten, para así poder identificar la evidente influencia de las mismas y su relación con el movimiento. Este momento estará cargado de factores psicoanalíticos y será un acontecimiento en el que no se podrán definir los límites entre el propio surrealismo y el psicoanálisis.

El proyecto filosófico surrealista creado por Aragon y Breton, se basa en tres principios. El primero, que es subjetivista e inmaterialista, mantiene que ser es percibir y ser percibido. Todo está en mí, el mundo es espíritu. El segundo, que se basa en la intuición, la imaginación y el sueño, ve en el espíritu una imaginación creadora, una intuición intelectual, un pensamiento en imágenes. El tercero, nominalista o lingüístico, recuerda que no se puede pensar sin palabras, sin una sintaxis y sin un algo de lugares comunes. En estos tres principios se conjugan un idealismo integral, una oleada de sueños o de imágenes y un nominalismo absoluto (Jiménez, 2013).

Esta forma de expresión del inconsciente fue transferida al mundo del arte gracias a André Breton, que fue inspirado, por decirlo de alguna manera, por las obras de Freud. Es oportuno mencionar las palabras que el propio Breton expone en *Manifiestos del surrealismo* (1924):

“Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen –que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra– me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*.”

Con esto ya vemos la curiosidad de Breton por la técnica de la asociación libre, que plantea utilizarla y aplicársela así mismo para obtener arte. Este “experimento poético” lo llevo a cabo junto con Philippe Soupault, escritor francés que junto a Breton fue fundador del movimiento surrealista.

Breton y Soupault comenzaron a escribir, borroneando cuartillas sin saber muy bien hasta dónde llegarían, pero cuando comenzaron a comparar los resultados, encontraron un gran parecido entre los textos de ambos: “Se notaban los mismos vicios de construcción, los mismos decaimientos, pero también en todos la ilusión de una facundia extraordinaria, una emoción desbordante” (Breton, 1924 d). Juntos crearon algo que consideraban único y peculiar, que además contaba con cierto tono burlesco. Estos textos fueron catalogados por el propio Breton de “extraños”, añadiendo además que, para valorarlos y percatarse de todos los elementos que comprendían, se necesitaría más que una sola lectura.

Fue de esta forma, inspirados por las técnicas de Freud, como crearon esta nueva corriente que pasaría a considerarse un estilo de vida, ya que se centraban en la expresión del

pensamiento, que según Breton cita en *los Manifiestos del surrealismo* (1924): “el pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de incurrir en errores. Las evidentes debilidades que aparezcan hay que achacarlas a las sugerencias que llegan de afuera”. Con lo cual, mediante esta nueva corriente se iban a centrar simplemente en la expresión del pensamiento.

Finalmente podemos decir que la meta a la que aspiraba el surrealismo era potenciar el poder creativo del hombre, para conseguir la revolución interior que permitiría experimentar la revolución espiritual. Los medios para abordar el mundo interior ya los ofrecía el psicoanálisis (Perera, 2015).

6. DESARROLLO DE LOS AUTOMATISMOS Y TIPOS

En el Primer Manifiesto, Breton no hablaba de la pintura surrealista, pero sí daba a entender que mediante la pintura se podían retener las visualizaciones oníricas. Posteriormente, trató de definir la pintura surrealista según dos categorías pictóricas mediante las que se manifestaba la actividad del inconsciente. La primera representa el automatismo como un proceso y va unida a la abstracción; se trata de provocar que aparezcan formas al azar y la pintura no es considerada como una forma de representación, sino que se convierte en el acontecimiento del acto pictórico en el que éste se manifiesta libre de la racionalización. La segunda categoría trata de representar el automatismo a través de las imágenes oníricas y fijar las imágenes de los sueños que siempre se desvanecen (Perera, 2015).

6.1. AUTOMATISMO ONÍRICO

El automatismo onírico, como ya he mencionado, consistiría en utilizar las imágenes oníricas para representar el automatismo, además de atrapar las imágenes de los sueños.

Las experiencias oníricas bajo la hipnosis y la escritura automática fueron dos de los métodos más usados para llegar a la poesía onírica, que nacía de la profundidad del inconsciente, y también para llegar a tener la experiencia de lo “maravilloso” o magia sorprendente de las cosas (Perera, 2015).

Según Perera, a la hipnosis y a la escritura automática, se le añadió el juego surrealista, como dice en unas palabras rescatadas de *Dalí* (2015):

“El juego surrealista también fue una práctica importante, visto siempre con sus raíces románticas, es decir, un juego que revive el mundo ideal del niño que juega sin reglas,

que es una forma de desarrollar la fantasía y de experimentar la libertad. Freud había dicho que el adulto ya no juega porque se avergonzaría de los juegos que le gustarían. Por ello, los surrealistas buscaron también la fantasía en el juego; hacían fantásticas encuestas, obras de creación colectiva del tipo del *Cadáver exquisito*.”

El juego –o técnica– del *Cadáver exquisito* consistía en coger una hoja de papel en blanco y, una vez que se doblaba varias veces, los participantes iban escribiendo por turnos lo primero que les venía a la mente, sin ver lo que habían escrito sus compañeros o viendo solo una mínima parte. La primera frase que obtuvieron fue esta: “El cadáver exquisito beberá vino nuevo”, de ahí su nombre. Este juego, cuyo componente aleatorio estimula la imaginación, fue posteriormente utilizado en el dibujo (Passeron, 1982).

6.1.1. EL SUEÑO EN EL SURREALISMO

No podemos concebir un concepto de surrealismo sin la idea del sueño. El propio Breton, cuando introdujo el término surrealismo, lo definió como una actividad psíquica muy próxima al estado de ensoñación (Ades, 1994). Por tanto, uno de los aspectos principales que hay que nombrar cuando nos referimos al automatismo onírico es la importancia del sueño, ya que sin el mismo, este tipo de automatismo estaría muy limitado.

El propósito de los surrealistas de viajar al inconsciente llevó a que empezaran a ver el sueño como una forma de conexión entre el consciente y el inconsciente, buscaban la relación entre las imágenes del sueño y las de la poesía e intentaban dar un valor mágico a las imágenes oníricas que, ya en la vigilia, darían lugar a la poesía y la pintura onírica. Por tanto, se intentó una armonización entre sueño y realidad, en una especie de realidad absoluta, una sobrerrealidad capaz de englobar todas las contradicciones humanas (Perera, 2015).

En el Primer Manifiesto surrealista (1924), también se hacen referencias al sueño, que combinan la teoría de Freud con toda la teoría ocultista. Para los surrealistas, las prácticas oníricas les llevarían hasta su mundo interior; por ello intentaban recordar, recitar e interpretar sus sueños para conectar con otra realidad personal, el mundo del inconsciente, que era profundo, desconocido e inconmensurable y la posibilidad de asomarse a una parte de él, por pequeña o insignificante que fuera, les creaba unas expectativas fascinantes (Perera, 2015).

Los surrealistas consideraban que el automatismo psíquico y la búsqueda del inconsciente podían ser producidos por la hipnosis, pero esto no tenía nada que ver con lo que Freud planteaba, ya que hacía muchos años que él rechazó este método por la excesiva

influencia que ejercía el hipnotizador sobre el paciente. A pesar de esto, los surrealistas experimentaron con hipnosis individual y de grupo. De esta forma, el sueño hipnótico parecía ofrecer una fuente directa de imágenes poéticas que provenían del inconsciente. Sin embargo, después de una serie de experimentos con resultados inquietantes se dieron cuenta de que esto era un método peligroso e incluso podía llegar a ser incontrolable (Cuevas, 2013).

Según vio Freud, la mayor dificultad para interpretar los sueños está en que, aparte del contenido manifiesto, que es lo que se recuerda ligeramente al despertar, existe el contenido latente, que permanece inconsciente. Esto es debido a que en el proceso de elaboración del sueño interviene la censura de sueño, que actúa de manera ininterrumpida, incluso mientras se duerme, y se manifiesta con deformaciones, como condensación o desplazamiento, que pueden producir efectos extraordinarios por poder reunir en un mismo sueño series de ideas heterogéneas. Con estas deformaciones, el motivo principal del contenido del sueño queda enmascarado y éste puede parecer absurdo y, precisamente, porque es tan difícil de descifrar, Freud creyó necesario complementar su interpretación con las asociaciones libres, abandonando la técnica de la hipnosis y dando paso a nuevas técnicas, además de la asociación libre. Para él, este fue el nacimiento del psicoanálisis, ya que la asociación libre es una *regla fundamental* en el mismo, además de ser de vital importancia en el surrealismo. La asociación libre va a ser un método de comunicación con el paciente e indagación del analista que será clave en el método psicoanalítico (Perera, 2015).

Aunque el inconsciente está fuera del tiempo y del espacio, las imágenes del sueño aparecen en una extraña unión tempo-espacial; de ahí que la pintura surrealista, que trata de fijar las imágenes oníricas, posea esta rara naturaleza: en ella se funde lo vivido con lo soñado y se crea una sobrerealidad en la que, al pintar los sueños, éstos se van metamorfoseando en lo que se “sueña” mientras se pinta; así van apareciendo imágenes fantásticas, muchas veces difíciles de comprender, incluso para el propio artista. Por ello, en las pinturas surrealistas se mezclan las deformaciones con las asociaciones libres, como actividades inconscientes, rozando lo fantástico. Las investigaciones en psicología analítica de Carl Gustav Jung sobre fenomenología del arte pueden ayudar a aclarar esta difícil comprensión: la intención del artista es consciente, pero el proceso creativo es inconsciente y, por ello, buena parte de las imágenes que el artista pone en su obra son arquetípicas y provienen de la fantasía creadora, que tiene su origen en el inconsciente colectivo (Perera, 2015).

Breton ya había caracterizado al hombre como un “soñador impertinente” o “sin remedio” en el *Primer Manifiesto* (1924), donde también expone que considera la vigilia como “un fenómeno de interferencia”. De ahí mismo rescato estas palabras de Breton: “El

espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más de prisa, ama cuanto quieras”. En estas palabras de Breton podemos ver una gran similitud con la teoría de Freud sobre el sueño, en la que dice que el sueño es una expresión de la realización del deseo, podemos decir que el sueño es el ámbito de plena satisfacción humana, donde todo es posible. Además, añade: “Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.” De esta forma concluye con la creencia de conciliación entre sueño y realidad (Breton, 1924, cit. en Jiménez, 2013).

El sueño es un modo de expresión de la imagen surrealista que tienen del mundo, ya que en el sueño es donde se alcanza la plena libertad. Rescato estas palabras del *Primer Manifiesto* (1924) donde se hace alusión a la libertad que da el sueño de la que hablo: “Libre, libre: [...] Él sueña, y yo sueño, arrastrado, yo sueño. Sueño en un largo sueño en el que todos soñarían. No sé en qué se va a convertir esta nueva empresa de sueños. Yo sueño en el borde del mundo y de la noche. [...] ¿Quién está ahí? Ah, muy bien: haced entrar al infinito” (Breton, 1924, cit. en Jiménez, 2013).

La forma en que los surrealistas consideran el sueño tiene unas características específicas que la diferencian de otros enfoques. Es verdad que, a partir de algunos antecedentes como la literatura romántica, la simbolista y aportaciones específicas de la psiquiatría y la psicología del S. XIX, el impulso decisivo para los planteamientos y elaboraciones surrealistas en torno al sueño proviene de Sigmund Freud y de su gran obra *La interpretación de los sueños* (1900). Pero los surrealistas no se limitan a ser meros seguidores de Freud. Para ellos, el sueño es lo que podríamos llamar la otra mitad de la vida, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente, cuyo conocimiento y liberación incide de modo especial en el enriquecimiento y ampliación del psiquismo, que constituye su objetivo principal (Jiménez, 2013).

El surrealismo transmite una afirmación intensa de que la libertad existe, la esperanza de una vida humana de plenitud en la que la mente es la dueña. En este sentido, el sueño desde el punto de vista del surrealismo debe entenderse como la manifestación contra la aceptación “realista” de un mundo “mal hecho” y sobre todo contra la aceptación resignada del dolor y sufrimiento. La invocación surrealista del sueño transmite una utopía de liberación plena de la mente, el sueño de la libertad sin límites (Jiménez, 2013).

Debo matizar que para Freud, el sueño es la vía primordial para acceder a las ideas o los deseos inconscientes. Como hemos visto, partiendo del sueño manifiesto, se pueden

remontar, gracias al método de la asociación libre, hasta el sueño latente. Aunque el sueño manifiesto parece absurdo es importante interpretarlo y darle un sentido. Pero los surrealistas no lo ven así. Para ellos, el sueño no es un medio, sino un fin en sí. El sueño se manifiesta y se consume en el sueño manifiesto. De la forma que sea, ellos buscan una filosofía del sueño y de la imagen. El sueño, entendido como un conjunto de imágenes y planos cinematográficos, puede considerarse la fuente de su imaginación y de esta forma, comprenden que hay tantas imágenes surrealistas en sus relatos de sueños como en sus cuadernos de escritura automática (Jiménez, 2013).

Es imposible señalar todas las alusiones que hacen los surrealistas al sueño, pero es conveniente señalar la importancia del mismo en el proyecto de los surrealistas y la magnitud que supuso para este tipo de automatismo. A pesar de esto, resulta curioso comprobar la escasa atención que se le ha prestado a la relación entre el surrealismo y el sueño, a pesar de que los surrealistas reivindicaran desde el primer momento el sueño, junto a la escritura automática, como una de las vías fundamentales de la liberación del psiquismo y de enriquecimiento poético de la experiencia que inspira sus planteamientos. El problema de los surrealistas era acordarse de los sueños y de las imágenes hipnagógicas, que aparecen un momento antes de dormirse; el objetivo sería cómo lograr la fijación de esas imágenes. La aportación de Dalí, con imágenes casi fotográficas ofrecía esta posibilidad.

Por otra parte, Jiménez en *El surrealismo y el sueño* (2013) opina que “la fuerza motriz del automatismo transporta y transforma las imágenes. Los cuadros surrealistas no están fijados, sino que son solamente una instantánea detenida”.

6.1.2. DALÍ

Dalí, siempre movido por sus inquietudes y buscador de lo nuevo, pertenece al grupo de artistas que trataron de fijar los sueños, especialmente porque desde siempre fue un gran defensor del dibujo. Pero con esta fijación de imágenes no se trataba de relatar un sueño, sino de reflejar el mundo onírico.

En otoño de 1922, Dalí empezó sus estudios de pintura en la academia de San Fernando de Madrid y durante esos años vivió en la Residencia de estudiantes, un colegio mayor progresista que se convirtió en el ejemplo de la modernidad de Madrid de los años veinte. Aquí llegó con aires de pintor bohemio, tímido pero al que le gustaba impresionar. Su estancia aquí coincidió con la traducción al castellano, en 1923, de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. Esto fue un hecho decisivo en la carrera de Dalí ya que a partir de

ahí, y con tan solo 19 años, comenzó a plasmar en sus obras sus preocupaciones sobre sueño y realidad. Más tarde, sobre 1925, elaboraría el método paranoico-crítico (Perera, 2015).

Dalí conoció a Breton en París, en 1928 a través de Miró. Aquí tuvo su primer contacto personal con los surrealistas, ya que además frecuentaba el café donde tenían lugar las reuniones entre Breton y los demás; y aunque fue un primer contacto sin más, posteriormente le contó a Lorca en una carta que el surrealismo era “uno de los medios de evasión”. Dalí se había ido aproximando a la evasión surrealista y ese mismo año señalaba en sus artículos en *L'Amic de les Arts* que, frente a la necesidad intelectual del cubismo y de orden del purismo, había otras necesidades, más violentas e inconscientes, que no estaban regidas por un orden (Perera, 2015).

En esta etapa presurrealista, Dalí ya utiliza lo espectral como aproximación al surrealismo, como podemos comprobar en *La vaca espectral*. Con ello, Dalí fija las imágenes poéticas y de extraño significado del mundo onírico. En esta obra en concreto añade a un sueño narrado por Breton: “en la playa, vio volar unos pájaros; tras disparar, cayeron al mar y, al ser arrastrados por las olas a la playa, vio que eran vacas o caballos”. Sin embargo, pone fin a esta etapa con *Cenicitas o Los esfuerzos estériles o El nacimiento de Venus* que ya es una obra completamente surrealista, ya que su carácter onírico es mucho más evidente. Como surrealista, siempre proclamaba la depuración de todo lo que no fuese novedoso, criticando la tradición cultural y saliendo en defensa del antiarte (Perera, 2015).



Salvador Dalí. *La vaca espectral* (1928)

7.1.2.1 Relación entre Dalí y Freud.

Es importante destacar la influencia de Freud en la obra de Dalí, ya que en su etapa surrealista ha tenido su teoría muy presente. Esto lo podemos observar en sus obras, por

ejemplo en *Los primeros días de la primavera* (1929); aquí, además de que no se recata en sus alusiones eróticas y en su capacidad de provocar, vemos un paisaje extraño en el que lo cotidiano nos puede parecer siniestro. Este hecho tiene raíces freudianas, precisamente en su ensayo *Lo siniestro* (1919). A la derecha, aparece un hombre con barba al que le podemos encontrar bastante parecido con Freud, como enfatizando una justificación psicoanalítica de esta obra (Perera, 2015).



Salvador Dalí. *Los primeros días de la primavera* (1929)

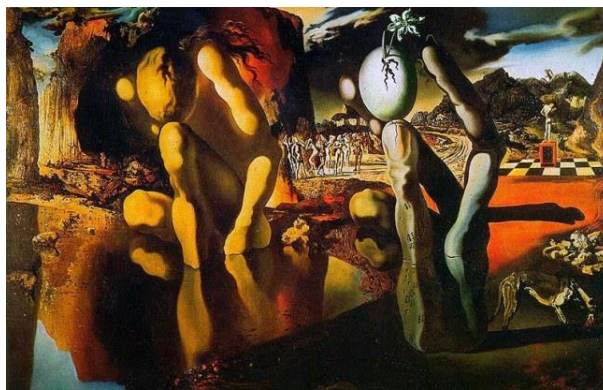
Destaco la gran influencia de Freud ya que desde que Dalí lo descubrió, su obra se basó en el erotismo como problema del ser humano, más allá de una simple alusión personal. Su obra no es una simple confesión, sino que en ella introduce la lucha que preocupaba a Freud entre el principio del placer y el principio de realidad, y el arte, construyendo un mundo de fantasía que puede tratar de conciliar estos dos principios (Perera, 2015).

En 1938 Dalí conoció a Freud después de varios intentos. A Freud, al contrario que los demás surrealistas, le causó muy buena impresión y le interesó mucho más que los demás, ya que, como bien le contó a Dalí, hasta entonces los otros surrealistas le habían parecido unos locos, pero él le había hecho cambiar de opinión. Dalí se sintió orgulloso de haber sido él quien le hiciera cambiar de opinión, saliendo reforzado de su reunión. Por otra parte, Freud siempre había creído que un artista es un neurótico con una personalidad que le hace capaz de transformar los síntomas en creaciones artísticas, pero en este caso no pensaba así. A los ojos de Freud, Dalí no tenía nada de loco. Simplemente le pareció un fanático muy interesante y confesó admiración por su técnica al tener ocasión de ver *La metamorfosis de Narciso* (1937) —que hacía referencia al mito de Narciso— que Dalí acababa de pintar y la llevó para enseñársela. Manifestó que le hubiera parecido interesante estudiar la génesis de una pintura

como ésta, pero consideró mucho más significativo, tratándose de una pintura surrealista, estudiar lo consciente que lo inconsciente.

Según Perera (2015), Dalí declaró sobre esta obra:

“A menudo me horrorizo de las imágenes extravagantes que aparecen finalmente en la tela... no soy más que el autómatas que registra...el dictado de mi subconsciente... y todas las manifestaciones concretas e irracionales del mundo oscuro y sensacional descubierto por Freud, descubrimiento de una importancia capital para nuestra época, que toca las raíces, las más profundas, del espíritu humano.”



Salvador Dalí. *La metamorfosis de Narciso* (1937)

7.1.2.2. Dalí en contra del surrealismo

A pesar de formar parte del grupo surrealista, Dalí tuvo múltiples tensiones con Breton, ya que no terminaban de coincidir en sus ideales. El surrealismo de Breton defendía las teorías marxistas como patrón social, mientras que Dalí pensaba que la política roía la poesía; le parecía contradictorio buscar la libertad espiritual en la imaginación poética (tal y como promovían los surrealistas) y, por otro lado, dejar movilizar sus sentimientos para defender unas causas que sólo se podían resolver mediante la fuerza de la historia. Pero a pesar de todo esto, se sentía el más surrealista de todos; recordemos su mítica frase: “yo no soy surrealista, soy el surrealismo”. Dalí estaba convencido de que las vanguardias habían valorado el arte africano por encima del clasicismo porque éste era muy difícil de superar. Para él, el mejor reencuentro de lo tradicional y lo irracional no estaba en lo primitivo, sino en el Modernismo de Gaudí (Perera, 2015). Pero Dalí consiguió superar el clasicismo: se rebeló contra las prácticas que realizaban el grupo de los surrealistas, como la escritura automática y la recitación de sueños, ya que el psicoanálisis enfocaba el automatismo psíquico desde la patología, como actividad inconsciente dominada por el impulso, razón por la que en 1930

Dalí rechazó esta ideología surrealista defendiendo el carácter activo de la paranoia, en oposición a la pasividad patologizante del método automatista (Sánchez y Ramos, 2007). De esta forma, se propuso llegar a lo irracional con sus obsesiones y sus fantasmas delirantes.

7.1.2.3. El método paranoico crítico

El hecho de no estar conforme con estas técnicas del surrealismo, le llevó a crear su propio método: el método paranoico crítico, que según Breton, fue una gran aportación al surrealismo. Dalí contrapuso la pasividad del automatismo al carácter activo de la paranoia. Con su método trató de formalizar, de manera concreta, los fenómenos delirantes y las asociaciones hasta conseguir el triunfo de la idea obsesiva. Lo definió como un “método espontáneo de conocimiento irracional” basado en el “poder repentino de asociación sistemática, propio de la paranoia”, mediante el cual sería posible “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (Perera, 2015). Para ello, creó imágenes simultáneas basadas en la absorción de la conciencia mediante la contemplación obsesiva de un objeto hasta hacer aparecer un estado latente, incluso varios estados múltiples, liberando al objeto de su significación convencional (Sánchez y Ramos, 2007).

Al proponer este método, Dalí pretendió modificar el concepto o, al menos, agregar a los estados “pasivos” del automatismo una actividad capaz de “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de las realidades”. El mismo Dalí “forzó la inspiración” y, en muchos casos, incluso se esforzó en conseguirla. Además, trató, como ningún otro, de someter la pintura a la ley y los caprichos del sueño. Soñar no es “automático”. Introducir la ensoñación de la vigilia en la práctica pictórica exige hacer de la misma pintura un objeto de ensoñación. Independientemente de que se llame a esta disciplina “paranoica-crítica” o “escritura automática”, la pintura sigue siendo incapaz de seguir lo que, en el sueño, constituye en ocasiones lo esencial, esto es, su *desarrollo* (Passeron, 1985).

En el surrealismo, la relación de lo duro y lo blando deja de ser opuesta, también la de lo consciente y lo inconsciente, y la del sueño y la vigilia. Ahora pasan a fundirse en una superrealidad (la surrealista) en la que toda la contradicción humana queda aceptada. En el método daliniano, lo blando es la paranoia y lo duro la crítica. Es el punto de encuentro de la imaginación delirante con la razón, esto hace que se vea el arte como el espacio idóneo para expresar libremente la fantasía y la razón. De esta manera, se permite relacionar aspectos conscientes e inconscientes, simbólicos y arquetípicos, de la humanidad. Para conseguir esto, Dalí basó su método en la creación de imágenes simultáneas a partir de una sola visión, que

tienen su base en algunas teorías de la psicología gestáltica sobre la relación entre fondo y figura, dejando que sea el ojo del espectador el que cierre formalmente la composición final de la obra resultante, por tanto es imprescindible la participación del espectador. Esto se ve muy claro en obras como *El hombre invisible* (1929) y *Mercado de esclavos con aparición invisible del busto de Voltaire* (1940) (Perera, 2015).

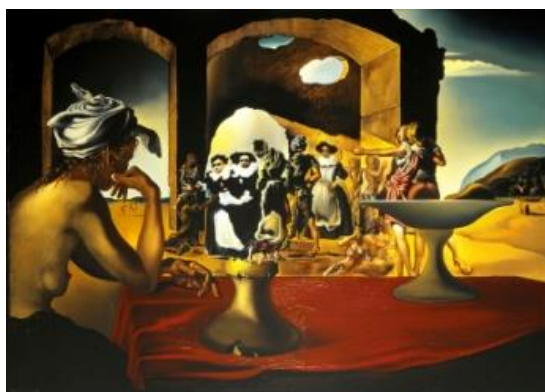


Ilustración 1 Salvador Dalí. *Mercado de esclavos con aparición invisible del busto de Voltaire* (1940)

Dalí investigó sobre las razones por las que el espectador ve lo que cree ver y cómo la alteración de esa creencia puede probar que parezca que ve algo distinto y, según él, estas relaciones visuales de camuflaje psicológico podían estar controladas mediante su método paranoico-crítico, que estaba muy influenciado con el pensamiento de Pujols (Sánchez y Ramos, 2007). La “fantasía” que desarrolla la mente humana como consecuencia de esa sensación visual, suponía una fuente de inspiración plástica y conocimiento introspectivo. Aplicada a la pintura, la paranoia podía ser altamente constructiva, ya que a partir de excitaciones visuales, la interpretación delirante conseguía desbordar el arte plástico más allá de lo aprensible (De Lamela, 2002 cit. en Sánchez y Ramos, 2007).

La obra de Dalí refleja el automatismo psíquico y trata de reflejar el proceso mental automático de la asociación de ideas, basado en que una imagen o una idea pueden desatar la imaginación hasta conectar con lo más arbitrario y peregrino que uno pueda suponer. Vio en el automatismo un intento sensacional de llegar a la libertad del espíritu pues, al tratarse de una manifestación del inconsciente, permitía liberarse de la razón y experimentar lo “maravilloso”, pero no comulgaba con la abstracción, sino con un tipo de pintura en la que la precisión de la imagen era fundamental (Perera, 2015).

Breton reconoció que Dalí personificó el espíritu del surrealismo a través de su método paranoico-crítico, haciendo brillar de forma extraordinaria. También alabó sus objetos de funcionamiento simbólico, que Dalí definió como “objetos que tienen un mínimo de

funcionamiento mecánico y que están basados en los fantasmas y representaciones sensibles de ser provocados por la realización de actos inconscientes” (Perera, 2015). Pero, a diferencia de Breton y los demás surrealistas, Dalí defenderá el uso controlado de la paranoia en el arte, mientras que ellos promulgaban la alucinación desatada. Coincidiendo con Jung, para él la capacidad paranoica no sería patológica, sino que estaría entendida como punto de partida para una metodología crítica que ayudará a transformar lo oculto en lo visible (Descharnes y Néret, 2004, cit. en Sánchez y Ramos, 2007).

El método paranoico-crítico respondía a mecanismos de asociación ocultos con valor de síntoma que se liberaban mediante el arte, analizando la escenificación de las ilusiones que ese cuadro ofrecía. De esta manera, la pintura ofrecía una nueva forma de conocimiento que iba más allá de la realidad comprensible. Dalí establecía la paranoia como una forma de conocimiento, planteando el arte como una vía crítica de análisis. Por su parte, Dalí al igual que Freud, también pretendía objetivar la subjetividad mediante su sistema, y de esta forma crear una metodología capaz de extrapolar de manera deductiva y racional un síntoma como encuentro entre consciente e inconsciente, entre el sueño y el objeto, entre realidad e irrealidad; entre la verdad y la ilusión (Sánchez y Ramos, 2007).

Debo destacar que Dalí fue el gran creador de la mitología individual. Con el conocimiento de la teoría freudiana sobre las asociaciones libres, pudo ir magnificando con su extraordinaria imaginación, todos los recuerdos y obsesiones de la infancia, con las asociaciones de ideas y de formas, de tal modo que se metamorfoseaban hasta el delirio y, siempre, tras la apariencia de algo absurdo e incluso desagradable, había algo coherente y lúcido. Todo ello formaba parte de su voluntad de provocar (Perera, 2015).

Por último, quiero nombrar la obra *La persistencia de la memoria* o *Relojes blandos* (1931). Esta obra es una imagen del sueño y del mundo del inconsciente, donde el tiempo y el espacio no cuentan. Los relojes blandos son el contrapunto de la dureza de las rocas del cabo de Creus; son el triunfo de lo irracional y lo delirante, porque el inconsciente y por tanto los sueños, están fuera del alcance del tiempo y del espacio; son el triunfo sobre la lógica y la idea de realidad (Perera, 2015).



Salvador Dalí. *La persistencia de la memoria o Relojes blandos* (1931)

7.2. AUTOMATISMO MOTOR

A continuación, voy a presentar el otro tipo de automatismo: el automatismo motor. Como ya he mencionado antes, este tipo de automatismo es considerado más como un proceso que va unido a la abstracción. Este proceso se basa en provocar que aparezcan formas al azar. Mediante esta forma, se manifiesta a la pintura libre de la razón.

Rescato estas palabras de Breton del *Manifiesto Surrealista* (1924), que nos van a ayudar a comprender la esencia de este automatismo:

“Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera frase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse. Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente, la que sin duda participa a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si se admite que al haber escrito la primera frase implica un mínimo de percepción. Pero esto no debe preocuparte, porque allí reside en su mayor parte el interés del juego surrealista.”

De lo que se trata es de destapar el corazón de la persona, no de que ésta se contemple a sí misma, con el riesgo de que se pierda en su propia mirada. Esto sería errar, ya que supondría caer en el egocentrismo. El surrealista debe olvidarse de sí mismo, simplemente tiene que limitarse a captar lo que surge de una situación objetiva –ya sean palabras o trazos–, porque tiene que surgir libremente, sin forzar nada. De hecho, aquí se tienen que mantener “en estado salvaje” tanto el ojo como la mano (Passeron, 1982). Los primeros en explorar este automatismo fueron Masson, Ernst y Miró y comprendieron que en su práctica había dos niveles: el primero era puramente automático, inconsciente, mientras que en el segundo, se reconocía la imagen y se debía intervenir la deliberación en mayor o menor medida (Ades, 1994).

7.2.1. MASSON

Masson es uno de los más importantes representantes del surrealismo francés. Él es el verdadero inventor del dibujo surrealista “automático”. Sobre 1923 o 1924, todavía siendo cubista y visiblemente moderado en la pintura, sus dibujos ya se diluían en “líneas errantes”, además de mostrar una fluidez en los dibujos que hace que quien contemple el cuadro no pueda evitar redibujar mentalmente las figuras que se observan en el mismo, como si el pintor lo llevase de la mano. Son gráficas que no pretenden en absoluto hacernos ver una imagen, ni siquiera en el sentido surrealista de la palabra, sino hacernos volar por lo que la pintura ofrece (Passeron, 1982)

Según Passeron en *La enciclopedia del Surrealismo* (1982), Breton dijo estas palabras sobre Masson:

“Con él, la mano del pintor se eleva como si tuviera alas. Deja de ser la que calca las formas de los objetos para convertirse en la que, prendada exclusivamente de su propio movimiento, describe las figuras involuntarias en las que la experiencia enseña que están llamadas a reincorporarse esas mismas formas. El descubrimiento esencial del surrealismo, añade Breton consiste en que. Sin intención percibida, la pluma que se dispone a escribir, o el lápiz que se dispone a dibujar, hila una sustancia infinitamente preciosa en la que tal vez no todo es materia de cambio pero, al menos, aparece cargada de cuanto, por ser de naturaleza emocional, el poeta oculta” (Passeron 1982).

Breton reconoció abiertamente que las dotes de Masson como pintor reforzarían en gran medida al movimiento surrealista; ya que él, anarquista por temperamento y convicción, no era un miembro natural. Sin embargo, en la práctica, la pertenencia al grupo no le iba a resultar incómoda. Conociendo esto, no es difícil averiguar qué es lo que atraía a Masson del surrealismo; como el mismo dijo, era el único “movimiento liberador, la sola idea liberadora que ha habido en Francia. En el mundo...” (Ades, 1994). Instintivamente se sentía atraído a abrazar el surrealismo, entendiéndolo como estado de ánimo.

Como ya he comentado, el automatismo y la ensoñación están íntimamente unidos en el estado mental de suprema disponibilidad defendido por los surrealistas, y en los experimentos que se propusieron para explorarlo, los dos modos de expresión también estaban íntimamente unidos a la obra de Masson. Después de la versión de Dalí y su pintura relacionada con los sueños, estas dos vías que se encontraban dentro del surrealismo visual, se

separaron definitivamente quedando unidas respectivamente al automatismo y al relato de los sueños (Ades, 1994).

Lo que era experimentado en los sueños como una verdad a la que no se podía acceder de otro modo, también podría alcanzarse con ayuda de la imaginación. Así surgía la forma de expresión de Masson, y de esta manera las prácticas referentes al automatismo y la descripción de los sueños (que no eran claramente excluyentes) ya dejan de ser realizadas solo por Dalí. En el caso de Masson, la riqueza y la intensidad de los dibujos automáticos y las pinturas a las que esos dibujos iban a afectar profundamente, no pueden ser contemplados como una puesta en práctica más o menos mecánica –en términos visuales– del principio de la escritura automática. De hecho, no existía un método concreto establecido para que los artistas visuales practicaran el automatismo, sino que estos tenían libertad para seguir sus propias vías y estas eran muy diversas.

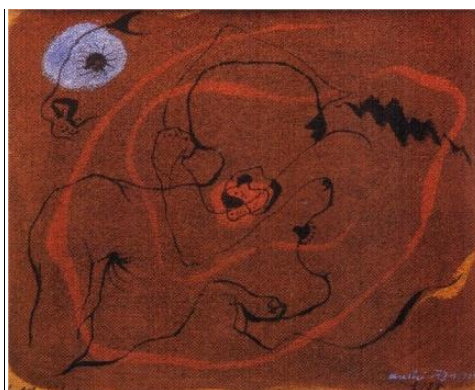
Los dibujos automáticos de Masson van desde marcas rudimentarias, casi abstractas, hasta múltiples tramas de líneas, incluso delicadas, de las que emergen las imágenes de objetos, de miembros del cuerpo o de animales. Más tarde, al explicar la práctica del automatismo surrealista, Según Ades en *Masson* (1994), Masson escribió:

“Materialmente, un pequeño papel, un poco de tinta. Físicamente, tienes que generar un vacío en ti mismo; el dibujo automático, en cuanto que tiene su origen en el inconsciente, debe aparecer como un alumbramiento imprevisto. Las primeras apariciones gráficas sobre el papel son puro gesto, ritmo, conjuro, y como resultado, puro garabateo. Esta es la primera fase. En la segunda fase, la imagen (que permanecía latente) hace valer sus derechos”.

Masson es el claro ejemplo de automatismo motor, ya que para elaborar sus pinturas simplemente dejaba la mano volar, dejaba que la guiara su inconsciente de forma que él simplemente se dejaba llevar. El resultado de ese arrebató incontrolado de la mano –y por consiguiente del pincel– proyectando los deseos y las fantasías ocultas del inconsciente, son como sueños, descubrimientos poéticos (Ades, 1994).

Su obra se basaba en la expresión del realismo. De hecho creó un nuevo término refiriéndose a “su realismo”: el realismo emblemático. Según Ades (1924), el término “realismo emblemático” describe perfectamente la idea que Masson tenía del modo de pintar que debía reconocer, favorecer, el inevitable movimiento de la mente hacia la asociación, la analogía, la metáfora, sin que ello implicara la sustitución de una cosa por otra. Incluía la inmediatez física, que fue siempre elemento esencial del arte de Masson.

En torno a 1938 Masson realizó un conjunto de cuadros de arena que contenía obras maestras donde podemos ver claramente el surrealismo de Masson, como *El hilo de Ariadna* (1938). Este cuadro trata el tema del laberinto del Minotauro en términos sexuales. Podemos observar una leve capa de arena extendida sobre la tabla que está cubierta de líneas negras e intensamente rojas trazadas con óleo. Estas líneas recuerdan el movimiento orgánico y libre de la línea de los dibujos automáticos, y, según Ades en *Masson* (1994), “a decir verdad, aquí parece registrarse una vuelta deliberada a la idea de automatismo, tan importante para el surrealismo y en muchos aspectos, respuesta adecuada al reintegro de Masson en el grupo”.



André Masson. *El hilo de Ariadna* (1938)

No debemos olvidar que en varias ocasiones, Masson manifestó una rotunda oposición a la manera de pintar surrealista, guiada por los automatismos, que alcanzó un enorme éxito a escala mundial de las manos de Salvador Dalí, como he podido comentar en líneas superiores. Masson lo consideraba como una forma muy limitada y conservadora de surrealismo visual. Él lo veía como la búsqueda de lo irracional en sí mismo y lo definía como “la demagogia de lo irracional”, añadiendo que conducía a un grave e irresoluble dualismo: por una parte, el deseo de liberar “el bestiario psíquico, o al menos fingir esa liberación para servirse de ella como tema” y por otra parte, expresarse con medios extraídos del academicismo del siglo XIX. (Masson, 1950 cit. en Ades, 1994). Masson tampoco compartía el gusto de ciertos surrealistas por la elaboración de obras surrealistas como el fotomontaje, la construcción de objetos o el collage. Es cierto que alguna vez hizo collages con objetos o pequeñas construcciones, pero casi siempre utilizó materiales naturales, no manufacturados. Para él, crear una obra basándose en su imaginación era utilizar tanto la acción como la reflexión. Por tanto, continuó oponiéndose a las normas y clichés estéticos, manteniendo un estilo propio como pintor que da una variedad visual insólita a su obra; aunque a lo largo de todas sus producciones se contemplan elementos en común, como la línea tensa y nerviosa, punteada o

continúa que se pueden observar sobre todo en obras relacionadas con el dibujo automático motor, pero también se pueden ver en sus pinturas que poseen un carácter perturbador. En pinturas como *Gradiva* se puede observar una continuación de la línea orgánica de las obras de arena y de los dibujos automáticos, pero están dominadas por monstruos, figuras metamórficas y un mobiliario fantástico (Ades, 1994).

7.2.2. MIRÓ

El otro autor que debo mencionar por su influencia en este tipo de automatismo es Joan Miró, quien aunque fuera miembro del grupo surrealista y compartiera ideología con sus miembros, y a pesar de su gran imaginación y poder creativo, siempre se mantuvo dentro de un orden social, sin fomentar extravagancias ni escándalos, a diferencia de otros surrealistas como por ejemplo Dalí. En 1922, coincidiendo con su primer viaje a París, finalizaría su etapa realista –en la que destacaba la temática del trabajo y la vida rural– que cerraría con *La masía* (1922). Esta pintura está caracterizada por el abundante detallismo y la ausencia de perspectiva, hecho que podemos ver en sus obras, ya que nunca adoptaba las normas de la perspectiva. De esta forma dio paso a su etapa surrealista (Ribot, 2015).



Joan Miró. *La masía* (1922)

El taller de Miró en París estaba al lado del taller de Masson, lo que provocó que entre ambos surgiera una amistad. Esto dio pie a que Miró estableciera relaciones y amistades con los futuros creadores surrealistas. A pesar de que Miró no participara de forma activa en la creación del surrealismo, Masson sí, y es más que probable que Breton conociera la pintura de Miró a través de él. Más tarde, Breton diría de Miró que podría pasar por el más surrealista de todos ellos, haciendo alusión a su pintura libre y llena de automatismo psíquicos (Ribot, 2015).

En 1924 pintó *El carnaval del Arlequín*. Esta es una obra crucial ya que marca el inicio de su etapa surrealista, donde descubrirá un mundo imaginario y lleno de fantasía que además le abrirá las puertas a una visión onírica o de los sueños (Ribot, 2015).



Joan Miró. *El carnaval del Arlequín*. (1924)

En 1925, la revista *La Révolution Surréaliste* publicó varias obras de Miró. Como vemos, recibió un gran apoyo de los surrealistas y Miró ofreció algunas contrapartidas al movimiento. Por una parte, Miró se integró de lleno en los principios estéticos y artísticos del surrealismo, a pesar de que participó en el movimiento de una manera discreta. Por otra parte, no se sentía obligado a aceptar todos los supuestos dictados por Breton relacionados con la acción política, ni acudía habitualmente a sus reuniones y tertulias. De esta forma, Miró se interesaba especialmente por los resultados plásticos de su pintura, a la vez que manifestaba un mayor interés personal por los poetas surrealistas que por los pintores. En los años posteriores, Miró realizó unas pinturas que posteriormente serían catalogadas como oníricas (Ribot, 2015).

Como vemos, al igual que Dalí, Miró también se interesó por el atractivo de los sueños y la expresión de los mismos, aunque las inquietudes sobre el tema no serían las mismas y Miró la consideró como una temática más de su obra, sin llegar a tener la misma implicación que tuvo Dalí. En estas obras se presenta una atmósfera de ensueño, donde algo mágico permite captar lo imperceptible. Las caracteriza el sueño a través de grandes espacios vacíos sin referencias, sobre los que aparecen signos y elementos difíciles de identificar (Ribot, 2015).

Las pinturas dentro de esta temática son, según Ribot en *Miró* (2015): “pinturas que presentan un fondo monocolor (con predominio del azul). Cualquier idea o referencia de

perspectiva queda anulada y los diferentes elementos representados crean esa sensación de un estado de ingravidez o levitación dentro de un entorno mágico”

Para poner un ejemplo de lo antedicho voy a citar *La siesta* (1925), donde se recrea el característico entorno de ensueño sobre fondos azules (Ribot, 2015).



Joan Miró. *La siesta* (1925)

Pero tampoco podemos olvidar la obra *Este es el color de mis sueños* (*Photo: Ceci esta la couleur de mes rêves*) (1925), que es una de las más singulares de Miró, ya que incluso nos puede hacer dudar de si en verdad es una pintura. La relación entre el texto, que aparentemente puede parecer inocente e improvisado pero en realidad tiene una caligrafía muy cuidada, y la informe mancha azul en un lienzo casi vacío, hace que sea difícil de interpretar. También vemos que las palabras dominan el cuadro, y aunque Miró solía incluir texto en sus cuadros de esta época –de ahí que los llamara *pinturas poema*– raras veces tenían un papel tan protagonista en la obra. El cuadro es sobre todo un reto al concepto de representación ya que todo parece ponerse en tela de juicio: la fotografía, la pintura, el sueño y el automatismo. Podemos considerar esta obra como una respuesta original a los debates que mantenían los surrealistas de la época sobre el sueño y sobre su función en lo que estaban empezando a ver como el auténtico problema de la pintura: cómo representar el sueño (Jiménez, 2013).



Joan Miró. *Este es el color de mis sueños. (Photo: Ceci esta la couleur de mes rêves)* (1925)

Miró sufrió una crisis artística que marcaría el fin de una época de entrega a la ensoñación y a la poesía en compañía de los demás surrealistas, debido a que él rechazaba cualquier motivación política o dogmática que le dañase su libertad artística. Posteriormente empezaría a elaborar una serie de *collages*. Las series de *Papeles-collages* estarán compuestas de papeles desgarrados y pegados sobre grandes hojas de papel blanco con los que persistiría en su afán de ir más allá de la propia pintura. También se dedicaría a buscar nuevos medios de expresión, siendo la creación de pinturas de grandes formatos uno de ellos, como *La magia del color* (1930). En esta obra se observan tres manchas de color sobre un fondo blanco: una de color rojo de grandes dimensiones, otra de color amarillo un poco menor, y ambas complementadas por una mancha negra diminuta, obteniendo como resultado de la obra un equilibrio inaudito en la composición (Ribot, 2015).



Joan Miró. *La magia del color* (1930)

Estas composiciones que he citado darían paso al fin de su época surrealista. Miró no se quería encasillar en ninguna corriente, sino que se mantendría fiel a su propio estilo y sus vínculos con los movimientos de vanguardias de París eran cada vez más débiles y escasos (Ribot, 2015).

Al comparar a estos dos últimos artistas, conviene destacar que Miró, después de pasar por el dadaísmo, parece más agresivo que Masson, el cual posee un estilo fluido, exento de espíritu cáustico; esta ausencia de intención sarcástica, incluso esta ausencia de agresividad ante la pintura, sitúa a Masson en el estado idóneo de disponibilidad interior, condición necesaria para la pintura automática. Esto quiere decir que Masson es capaz de olvidar mejor que Miró su propio genio, sus talentos y el talento de los demás. Por tanto, podemos comprender que Breton le elogiara y que se mostraran sus dibujos habitualmente en *La révolution surréaliste* (Passeron, 1982).

8. PSICOANÁLISIS DESDE EL SURREALISMO

Para hablar de la relación entre el psicoanálisis y el surrealismo debemos volver a recordar la definición de surrealismo que ya he mencionado anteriormente y rescato del *Primer Manifiesto* (1924):

“Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón ajena a toda preocupación estética o moral... El surrealismo se asienta sobre la creencia en la realidad superior de algunas formas de asociación descuidadas hasta él.”

Según esta definición podríamos pensar que el surrealismo está bastante relacionado con toda la teoría de Freud, más concretamente con la asociación libre de ideas. Sin embargo, si la analizamos de una forma más detenida, vemos que conceptos clave en el surrealismo como “automatismo”, “realidad superior” o “dictado del pensamiento” no están relacionados con la teoría de Freud, sino con la psiquiatría francesa del siglo XIX en la que se trataron temas como el sonambulismo, la histeria y las enfermedades de la personalidad. Esta falta de claridad en el origen de estos conceptos fue una de las razones por las que Freud no se involucró con el grupo surrealista y se mantuvo al margen de dicho movimiento, ya que consideró que así se aclararían las diferencias entre el psicoanálisis y otras terapias y se definirían los límites con el mundo de lo oculto y lo mágico. Otro motivo por el que Freud y Breton no terminan de establecer una buena relación son los límites que marca Freud entre el arte y la ciencia. Esto probablemente fue lo que más desesperó a Breton, que cuadraba a Freud en el racionalismo clásico, el hecho de que marcara tanto los límites y le excluyera de esa forma. (Cuevas, 2013)

Por otro lado, Breton también tenía críticas hacia el psicoanálisis. En este caso se iban a centrar en la dicotomía entre lo individual y lo social. Para Breton, el psicoanálisis tiene en cuenta lo individual pero no la acción social. Es por esto por lo que la ideología surrealista de Breton fusiona una parte individual con otra parte revolucionaria en la que la acción social es fundamental para la transformación de la sociedad. Aunque esto no es del todo cierto; para el psicoanálisis de Freud, solo un cuestionamiento particular de cada sujeto, teniendo en cuenta su individualidad, puede permitir un cambio social, pero siempre desde el uno por uno. Lo que significa que Freud tuvo en cuenta lo social, al contrario de lo que afirma Breton. Además, Breton tampoco tuvo en cuenta los tres imposibles de los que habló Freud: la educación, el gobierno y el psicoanálisis. Para él, estos tres elementos eran obstáculos que impedían el cambio ya que si no hay deseo de cambio, éste no es posible. Con esto también demostró y admitió las limitaciones del psicoanálisis respecto a los seres humanos (Cuevas, 2013).

Además de todo lo expuesto, debemos tener en cuenta otros motivos por los que Freud no se unió a este movimiento. En los años veinte el psicoanálisis atravesaba una complicada época y Freud tuvo que defender el psicoanálisis como una ciencia que no tenía nada que ver con el mundo del ocultismo y magia, a pesar de que algunos veían una relación clara. Además se vio involucrado en desavenencias personales y profesionales como por ejemplo la ruptura con Adler y Jung y la implicación que tuvo en las discrepancias entre su hija Anna Freud y Melanie Klein en torno a la técnica de psicoanálisis del niño (Cuevas, 2013).

Aunque en los años 20 se comenzara a aplicar el automatismo y la interpretación de los sueños, no fue hasta los años 30 cuando los surrealistas comenzaron a experimentar en profundidad con toda la teoría Freudiana.

Aunque como ya he comentado, la relación entre Freud y Breton no era la más favorable, Breton no desistía en agradecerle e intentar que se uniera al movimiento surrealista. En 1932 le envió un ejemplar de *Los vasos comunicantes*. En esta obra, Breton intentó demostrar la unidad entre el mundo de vigilia y el de los sueños. Para ello, en esta obra interpretaba sus propios sueños utilizando los métodos psicoanalíticos, en concreto aplica la diferencia entre contenido manifiesto y contenido latente en los que Freud diferencia el contenido de un sueño y lo aplica a la interpretación de una obra suya. Además también emplea constantemente los mecanismos básicos de funcionamiento los sueños: la condensación y el desplazamiento.

A raíz de esta obra surgieron discrepancias entre ambos y Freud acabó diciendo estas palabras refiriéndose a Breton: “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 qué es y qué quiere el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte.” (Cuevas, 2013). Con estas palabras Freud marcó su clara postura respecto a este movimiento y sus fundadores, pero ni con esas Breton se dio por vencido y en diciembre de 1937 volvió a intentar captar a Freud para que le apoyara en el movimiento surrealista. En esta ocasión le propuso que se asociara a la publicación de la obra *Trayectorie du rêve*, que se trataba de un conjunto de documentos seleccionados por Breton, pero él siguió manteniéndose firme en su postura, ya que seguía sin entender el surrealismo y por tanto no se sentía identificado con esta corriente, y esta fue su respuesta: “Una recopilación de sueños sin las asociaciones que se agregan a éstos, sin conocer las circunstancias en las cuales el sueño se produjo, una recopilación así para mí no quiere decir nada y apenas puedo imaginar lo que puede querer decir para otros” (Cuevas, 2013).

A pesar de la respuesta negativa que dio Freud a su propuesta, cuando Breton se enteró de que Freud había sido detenido por los nazis de forma preventiva, decidió añadir este texto como muestra de su apoyo y admiración en la primera página de la obra *Trayectoire du rêve* (1938): “El ilustre maestro en cuyo espíritu se encarnó verdaderamente aquel ‘más azul’ que pedía Goethe, al cual muchos en el mundo debemos nuestras mejores razones de ser y obrar. Freud que a los ochenta y dos años cae a merced de unas bestias, encontrándose particularmente destinado al furor de los inconscientes y los perros...”

Es entendible que ambos tuvieran puntos de vista distintos, ya que incluso en un concepto tan importante como el del sueño, discrepaban en opiniones. Freud, como ya sabemos, lo veía más como la producción del inconsciente debida a un acto fallido o un sistema neurótico y por tanto es un producto deformado, más bien como un tipo de psicosis: “El sueño es [...] una psicosis, con todos los desatinos, ideas delirantes y alucinaciones sensoriales propias de la psicosis” (Freud, 1938 cit. en Jiménez, 2013). Por contrario, Breton partía de una concepción materialista y antropológica del sueño, por lo que sería muy difícil que coincidiera con Freud en la idea de que el sueño es una psicosis o un producto deformado, ya que trataba de reivindicarlo como una expansión de la vida. No obstante, si había un elemento en el que ambos coincidían, que es en la idea de que el sueño es una expresión del deseo (Jiménez, 2013). También es cierto que para Freud las obras de arte eran como la mayoría de producciones psíquicas, es decir, simbólicas, y tan distorsionadas como un sueño, cuyo contenido latente o restos visibles formaban síntomas y acertijos que se debían resolver mediante los mitos, el folclore o la religión (Palencia, 2008).

A pesar de todo, Breton tenía a Freud en gran estima y posteriormente siguió haciendo referencias positivas cuando hablaba de él. De hecho, en el *Diccionario surrealista* (1938) André Breton se refiere a Freud así: “Viva Freud, el gran sabio vienés”

9. MAX ERNST

Para comenzar a hablar de Ernst, debemos mencionar que, aun siendo surrealista, Ernst se instala en París y participa en todas las actividades del grupo surrealista desde sus inicios. De hecho, el propio André Breton, que expresó en distintos momentos una gran admiración por su obra aunque también mantuvo ciertos desacuerdos, lo llamó: “el ilustre herrero, o forjador, de los sueños”.

De Max Ernst debemos destacar sobre todo la forma tan acertada con la que trató la cuestión de la representación plástica del sueño. En *Qu'est-ce que le surréalisme? (¿qué es el surrealismo?)*, un texto escrito en 1934, rechaza la tópica y habitual afirmación de que los artistas surrealistas “copian” sus sueños en sus obras. Ernst (1970) dice esto al respecto: “cuando se dice de los surrealistas que son pintores de una realidad onírica en constante cambio, no debe entenderse que copie sus propios sueños en la tela (lo cual equivaldría a naturalismo ingenuo y descriptivo) o que cada uno de ellos se construya con los elementos de su sueño su pequeño mundo propio, para buscar su comodidad o ejercer su malevolencia (lo que equivaldría a la “huida fuera del tiempo”)). Podemos ver que aquí Ernst también hace alusión a la idea de “moverse” entre el mundo interior o inconsciente y el mundo exterior, que como ya sabemos, es una de las ideas que preocupan a los surrealistas. De esta forma realizan en sus obras una tarea de *transcripción*: “los surrealistas se mueven con libertad, osadía y plena naturalidad en la región fronteriza entre el mundo interior y el mundo exterior, que aunque sea todavía imprecisa, posee una total realidad (“surrealidad, sobrerrealidad) física y psíquica; (...) transcriben cuanto ven en dicha zona e (...) intervienen energéticamente cuando sus instintos revolucionarios los impulsan a hacerlo” (Ernst, 1970). Con esto lo deja muy claro, representar plásticamente un sueño no significa copiarlo sin más, como Freud afirma sobre el sueño. Es más, podemos decir que con mayor motivo el hecho de utilizar los materiales oníricos en las artes requiere un proceso de elaboración secundaria de los mismos.

Max Ernst, como surrealista ortodoxo e introvertido, no le daba la misma importancia a las formas que creaba. Los veía como sistemas cerrados, pero que él abre mediante una alusión visionaria que rápidamente le da el título. Sobre estos títulos podemos decir que son

brillantes, además de ser el camino guiado hacia el inconsciente siempre y cuando nadie se de la libertad de soñar por su cuenta (Passeron, 1982).

En la pintura surrealista del sueño se pueden distinguir tres modalidades. Mediante el rechazo de todo lo que no sea la imagen o forma “provocadora” que le fascina, el artista espera, y a menudo obtiene del azar la aparición de un sueño-relámpago, que debe coger al vuelo para fijarlo al chispazo de la imagen. Los *collages* de Max Ernst son característicos de este procedimiento. Como podemos ver, aquí el ensueño (en vigilia) da lugar al momento en que se realiza la obra. Sustitución y condensación son las dos leyes del collage. Estos collages de Ernst se benefician claramente de la carga onírica que existía en los grabados románticos que podía observar mediante sus “facultades alucinatorias”. Según René Passeron (...): El arte surrealista entiende que es capaz de fijar la imagen soñada como se fija un insecto con un alfiler (Passeron, 1982).

De la necesidad del surrealismo de aportar imágenes surge el *frotage*, descubierto por Max Ernst en 1925. Esta técnica consistía en colocar el soporte, papel o tela sobre una superficie rugosa y luego frotar con un lápiz (o pincel casi seco) hasta que se queden plasmados en él los relieves. Este es un procedimiento muy simple y el hecho de que Max Ernst supiera extraer de él la belleza plástica que nos proporciona, nos demuestra que todos los procedimientos deben ser superados y que el automatismo no se reduce en absoluto a la creatividad del artista. (Passeron, 1982). Además, mediante la técnica del *frotage*, según él, consigue que “en el proceso creativo intervengan fuerzas independientes de la modelación consciente” (Alonso, 2014).

Es importante mencionar que en 1925 Ernst hace una serie de *frotages* que publica en el siguiente año con el título de *Historia natural* donde dice sobre la técnica del *frotage* lo siguiente:

“El procedimiento del *frotage*, al no basarse sino en la intensificación de la excitabilidad de las facultades del espíritu a través de medios técnicos apropiados, excluir toda guía mental consciente (de razón, de gusto o de moral) y reducir al mínimo la participación activa de quien anteriormente era llamado “el autor” de la obra, no tardó en revelarse como el verdadero equivalente de lo que se conocía ya con la denominación de escritura automática”

Posteriormente, Ernst trasladará esta técnica a la pintura y la llamará *grattage*. Esta técnica consiste en pintar una tela de colores claros, colocarla sobre una superficie desigual, y aplicar encima colores más oscuros – o viceversa – mediante una espátula, de forma que las

zonas en las que la espátula toca el lienzo mantendrán los colores del lienzo, mientras que las zonas donde no se le da con la espátula, mantendrá los colores que se aplicaron después (Alonso, 2014).

9.1. COLLAGE

Independientemente de la técnica que utilizara, cabe decir que una gran parte de la producción artística de Max Ernst se centra en unos procesos creativos que se basan en la yuxtaposición de diversos materiales visuales y mentales, es decir, en encuentros aleatorios en la realidad, “como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”. (Ernst, 1982, cit. en Alonso, 2014). Esto para Max Ernst es la esencia de *collage*, para él, un proceso de asociación mental y lo que convierte a una imagen en un *collage* según él, no es el procedimiento manual, sino la relación que se establece entre sus elementos, ese extrañamiento sistemático de la realidad. Ernst lo resume del siguiente modo: “si las plumas hacen el plumaje, la cola no hace el *collage*” (Ernst, 1982, cit. en Alonso, 2014).

Formalmente, según René Passeron, los collages son “composiciones construidas por fragmentos de grabados u otras ilustraciones gráficas que, agrupados y pegados sobre una superficie plana, generan una imagen en el sentido surrealista del término. Se trata en definitiva de un hallazgo que produce un peculiar efecto emocional u onírico” (Passeron, 1982). El éxito de palabra y procedimiento, unido a la influencia que éste ha ejercido en numerosos campos de la cultura, hace que hoy se hable del collage en diferentes ámbitos.

Acorde estas definiciones, me parece importante remarcar que Ernst entendía el *collage* como un proceso de asociación mental antes que como un simple proceso técnico o procedimiento para hacer arte. Teniendo en cuenta esta definición de *collage* resulta un poco complicado localizar los precedentes de esta técnica, ya que aunque una obra pueda tener estética de *collage*, los motivos por los que se crea pueden que no tengan nada que ver con los motivos que encuentra Ernst, es decir, esa yuxtaposición de materiales mentales y visuales diversos y que simplemente se haya utilizado como una técnica más (Alonso, 2014).

Lo que sí se puede afirmar es que fue un artista ruso a quien le podemos atribuir el hecho de crear el precedente de lo que Max Ernst entenderá por *collage*; concretamente se trata de *La teoría de la unión alógica de objetos extraños*, desarrollada por Kasimir Malevitch. Aunque en 1911 ya se ocupaba de esa teoría, es en el dorso del cuadro de *Violín y vaca* (1913) donde según Alonso (2014) escribe: “La lógica ha sido siempre un impedimento

para los movimientos nuevos y subconscientes. Para liberarnos de este prejuicio se ha creado el *Algorismo*. La contraposición de dos formas, como la vaca y el violín dentro de una estructura cubista, muestra una de las fases de la lucha contra los prejuicios burgueses”. Por otro lado, según expone Alonso (2014), citando a Enst, para él, el collage es: “la explotación sistemática de la conciencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado (...) y el chispazo de poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades”.

Al comparar las citas de Malevitch y Ernst, podemos comprobar que “la vaca y el violín” de Malevitch hacen referencia a esas “dos o más realidades de diferente naturaleza” que coinciden en un “plano de apariencia inapropiado”, que en este caso sería la estructura cubista (Alonso, 2014).

Para terminar de entender lo que son los collages para Ernst, debemos indagar en su origen y en el momento en el que los descubrió; según Alonso (2014), Max Ernst relata:

“Encontrándome en una ciudad junto al Rhin, un día lluvioso de 1919, las páginas de un catálogo ilustrado en el que se reproducían objetos para demostraciones antropológicas, microscópicas, psicológicas, mineralógicas y paleontológicas, provocaron en mí una sorprendente obsesión. Había tantos elementos extraños unidos, que lo absurdo del conjunto provocó un brusco aumento de mi capacidad visual, desencadenando una secuencia alucinante de imágenes dobles, triples y múltiples. Que se desvanecieron con la misma velocidad que los recuerdos del amor o las visiones de entre sueños. Las imágenes pedían una unión en un nuevo plan desconocido (el plan de la oportunidad). Para reproducir mis visiones interiores bastaba añadir a las páginas del catálogo algunos colores y un par de líneas a lápiz, rodear los objetos de un paisaje extraño desértico, el cielo, un corte geológico, un suelo con una recta que designe el horizonte... De esta manera obtendría una imagen sólida de mis alucinaciones, transformando lo que habían sido banales páginas de un catálogo de propaganda en dramas que revelaban mis más íntimos deseos”.

En este relato podemos apreciar como Ernst, mediante sus nuevos collages, expresa sus “más íntimos deseos”. Es decir, es la expresión de su inconsciente propiamente dicha, donde podemos ver el carácter surrealista, a la par que consigue darle forma a esas alucinaciones por las que se deja llevar.

9.2. TEXTOS

Ernst ha hecho collages que se han publicado en forma de novelas. Cabe decir que en estas novelas prima el desconcierto, ya que son difíciles de interpretar y en algunos casos se puede decir que incluso carecen de coherencia, lo que provoca al lector que se enrede en un continuo de intentos de interpretación. A pesar de esto, podemos decir que estas novelas poseen un argumento que ayuda a su comprensión (Alonso, 2014).

Las principales novelas y de las que voy a hablar son: *la femme 100 têtes* (1929) [La mujer de las 100 cabezas], *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) [Sueño de una muchachita que quiso entrar en el Carmelo] y *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934) [Una semana de bondad o los siete elementos capitales] (Passeron, 1982).

9.2.1 *La femme 100 têtes* (1929)

la femme 100 têtes (1929) fue la primera novella collage de Max Ernst, consta de 146 collages y está dividida en nueve capítulos donde cada ilustración va acompañada de un pequeño texto en el que se describe lo que sucede en la imagen correspondiente. No obstante, presenta una historia abierta con muchos flecos sueltos y abundantes rodeos, lo que provoca una lucha interna en el lector que solo quiere encontrar la lógica de la obra (Alonso, 2014).

Jürgen Pech dice que en *la femme 100 têtes* (1929) se establece:

Una estructura a través de la dialéctica de continuidad y ruptura que responde a una posición teórica del surrealismo: la anulación de las oposiciones. A pesar de lo intrincado de la estructura básica, se pueden establecer temas centrales para cada uno de los nueve capítulos: la visibilidad, los desdoblamientos, el mago y el surrealismo, la actividad y la pasividad, la libertad, el amor, la realidad y la alucinación, la muerte y, como tema final, la vida.

Además, es curioso citar que la última lámina es, al mismo tiempo, la misma que abre la novela (sin contar con la ilustración de la cubierta). Con esto, Ernst creó una historia circular en la que cuando llegas al final, vuelves al principio. De esta forma se crea un relato interminable (Alonso, 2014).

9.2.2. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930)

La novela se centra en el sueño de Marceline-Marie, que, a pesar de que durante el mismo se despierta en varias ocasiones, vuelve a dormirse rápidamente. La protagonista sueña con situaciones eróticas de todo tipo, y Max Ernst utiliza este tipo de situaciones para presentar una imagen ácida de la institución y la Iglesia. Además, el sueño tiene lugar en una noche de Viernes Santo, entre la Crucifixión y la Resurrección de Cristo, de manera que muerte y vida forman una nueva pareja de opuestos, lo que hace que debamos recordar las palabras de André Breton en el *Segundo Manifiesto Surrealista* en las que se hace alusión a la importancia de las antinomias haciéndonos creer en que hay un punto, en el que estas antinomias como, por ejemplo, vida y muerte, real e imaginario... dejan de ser percibidas como contradictorias (Alonso, 2014).

Esta obra se compone de 79 collages con frases narrativas, o diálogos debajo de cada uno de ellos. Además, está dividida en cuatro partes en las que se saca la conclusión de que el deseo de Marceline-Marie de entregarse a Dios es tanto que le lleva a aceptar con alegría la parte más oscura y sucia del mundo, asumiendo su vida como una masoquista (Alonso, 2014).

Finalmente, a pesar de que la intención de Max Ernst era crear una novela de estilo narrativo, los diálogos que acompañan las láminas de los collages ralentizan el ritmo de la secuencia visual y por tanto, si hacemos una comparativa entre esta novela y *La femme 100 têtes*, podremos observar que en esta obra los textos de acompañamiento son mucho más concisos y descriptivos, haciéndola más dinámica (Alonso, 2014).



Max Ernst. *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, chapitre I*. (1930)

9.2.3. *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934)

Esta obra –con un total de 182 collages– se publicó en forma de fascículos, mientras que las dos primeras lo hicieron en volúmenes únicos. La idea original era publicar 7 fascículos, uno por cada día de la semana, aunque finalmente la idea no se llevó a cabo. En esta novela también encontramos una fluidez de la narrativa visual que no encontramos en las dos anteriores, ya que en esta obra no encontramos textos al pie de los collages, favoreciendo el dinamismo debido a que al no haber texto que leer, puede dedicar toda su atención a las imágenes. Además, también como aspecto que la diferencia de las otras dos novelas, esta novela está impresa a doble cara, encontrando una imagen enfrentada a la otra e invitando al lector a hacer relaciones de causalidad (Alonso, 2014).

Otro aspecto que es importante destacar sobre esta novela collage es que se repiten elementos en las láminas que conforman los diferentes cuadernos, dando sensación de unidad. Por ejemplo, en el primer capítulo, el elemento que se repite es el león; en el segundo, el agua; en el tercero los dragones y las serpientes; en el cuarto, los pájaros; y en el quinto, los gallos (Alonso, 2014).

A pesar de construir sus novelas collage de forma “metódica”, lo que buscaba Ernst en estas obras era que el proceso creativo fuese, en cierto modo, espontáneo. Esto se debe a que de entre los procesos semiautomáticos u automáticos en los que se fundamenta el surrealismo, el factor de la velocidad es uno de los más importantes; al realizar las obras de una manera veloz, se anula la reflexión de forma que lleva a que el autor obtenga resultados sorprendentes e intuitivos (Alonso, 2014).

Como podemos ver, para Max Ernst, lo que define el collage no es la técnica, sino la distorsión de la realidad que se obtiene al yuxtaponer diferentes materiales visuales y mentales. También podemos considerar su obra como un ejemplo de todo lo antedicho a lo largo de este trabajo, ya que podemos destacar de sus collages la combinación surrealista de literatura y pintura, incluyendo en el proceso nuevas técnicas mediante las que expresar lo profundo, los deseos, lo oculto en el inconsciente,... sin olvidar elementos fundamentales dentro del surrealismo como el automatismo y el sueño. En estas novelas, el sueño se convierte en una metáfora del surrealismo visual. La imagen irracional que a veces pueden surgir de experiencias ilógicas que escapan de la racionalidad del mundo cotidiano, normalmente se pueden integrar en el concepto de trabajo del sueño, con los procesos de condensación y desplazamiento y la ausencia de normas sobre el espacio y el tiempo, no siempre literalmente a partir de un sueño (Jiménez, 2013).

Por último, expongo unas palabras de Max Ernst rescatadas de Alonso (2014):

“De todos es sabido que la noción de identidad implica a todo ser, en todo objeto, en toda idea, la presencia simultánea o sucesiva de una infinidad de contradicciones. Yo tenía (y espero tener) un nido lleno. No trato ni de revelarlas ni de exponerlas en plena luz. El principio de ambigüedad, que constituye la esencia misma de mis collages, me proporcionó los medios para hallar soluciones imaginadas, donde todo está permitido y nada es falso.”

10. CONCLUSIONES

Tras realizar la lectura de esta revisión bibliográfica, podemos llegar a comprender las distintas motivaciones que dieron paso a la necesidad de este nuevo movimiento. El surrealismo buscaba la libertad mediante territorios no explorados, como el inconsciente, los sueños, la locura,... André Breton fue imprescindible en este movimiento, ya que creó *Los Manifiestos del surrealismo*, que son unos textos teóricos y muy polémicos en los que se plasman las ideas surrealistas. Esta creación supondrá un antes y un después en sus vidas, ya que dotará a los surrealistas de una nueva actitud ante la vida en la que priorizarán los valores personales y se negarán a seguir las normas estipuladas.

Ante esta necesidad de encontrarse a sí mismos a través del inconsciente, surge el automatismo, que será utilizado como forma de expresión a través de la escritura automática y la pintura. Como se puede observar, resulta muy complicado pensar en el surrealismo sin asociarlo con los automatismos, ya que será una técnica fundamental en el desarrollo del movimiento. Dentro de esta técnica, podremos diferenciar entre el automatismo onírico, que se basará en la utilización de las imágenes oníricas que nos proporcionan los sueños como forma de expresión; y el automatismo motor, que será considerado como un proceso que va unido a la abstracción y que estará muy ligado al azar.

Dentro de lo que es considerado como automatismo onírico, resalta la influencia de Dalí, que a pesar de que no estuvo muy de acuerdo con las técnicas empleadas por sus compañeros surrealistas, se puede decir que su método paranoico-crítico personificó el espíritu del surrealismo. En el automatismo motor, destacarán autores como Miró y Masson, que con estilos artísticos notoriamente distintos, tienen en común esa expresión automática y más mecánica del inconsciente que persigue este tipo de automatismo.

Todo esto también fue un gran referente para el psicoanálisis y la teoría psicoanalítica de Freud ya que, después de la lectura de esta revisión, me gustaría destacar la gran similitud

existente entre la técnica surrealista del automatismo y la técnica de la asociación libre de Freud, que va a consistir en que el paciente cuente todo lo que le pase por la cabeza. Se puede decir que se produce una retroalimentación entre las dos disciplinas, psicoanálisis y surrealismo, en la que el objetivo común es la expresión del inconsciente. También cabe destacar la aportación que supuso la técnica psicoanalítica de la interpretación de los sueños en el surrealismo, que como ya he mencionado anteriormente, será útil para la expresión del automatismo mediante los sueños.

Es importante mencionar la obra de Max Ernst cuando hablamos de surrealismo, ya que mediante sus obras *collage* propone un ejemplo que engloba todo tipo de surrealismo; una imagen con textos en la que además, en alguna ocasión la fuente es un sueño. Por lo que es importante revisar sus obras más destacables.

Finalmente, se puede observar que la psicología -concretamente la vertiente psicoanalítica de Freud- y el surrealismo, se han influido la una a la otra hasta conseguir esta nueva forma de expresión y de vida que hizo que los surrealistas alcanzaran la libertad que anhelaban y que sentían que les había sido arrebatada.

11. REFERENCIAS

Ades, D. (1994). *Masson*. Barcelona: Polígrafa.

Alonso, A. M. Max Ernst Novelas Collage. (2014)

Breton, A. (1972). *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral editores.

Breton, A. (1965). *Manifiestos del surrealismo. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Argonauta.

Cuevas, J. (2013). El posicionamiento de Sigmund Freud ante el surrealismo a través de su correspondencia con André Breton. *Espacio, tiempo y forma*, 7(2), 277-293. DOI: <http://doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>

García de la Hoz, A. (2016). *Teoría psicoanalítica*. Madrid: Biblioteca nueva

- Jiménez, J. (2013). *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen – Bornemisza.
- Lynn, J. S. y Kirsch, I. (2005). Teorías de hipnosis. *Papeles del Psicólogo*, 25(89), 9-15.
Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77808903>
- Palencia, L. (2008). Las estructuras formales del arte y del psicoanálisis. ¿Se puede tumbar el arte en el diván? *Aletheia*, 28, 21-31.
- Passeron, R, (1982). *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Perera, M (2015). *Dalí*. Madrid: Susaeta.
- Ribot, D (2015). *Miró*. Madrid: Susaeta.
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de André Breton. *Biografías*.
Recuperado el 10 de marzo de 2020 de:
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/breton_andre.htm
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Philippe Soupault.
Recuperado el 10 de marzo de 2020 de:
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/soupault.htm>
- Sánchez, I. y Ramos, N. (2007). La realidad quebrada: Dalí, Pujols y Freud: afinidades y estéticas psicológicas. *Revista de Historia de la Psicología*, 28 (2/3), 99-105.
- Siquier, M. I y Solimano, A. (2004). Reflexiones sobre el método psicoanalítico. *Psicoanálisis APdeBA*, 26(1). Recuperado de:
<https://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Siquier-y-Solimano.pdf>