



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 1

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

EL POSICIONAMIENTO DE SIGMUND FREUD ANTE EL SURREALISMO A TRAVÉS DE SU CORRESPONDENCIA CON ANDRÉ BRETON

THE POSITION OF SIGMUND FREUD REGARDING SURREALISM THROUGH CORRESPONDENCE WITH ANDRÉ BRETON

Javier Cuevas del Barrio¹

Recibido: 20/05/2013 · Aprobado: 31/10/2013
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.7028>

Resumen

El objetivo de este artículo es explicar el posicionamiento de Sigmund Freud respecto al Surrealismo. Es conocido el interés de André Breton para que el padre del psicoanálisis abrazara la causa surrealista. Sin embargo, el psicoanalista vienés, a pesar de los numerosos intentos, siempre se mantuvo al margen del grupo surrealista. En este artículo intentamos explicar las posibles razones de dicha posición.

Palabras clave

Sigmund Freud; André Breton; psicoanálisis; surrealismo

Abstract

The aim of this article is to explain the position of Sigmund Freud regarding Surrealism. Andre Breton's interest in the father of psychoanalysis is well known. However, Freud always stayed away from the Surrealist group. In this article we try to explain why.

Keywords

Sigmund Freud; André Breton; Psychoanalysis; Surrealism

1. Investigador asociado al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, (javercuevasdelbarrio@gmail.com).

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.

Carta de Sigmund Freud a André Breton, 26 de diciembre de 1932.

ESTE ARTÍCULO ESTÁ PLANTEADO desde la interdisciplinariedad, que no multidisciplinariedad, de los estudios culturales definida por Mieke Bal en su obra². Se trata de un planteamiento en el que disciplinas en principio distantes como el psicoanálisis y la historia del arte dialogan y se interrogan la una a la otra sin una posición predominante por parte de ninguna.

Desde dicho diálogo nos interesa desentrañar las razones por las que Sigmund Freud, al que los surrealistas consideraban su «santo patrón», no abrazó con el mismo entusiasmo la causa surrealista. ¿Cuáles fueron los motivos por los que el psicoanalista vienés marcó a lo largo de su vida una clara distancia con el grupo surrealista? En este artículo intentamos aclarar dichos motivos, centrándonos en la correspondencia que mantuvieron Sigmund Freud y André Breton, ya que los límites de esta publicación nos impiden analizar otros textos surrealistas.

En primer lugar resulta llamativo que Sigmund Freud no haga ninguna referencia en toda su obra escrita a términos como «vanguardia» ni a los artistas que conformaron la misma. Se trata de un silencio muy significativo. Más aún cuando en la trastienda de su pensamiento, en la correspondencia con amigos y colegas, muestra una posición tajante respecto al nuevo arte. La vehemencia con la que trata al arte moderno y, en particular, a sus artistas hace que las referencias artísticas en su obra cobren un nuevo significado bajo la sombra del silencio³.

Uno de los artistas que más hincapié hizo por encontrarse con Freud y conseguir que se adhiriera al movimiento surrealista fue André Breton. Sin embargo, es importante tener en cuenta la posición que tuvieron respecto al psicoanálisis los artistas del movimiento dadaísta.

1. LOS ANTECEDENTES DADAÍSTAS

La relación de Dadá con el psicoanálisis no es tan amplia como la del surrealismo. Se podría pensar que el psicoanálisis, ciencia nueva, a la que se oponía el espíritu burgués, se beneficiaría de un prejuicio favorable por parte de aquellos jóvenes que formaban el movimiento Dadá. Sin embargo, no fue así. En palabras de Tristán

2. BAL, M.: *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press, 2002. Edición española: *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Murcia, CENDEAC, 2009.

3. He desarrollado el posicionamiento de Sigmund Freud respecto al arte de las vanguardias en mi tesis doctoral leída en enero de 2012 y publicada en formato electrónico recientemente. CUEVAS DEL BARRIO, J.: *Entre el silencio y el rechazo. Sigmund Freud ante el arte de las vanguardias*. Málaga, Universidad, 2012.

Tzara «el psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las inclinaciones antirrealidad del hombre y sistematiza la burguesía»⁴.

Esa posición crítica del dadaísmo respecto a la burguesía se manifiesta claramente en las palabras de Hans Arp:

La burguesía consideraba al dadaísta como un monstruo disoluto, un villano revolucionario, un bárbaro asiático (...) El dadaísta tramaba triquiñuelas para robarle el sueño a la burguesía (...) El dadaísta daba al burgués una sensación de confusión y un distante pero poderoso retumbo, de modo que sonaban los timbres de sus puertas, fruncían el entrecejo las cajas de caudales y sus listas honoríficas estallaban y se manchaban⁵.

Durante la 1 Guerra Mundial hubo contactos entre algunos miembros de la escuela psicoanalítica de Zúrich y los dadaístas. De hecho, algunos artistas como Richard Huelsenbeck, que formó parte del grupo dadaísta, se hizo más tarde psicoanalista jungiano en Nueva York.

En marzo de 1917, Hugo Ball y Tristan Tzara se hicieron cargo de la Galería Corray, que reinauguraron como Galería Dadá el día 29 de dicho mes con una exposición de obras de Kandinsky y Paul Klee entre otros. En dicho acto inaugural Hugo Ball anotó la presencia de algunos miembros de la escuela psicoanalítica de Zúrich. El programa de esa noche incluía poemas del propio Ball, Hans Arp y Tristan Tzara además de las danzas abstractas de Sophie Taeuber, que había estudiado con el maestro de danza moderna húngaro Rudolf von Laban.

Un año después, la propia Taeuber recibió el encargo de diseñar la escenografía y las marionetas de *El Rey Ciervo (König Hirsch)* en lo que supuso el primer contacto entre Dadá y el psicoanálisis.

La tragicomedia del dramaturgo italiano Carlo Gozzi (1720–1896) que, junto con Carlo Goldoni, fue el autor más importante del teatro veneciano del siglo XVIII, fue adaptada por Werner Wolff y René Morax, en una versión irónica en la que la fábula del ciervo fue transformada en una alegoría moderna en torno al debate psicoanalítico que años antes, en 1913, habían tenido Freud y Jung en torno al carácter de la libido. De hecho, los protagonistas eran los propios Sigmund Freud (Freud Analytikus) y Carl Jung (Dr. Komplex) (FIGURA 1). El encargo surgía en el contexto de la exposición de la *Werkbund* suiza en el año 1918, poniendo de relieve las filiaciones con una propuesta creativa donde las tradicionales «artes menores»

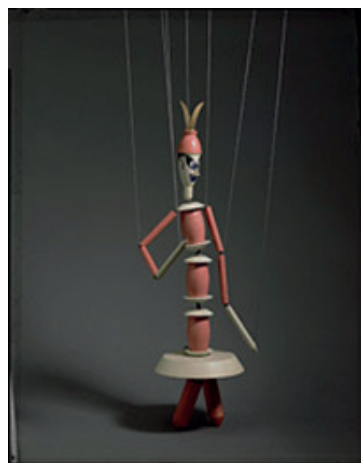


FIGURA 1. MARIONETA FREUD ANALYTIKUS Sophie Taeuber, 1918, Museum für Gestaltung, Zurich.

4. BÉHAR, H. & CARASSOU, M.: *Dadá. Historia de una subversión*. Barcelona, Península, 1996, p. 98.

5. La cita pertenece a la obra de Hans Arp *La botella umbilical*, citado por ADES, D.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 3. Encontramos una buena selección de textos Dadá en HUELSENBECK, R. (ed.): *Almanaque Dadá*. Madrid, Tecnos, 1992.

y «artes mayores» se veían como parte de un proyecto obsoleto, el de una modernidad que poco o nada tenía que ver con los nuevos planteamientos de finales de los años diez y principios de los veinte, tanto desde las filas Dadá como desde las propuestas de las vanguardias holandesas, y que a su modo encarnaba la búsqueda de un proyecto globalizador, capaz de aunar el «arte» y la vida, lo bello y lo útil⁶.

Cuando hablamos de la relación del movimiento Dadá con el psicoanálisis debemos tener en cuenta que se produjo principalmente a través de la figura de Carl Jung. Zúrich, ciudad donde nació Dadá, es también la ciudad de Bleuler y Jung, psiquiatras emparentados con Freud, y el lugar en que Aragon y Breton tuvieron oportunidad de experimentar los métodos del psicoanálisis⁷. Además, debemos recordar cómo la relación de amistad entre el maestro Freud y su discípulo Jung empezó a resquebrajarse por desacuerdos teóricos. Pero vayamos a los inicios.

El primer encuentro entre Freud y Jung supuso una alegría para el primero ya que el psicoanálisis, con la incorporación de Jung, dejaría de ser tachado de ciencia judía y con la aportación de los «arios» podría aspirar a la universalidad. Jung trabajó en el hospital psiquiátrico de Zúrich, el célebre Burghözli, como ayudante del profesor Eugen Bleuler. Tras la lectura de *La interpretación de los sueños* Jung establece una correspondencia continuada con Freud, al que visita en 1907 en Viena. La amistad va en aumento, y en 1909 Jung acompañará a Freud en su gira de conferencias en la Clark University de Estados Unidos, durante cuyo viaje Freud le dijo a Jung la célebre frase: «No saben que les traemos la peste».

A pesar de esto, Jung no compartió la teoría freudiana de la sexualidad infantil, desvelándose las divergencias con la publicación por parte de Jung de *Metamorfosis y símbolos de la libido*, en 1912. La controversia estaba en el símbolo, que Freud vincula con la historia del sujeto, mientras que Jung lo hace con los grandes mitos de la humanidad, dando inicio a la elaboración del concepto jungiano de «inconsciente colectivo» que se separa de la concepción freudiana del inconsciente. En palabras del propio Jung «el inconsciente colectivo es la prodigiosa herencia espiritual de la evolución del género humano, que renace en cada estructura individual»⁸. Esta noción de inconsciente colectivo implica la de los arquetipos, noción que Jung toma de la filosofía griega platónica, donde los arquetipos designan los modelos universales que presiden toda realización concreta. Ese mismo año (1912) se produce la ruptura en el IV Congreso de Psicoanálisis de Múnich precisamente en un debate sobre el tema del símbolo en el gesto del faraón Amenofis IV mutilando la estatua

6. DE DIEGO, E.: «Asombrosa Sophie Taeuber-Arp», *Sophie Taeuber-Arp: caminos de vanguardia*. Catálogo de la exposición comisariada por Estrella de Diego en el Museo Picasso Málaga (19 de octubre 2009 – 24 de enero de 2010), p. 23. Ésta y otras marionetas de Sophie Tauber se encuentran en el Museum für Gestaltung de Zurich y han sido recientemente expuestas en dos exposiciones en nuestro país: en la exposición «Sophie Taeuber-Arp: caminos de vanguardia», en el Museo Picasso de Málaga (19 de octubre 2009– 24 de enero de 2010); y en la exposición «Dalí, Lorca y la residencia de estudiantes» en el Caixaforum de Madrid (22 de septiembre de 2010 hasta el 6 de enero de 2011). Sobre la relación de Jung con el movimiento Dadá véase JUNG, C.: *The Red Book. Liber Novus*. Edición a cargo de Sonu Shamdasani. Londres, W.W. Norton&CO., 2009, pp. 203–204.

7. RAYMOND, M.: *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid, Fondo de cultura económica, 1983, p. 233.

8. FAGES, J.B.: *Historia del psicoanálisis después de Freud*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1979, pp. 76–77.

de su padre⁹. Tras la ruptura, Jung llamará a su investigación *psicología analítica* y, más adelante, *psicología compleja*.

Volviendo al contexto de las vanguardias, conocemos el interés de Jung por el arte moderno. En su biblioteca existían varios libros de esta temática, entre los que podemos destacar el catálogo de la obra de Odilon Redon. Además, durante su estancia en Nueva York en 1913 sabemos que asistió al *Armory Show* donde, entre otros, se exponía el *Desnudo bajando las escaleras* (1912) de Marcel Duchamp.

Sin embargo, en el artículo «Sobre el inconsciente» de 1918 Jung dejó clara su posición crítica hacia movimiento Dadá¹⁰. El psicoanalista suizo contrasta la relación de los pueblos primitivos con la naturaleza con la que mantiene con ella el mundo moderno occidental. Las consecuencias de la pérdida de contacto con la naturaleza se manifestarían del siguiente modo:

Pero este fragmento de naturaleza perdido se venga de nosotros; retorno en forma falsificada, distorsionada, por ejemplo en forma de epidemia de tango, futurismo, dadaísmo y quién sabe qué otras locuras y faltas de gusto de las que aún podemos ser capaces¹¹.

Sin embargo, esta no fue la única ocasión en la que Jung se refirió en dichos términos a los dadaístas. A la pregunta de Ernst Jones sobre la posible base psicótica del dadaísmo, el psicoanalista suizo le respondió: «Es demasiado idiota para ser siquiera insania»¹².

En el contexto cercano al dadaísmo se dio otra polémica en la que el psicoanálisis estuvo implicado. Uno de los protagonistas fue el autor dramático Henri-René Lenormand (1882–1951) que después de haber descubierto el psicoanálisis freudiano pretendía darle una ilustración en el teatro.

Henri-René Lenormand conoció el psicoanálisis gracias a sus viajes. Durante la primera Guerra Mundial se refugió en Ginebra, donde descubrió a Sigmund Freud y a August Strindberg, dos autores fundamentales en su obra. También conoció al director teatral Georges Pitoëff al que debió sus grandes éxitos posteriores. De hecho, la compañía Pitoëff estrenó el 4 de enero de 1919 el drama de Lenormand *El tiempo es sueño* en Ginebra y posteriormente en el Théâtre des Arts de París¹³.

El dramaturgo francés fue tratado de tuberculosis en el famoso sanatorio de Davos. Allí conoció a la que fue su amante, Rose Vallerest, cuyas dificultades en la relación le llevó a consultar a un «psicólogo de Küsnacht» (Suiza) muy similar a Jung. Su terapia terminó con la separación de los amantes. Por su parte, Lenormand se basó en este hecho para escribir una obra titulada *El comedor de sueños* (*Le Mangeur de rêves*), representada por primera vez en 1922 en Ginebra y meses después en

9. *Idem*, pp. 66–68.

10. El artículo «Sobre el inconsciente» de 1918 se incluye en el volumen 10 «Civilización en transición» de las obras completas de Jung. Véase JUNG, C.: «Civilización en transición», *Obras Completas*, vol. x. Madrid, Trotta, 2000.

11. *Idem*, p. 26.

12. JONES, *op. cit.*, p. 337. La edición inglesa lo traduce como «it's too idiotic to be schizophrenic».

13. SÁNCHEZ, José A. (ed.): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal, 1999, p. 387.

París¹⁴. Sobre esta obra, el autor francés dijo que había intentado llevar el psicoanálisis a la escena. Debemos tener en cuenta que Lenormand fue uno de los primeros lectores de Freud en Francia al que descubrió a través de una traducción inglesa, antes de que la obra del vienés fuera traducida al francés. En 1925, en ocasión de la representación de una de sus obras en Viena, visitó a Freud, al que le entregó una caja de bombones de chocolate de parte de un discípulo suyo de Zúrich. Años más tarde el propio Lenormand relató este encuentro y recordó lo que Freud le dijo de su obra *El comedor de sueños*: «Es una obra de teatro... hmm... qué ingenioso!» Posteriormente Freud le condujo a su biblioteca para enseñarle sus volúmenes de Shakespeare y las tragedias griegas afirmando: «Estos son mis maestros. Estas son mis referencias»¹⁵.

Lenormand también se interesó en darle una explicación psicoanalítica al dadaísmo y ahí comenzó la polémica. En 1920, en un artículo publicado en la revista *Comoedia*, llamó a los dadaístas neuróticos y les propuso que fueran a psicoanálisis. La respuesta de André Breton y Francis Picabia no se hizo esperar, llamándole imbécil y malévolo¹⁶. Las palabras exactas de Picabia enviadas por correspondencia a Lenormand fueron las siguientes: «Pero apoyémonos un solo instante en la doctrina de Freud a la que usted apela. Sacaríamos la conclusión de que los dadaístas son dementes precoces. Ahora bien, una cosa se opone a esa afirmación: la demencia necesita la obstrucción o por lo menos la atenuación de la voluntad, y nosotros tenemos voluntad»¹⁷.

Años más tarde, en 1949, y en ocasión de la publicación de su autobiografía *Confesiones de un autor dramático*, Lenormand seguía teniendo una opinión similar sobre el Dadaísmo y el Surrealismo, movimientos que consideraba regresiones infantiles vinculadas a la histeria y a la esquizofrenia¹⁸.

En resumen, la influencia de la teoría freudiana sobre el movimiento Dadá estuvo envuelta en la polémica pues no todos sus autores la aceptaban abiertamente a pesar de la influencia clara que sobre sus prácticas artísticas tuvo. Las posiciones antagónicas de Tristán Tzara y André Breton, entre las que se encontraban precisamente su posición respecto al psicoanálisis, llevó a la ruptura formal de éste junto con Aragon, Éluard y Péret con el dadaísmo después del fracaso del *Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno* en 1922¹⁹.

14. ROUDINESCO, E.: *La batalla de cien años. Historia del Psicoanálisis en Francia*. Tomo II (1925–1985). Madrid, Fundamentos, 1993, pp. 88–89.

15. *Idem*, p. 90.

16. El artículo de Lenormand es «Dadaïsme et psychologie», *Comoedia*, 23 de marzo de 1920. Citado por ROUDINESCO, E.: *Jacques Lacan & co. A History of Psychoanalysis in France, 1925–1985*. Chicago, University, 1990, p. 79.

17. Carta de Francis Picabia a Henri René Lenormand. Niza, 23 de marzo de 1920. Citada por Béhar y Carassou, *op. cit.*, p. 75.

18. Citado por BELTON, R.: *The Beribboned Bomb. The Image of Woman in Male Surrealist Art*. Calgary, University, 1953, p. 66. La edición española de *Confesiones de un autor dramático* fue publicada en Buenos Aires, por Ediciones Sudamericanas, en 1950.

19. NADEAU, M.: *Historia del Surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 61.

2. EL ENCUENTRO DE ANDRÉ BRETON CON EL PSICOANÁLISIS

2.1. AÑOS '20

Con el comienzo de la 1 Guerra Mundial, André Breton, que había estudiado medicina, fue destinado al Hospital Militar de Nantes y posteriormente al centro psiquiátrico de Saint-Dizier. Allí eran trasladados los soldados del frente que padecían delirios agudos, pudiendo experimentar Breton con los procedimientos psicoanalíticos como la interpretación de los sueños y la asociación libre, que se convertirían en el primer material de trabajo surrealista. De esta forma, podemos afirmar que fue a partir de una experiencia clínica real cómo concibió la existencia de lo surreal. Luego tratará de acceder a ella mediante la escritura automática. La estancia en Saint-Dizier también es importante porque allí conoció la existencia de los trabajos de Freud, si bien no los pudo leer hasta 1922 cuando aparecieron las primeras traducciones de la *Introducción al psicoanálisis* y *Psicopatología de la vida cotidiana*²⁰.

El acercamiento al psicoanálisis no es exclusivo de Breton. De hecho, desde 1914 el interés por el psicoanálisis existe en un amplio sector del pensamiento francés que podemos dividir claramente, siguiendo la propuesta de Elisabeth Roudinesco, entre la línea literaria y la médica.²¹ Además, esta división se corresponde también con un modo diferente de interpretar los textos freudianos. Algunos miembros del grupo surrealista hicieron estudios de medicina que abandonaron después de la guerra. Podemos decir que hay un club de médicos dentro del movimiento, suponiendo para la mayoría de ellos el pasaje a la actividad creadora la renuncia a la carrera de medicina.

El interés de André Breton por el psicoanálisis le llevó a visitar a Sigmund Freud en su casa de Viena el 10 de octubre de 1921. La visita se enmarcaba en la estancia en el Tirol con Tristan Tzara, Max Ernst y Jean Arp. El encuentro fue promovido por el poeta francés, en un intento para que Freud reconociera la empresa surrealista que luchaba en aras de una liberación del deseo inconsciente reprimido por la conciencia. El diálogo entre ambos no fue muy fructífero para Breton que, a pesar de aludir a las experiencias con Charcot y Babinsky, no logró impresionarlo. Freud se mostró sordo y aturdido frente a ese movimiento *anti-artístico* que creía ver en su persona al maestro de esa escuela.

La decepción sufrida por el desencuentro con Freud llevó a Breton a escribir un informe sobre la entrevista en la revista *Littérature* que dice lo siguiente:

A los jóvenes y los fantasiosos que, porque este invierno lo que está de moda es el psicoanálisis, necesitan imaginarse una de las agencias más prósperas del rastacuerismo moderno, el gabinete del doctor Freud, con aparatos que transforman conejos en sombreros y el determinismo azul por único secante, no me desagradaría saber que

20. ROUDINESCO, E.: «El Surrealismo al servicio del psicoanálisis», *La batalla de cien años... op. cit.*, pp. 36-37. En este capítulo Roudinesco aclara la influencia de las distintas ramas de la psicología y el psicoanálisis en la formación y obra de Breton y los surrealistas.

21. *Idem*, p. 19.

el psicólogo más grande de esta época vive en una casa de aspecto mediocre en un barrio perdido de Viena»²².

El mismo año en el que Breton se encontró con Freud se produjo el primer ejemplo de aplicación de una de las herramientas del método psicoanalítico, la asociación libre, al terreno artístico de la escritura. Se trata de *Los campos magnéticos*, escrito por Breton y Soupault y publicado en 1921. El ejercicio fue simple: los dos poetas recogieron los pensamientos no dirigidos realizados durante varias sesiones, y publicados sin ninguna corrección posterior²³. En este escrito la técnica de la escritura automática se mezcla con la del *collage*. Como sugiere Georges Sebbag, a través de este texto, Breton y Soupault quieren ser «las grabadoras, los taquígrafos de una palabra interior»²⁴. Sin embargo, la relación entre la escritura automática y la asociación libre del psicoanálisis no es tan sencilla, ya que en el discurso de Breton las referencias ideológicas para definir la escritura automática proceden de medios muy diversos, que van desde la tradición ideológica y pseudocientífica del ocultismo hasta las teorías del propio Freud. Lo mismo ocurre con las referencias al sueño en el *Primer Manifiesto surrealista*, que combinan la teoría freudiana con toda una tradición ocultista²⁵. Los surrealistas consideraban incluso que el automatismo psíquico podía ser producido por la hipnosis; nada más lejos del planteamiento de Freud, que hacía muchos años había rechazado este método²⁶. Sin embargo, los surrealistas, incluyendo a Breton, Aragon, Soupault, René Crevel, Robert Desnos y Max Ernst, experimentaron con hipnosis individual y de grupo. Desnos era el más predispuesto a caer en un sueño hipnótico autoinducido y en este estado produjo monólogos y dibujos que creía que no podría haber realizado en el estado normal de vigilia. De esta forma, el sueño hipnótico parecía ofrecer una fuente directa de imágenes poéticas provenientes del inconsciente. Sin embargo, después de una serie de experimentos inquietantes se hizo evidente que estos ensayos eran peligrosos y podían llegar a ser incontrolables²⁷.

22. BRETON, A.: «Interview du Professeur Freud à Vienne», *Littérature*, Nouvelle Serie n.º 1, 1 de marzo de 1922, p. 19. Traducción tomada de Roudinesco, *La batalla de cien años... op. cit.*, p. 37.

23. GARCÍA DE CARPI, L.: *Las claves del arte surrealista*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 8. BRETON, A. & SOUPAULT, P.: *Los campos magnéticos*. Barcelona, Tusquets, 1982.

24. SEBBAG, G.: «André Breton, *collagiste*», en AA.VV.: *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid, Mapfre, 2002, p. 66.

25. HOUDEBINE, J.-L.: «El 'concepto' de escritura automática: su significado y su función en el discurso ideológico de André Breton», en AA.VV.: *Libertad e ideologías*. Madrid, Alberto Corazón, 1972, pp. 99-119.

26. A pesar de que Freud había abandonado el método de la hipnosis en 1896, ochos años después todavía muchos le vinculaban con dicho método e incluso algunos colegas le derivaban pacientes para que los tratase mediante dicha técnica. Para explicar la diferencia entre el psicoanálisis y la hipnosis Freud retoma la diferencia que establece Leonardo da Vinci entre la pintura y la escultura en su tratado de pintura: la primera se ejecuta *per via di porre*, esto es, poniendo colores sobre la superficie plana; mientras que la escultura funciona *per via di levare*, es decir, extrayendo de la piedra la cantidad necesaria para que aparezcan las formas artísticas. De esta forma, la pintura estaría del lado de la suma, de añadir, mientras que la escultura estaría del lado de la sustracción, de la resta. Este esquema le sirve a Freud para explicar las diferencias entre la sugestión (la hipnosis) y la terapia analítica (el psicoanálisis): la primera no cuestiona los síntomas, sino que le sobrepone la sugestión que precisamente impide la manifestación de la idea patógena; la segunda, no quiere añadir nada sino «quitar y extraer algo, y con este fin se preocupa de la génesis de los síntomas patológicos y de las conexiones de la idea patógena que se propone hacer desaparecer.» FREUD, S.: «Sobre Psicoterapia», *Obras Completas*, tomo I. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 1009.

27. ADES, A.: *El dada y el surrealismo*. Barcelona, Labor, 1975, p. 33.



FIGURA 2. FOTOGRAFÍA CON VEINTIOCHO FOTOS DE SURREALISTAS, ENTRE LOS QUE SE INCLUYE A FREUD Aparecida en el número 1 de *La Révolution Surréaliste*, 1924.

Estos primeros contactos con la obra y persona de Freud, así como los primeros experimentos en el terreno artístico, se vieron reflejados en el *Primer Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924. Ese mismo año apareció la revista *La Révolution Surréaliste*, órgano específico del movimiento²⁸, en cuyo primer número aparecieron veintiocho fotos de surrealistas, incluidas las de Freud, Picasso y De Chirico (FIGURA 2)²⁹.

28. PELLEGRINI, A.: *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta, 2006, p. 85. Los primeros dos números de *La Révolution Surréaliste* fueron dirigidos por Naville y Péret, el tercero por Artaud y a partir del cuarto Breton asumió en exclusiva la dirección. El relevo de esta revista lo tomará *Le Surréalisme au service de la Révolution*, revista de seis números, publicada a partir de 1930 e influenciada por la línea marxista revolucionaria que tomó el grupo a finales de los años veinte.

29. SEBBAG, *op. cit.*, p. 68.

Son varias las citas a Freud en el *Manifiesto Surrealista*. En primer lugar, Breton aclara la importancia del descubrimiento freudiano del inconsciente, que tendrá un papel destacado en la poética surrealista:

Al parecer, tan sólo 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 importancia³⁰.

Más adelante destaca en particular la interpretación de los sueños:

Con toda justificación, Freud ha llevado a cabo su labor crítica sobre los sueños. Es inadmisibile que esta parte importante de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención³¹.

La última cita a Freud nos permite vincular la técnica de la asociación libre de ideas con el automatismo:

[Reflexionando sobre el pensamiento] «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 aquéllos, es decir, un monólogo lo más rápido posible...»³²

Como podemos comprobar, las citas a Freud en el *Manifiesto Surrealista* se centran en los tres puntos fundamentales por los que Freud fue considerado un referente para los surrealistas: el descubrimiento del inconsciente, la interpretación de los sueños y la asociación libre de ideas. Como se ha comentado, estos dos últimos puntos serán tomados por los surrealistas como método artístico. De esta forma, los sueños y la asociación libre de ideas que para Freud eran la vía regia al inconsciente, supone para los surrealistas el método más eficaz desde el punto de vista creativo, así como el modo de trabajar más allá del imperio de la lógica al que se refería Breton en el texto. De hecho, cuando William Rubin intentó crear una definición que pudiera servir como teoría del estilo surrealista con motivo del comisariado de la exposición *Dada, Surrealism and Their Heritage* en el MoMA (1968) se sirvió precisamente de estos dos pilares freudianos: planteó la existencia de un polo automatista/abstracto que tendría su base en la asociación libre de ideas, y un polo académico/ilusionista fundamentado en la interpretación de los sueños. A pesar de las diferencias pictóricas, todas las obras remitían, según Rubin, al concepto de imagen metafórica concebida de forma irracional³³.

30. DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid, Alianza, 2004, p. 281. Esta traducción del *Manifiesto Surrealista* se debe a Andrés Bosch.

31. *Ibidem*.

32. *Idem*, p. 288.

33. Citado por KRAUSS, R.: «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», *La originalidad de la vanguardia y*

En la célebre definición del surrealismo en el *Primer Manifiesto* observamos cómo en una primera lectura podríamos pensar que el vínculo con la teoría freudiana y en particular con la asociación libre de ideas es evidente: «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, ajeno 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...»³⁴. Sin embargo, si analizamos la terminología que emplea veremos cómo nos remite más a las investigaciones de Jung, y cómo ni la noción de «automatismo», ni la de «realidad superior», ni la de «dictado del pensamiento» —todos términos clave en la definición— nos remiten al corpus freudiano. Debemos buscar mucho más el origen de estos términos en los debates que la psiquiatría francesa del siglo XIX mantuvo sobre el «sonambulismo artificial», la histeria y las «enfermedades de la personalidad». Por ello, si bien podemos y debemos establecer relaciones con Freud, no debemos olvidar las referencias a Janet, Charcot o Liébeault³⁵. Sin lugar a dudas, esta heterogeneidad de las referencias es una de las razones por las que Freud se mantuvo al margen del grupo surrealista, en su esfuerzo por definir los límites y diferencias del psicoanálisis respecto a otras terapias y al mundo de lo oculto y lo mágico. Además, para comprender estas desavenencias entre el austríaco y el francés debemos recordar la intención de Freud de señalar claramente, e incluso reforzar, los límites que separan el campo del saber del ámbito del arte, esto es, preservar los límites que separan el arte y la ciencia. Y éste probablemente es el punto que exaspera a Breton, que critica la insistencia de Freud en las distinciones, en los límites, en esas exclusiones que el artista francés consideraba herencia del racionalismo clásico, cuando no del positivismo³⁶.

Si hay un tema protagonista en los surrealistas es el de la libertad, individual y social. Por ello, los dos nombres que más peso tuvieron en el desarrollo del Surrealismo fueron Marx, como teórico de la libertad social, y Freud, como teórico de la libertad individual³⁷. De hecho, si para el Breton del *Primer manifiesto surrealista*, el psicoanálisis es el instrumento para la emancipación de la imaginación, para el Breton del *Segundo Manifiesto surrealista*, el marxismo parece haberse convertido en el principal instrumento de emancipación³⁸.

otros mitos modernos. Madrid, Alianza, 2002, p. 105. En este capítulo, Rosalind Krauss considera que es en la fotografía y no en la pintura donde se debe encontrar esa «definición intrínseca del surrealismo» que Rubin, y antes que él Breton, buscaba.

34. *Primer manifiesto surrealista* en MICHELI, *op. cit.*, p. 159.

35. STAROBINSKI, J.: «Freud, Breton, Myers», *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 257–258. No es el objetivo de este artículo aclarar la influencia de las distintas ramas de la psicología en la obra de Breton. Para ello remitimos al lector al artículo citado de Starobinski y al libro de E. Roudinesco *La batalla de cien años. Historia del psicoanálisis en Francia*, en particular el capítulo «El Surrealismo al servicio del psicoanálisis», ya citado.

36. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 256.

37. *Ibid.*, pp. 154–155. Debemos añadir la interpretación de Walter Benjamin de la posición política de Breton y los surrealistas, para ello véase en BENJAMIN, W.: «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones*, tomo I, Madrid, Taurus, 1971, pp. 41–63.

38. KUSPIT, D.: «La re-visión surrealista del psicoanálisis», *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid, Akal, 2003, p. 78.

La crítica de Breton hacia el psicoanálisis se centra en esa dicotomía entre lo individual y lo social. Según el artista francés, el psicoanálisis tiene en cuenta lo individual, pero se olvida de la acción social. Por eso podemos decir que el artista francés oscila entre el proyecto individualista de corte freudiano y el social de corte marxista. Y quizás en ese punto intermedio se sitúa el surrealismo bretoniano, en ese encuentro entre lo individual y el proyecto utópico e idealista de carácter revolucionario. De ahí que la crítica del psicoanálisis que hace Breton se centre en la supuesta falta de interés de éste por un proyecto revolucionario de transformación social. Sin embargo, no estamos de acuerdo con dicha posición de Breton. Freud tuvo en cuenta lo social en textos como *Psicoanálisis del yo y psicología de las masas* (1921), o toda la reflexión en torno a la cultura en textos como *Totem y Tabú* (1913), *El porvenir de una ilusión* (1927) o *El malestar en la cultura* (1929). Para el psicoanálisis freudiano sólo un cuestionamiento particular de cada sujeto, teniendo en cuenta su particularidad, puede permitir un cambio social, pero siempre desde el uno por uno. Y por supuesto, Freud, sobre todo a partir de *Más allá del principio del placer* (1920), sabe que cualquier utopía se iba a encontrar con la pulsión de muerte. Es decir, que al sujeto no sólo le habita una pulsión de vida, el Eros, del que tanto hablaban los surrealistas, sino una pulsión de muerte, Tanathos. De esta forma, podemos considerar que el Surrealismo demostró cómo la liberación de las convenciones sociales por la que luchaba, que suponía la liberación del lenguaje y de la sexualidad convencionales, una liberación para sentir y experimentar de nuevas maneras, no era tal. Más bien suponía una esclavitud de tipo pulsional hacia la violencia y la destrucción. Como señala Donald Kuspit, la autonomía que se lograba mediante la rebelión era una farsa. Por ello, el grupo surrealista se deshizo debido a su propia creencia en la rebelión³⁹.

Además, Breton tampoco tuvo en cuenta los tres imposibles de los que habló Freud: la educación, el gobierno y el psicoanálisis. A través de ellos el psicoanalista vienés demostró que era muy consciente de las limitaciones del psicoanálisis en relación con el propio ser humano: si no hay deseo de cambio, éste no es posible. En el fondo, lo que está en juego es el complejo de castración, un límite irreducible por el que las posturas de Breton y Freud eran irreconciliables y se podrían plantear de la siguiente forma: Breton *versus* Freud, Proyecto revolucionario *versus* Complejo de Castración.

Sin embargo para aclarar los motivos por los que Freud no se unió a la causa surrealista en estos años veinte debemos tener en cuenta la complicada situación en la que se encontraba el movimiento psicoanalítico⁴⁰. A partir de la consolidación de la Asociación Psicoanalítica Internacional (creada en 1910) se van produciendo las primeras e importantes disidencias entre las que se encuentran la de Adler en 1911 y la de Jung un año después. Freud fue tajante cuando de distorsionar los fundamentos del psicoanálisis se trataba y no tuvo reparos en ir apartando a aquellos

39. KUSPIT, D.: «Amigos prescindibles, ideologías imprescindibles», *Signos de psique... op. cit.*, p. 90.

40. Agradezco al profesor Manuel Montalbán Peregrín la sugerencia, realizada en la defensa de la tesis doctoral, de investigar la situación del movimiento psicoanalítico en los años veinte para comprender la posición de Sigmund Freud respecto a André Breton y los surrealistas.

que se salían de los principios fundamentales. El psicoanálisis era una ciencia joven, en plena formación teórica y práctica, y fruto del *insight* que tuvo Freud con sus histéricas y la interpretación de los sueños.

Debemos tener en cuenta que en 1924, coincidiendo con la publicación del *Manifiesto Surrealista*, las aguas bajaban revueltas en el movimiento psicoanalítico. Las relaciones entre Karl Abraham y Otto Rank, así como las de éste con Ernst Jones no eran muy buenas. Además, la publicación conjunta entre Rank y Sándor Ferenczi de un libro sobre técnica psicoanalítica (*El desarrollo del psicoanálisis*, publicado a principios de 1924) no fue muy bien aceptado por el resto de miembros del movimiento. Sin embargo, lo que encendió la mecha de la polémica fue la publicación de Rank de su libro *El trauma del nacimiento* (diciembre de 1923), en el que otorgaba al trauma del nacimiento y a la fantasía de volver al seno materno una mayor importancia que al resto de traumas y fantasías posteriores del sujeto⁴¹. Tras unos primeros momentos en los que Freud intentó calmar los ánimos contrariados del resto del grupo, finalmente tuvo que aceptar el hecho de que Rank, uno de sus jóvenes discípulos, abandonara el campo freudiano. Así lo demuestran las palabras que, en junio de 1926, le dirigió a Max Eitingon: «No consigo despertar mi indignación contra Rank. Le concedo el derecho a descarriarse y, a cambio, parecer original. Pero está claro que ya no es de los nuestros»⁴². A pesar de ello, y como de toda crisis se pueden obtener interesantes avances intelectuales, los planteamientos de Rank en torno al concepto de angustia instaron a Freud a revisar dicho concepto y publicar en 1926 un texto de gran importancia dentro de su obra: *Inhibición, síntoma y angustia*⁴³.

Además, en ese mismo año de 1924, Sándor Ferenczi publica otro texto polémico: *Thalassa: ensayo sobre una teoría de la genitalidad*, en el que postula el deseo de volver a la vida intrauterina que difiere de la regresión al estado inanimado al que se refería Freud en *Más allá del principio del placer* cuando definía la pulsión de muerte. A pesar de que Ferenczi se mantuvo en el grupo esta polémica en torno a cuestiones teóricas con el psicoanalista húngaro no será la última⁴⁴.

Pero a la disidencia de Rank y las polémicas teóricas con Ferenczi hay que añadir un hecho que conmovió profundamente a Freud. El día de Navidad de 1925, después de una enfermedad pulmonar que le había afectado durante todo el año, falleció a los cuarenta y ocho años Karl Abraham, el que por entonces era presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, así como el presidente del grupo berlinés que tanto protagonismo había adquirido en los últimos años⁴⁵. Las palabras de Freud

41. GAY, P.: *Freud. Vida y legado de un precursor*. Barcelona, Paidós, 2010, p. 528.

42. *Idem*, p. 539.

43. FREUD, S.: «Inhibición, síntoma y angustia», *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2833–2883.

44. En los años treinta las discrepancias entre Freud y Ferenczi aumentan cuando este último le envía a Freud en mayo de 1931 el borrador de *Confusión de lenguas entre el adulto y el niño: el lenguaje de la ternura y de la pasión*. Freud cuestiona el riesgo de la técnica del beso y amonesta a Ferenczi. El año siguiente, el psicoanalista húngaro visita a Freud con motivo de la lectura final de *Confusión de lenguas*. Se trata de una entrevista tensa en la que Freud le pide que no presente el artículo al Congreso y que no lo publique ese año. Ferenczi no accede y se desalienta profundamente, sufre de extremo agotamiento y se deteriora rápidamente, falleciendo el 22 de mayo de 1933.

45. Sobre el desarrollo del psicoanálisis en el contexto de la República de Weimar véase FUECHTNER, V.: *Berlin*

dan cuenta de la pérdida que suponía este fallecimiento: «La muerte de Abr[aham] es tal vez la mayor pérdida que podía sucedernos y ha sucedido»⁴⁶. En la propia necrológica que escribió Freud se refleja la sensación de que el movimiento psicoanalítico estaba enterrando «a una de las más sólidas promesas de nuestra joven y aún tan combatida ciencia; quizá se haya perdido también un trozo irreparable de su futuro»⁴⁷.

En esas mismas fechas, a principios de 1925, Theodor Reik fue acusado de ejercicio ilegal de la medicina por practicar el análisis sin tener la titulación de médico. Los jueces le ordenaron que abandonara el análisis pero éste preparó su defensa con un abogado y el inestimable apoyo de Freud. Durante un tiempo pudo seguir ejerciendo pero en la primavera de 1926 recibió una acusación de curandero por parte de uno de sus pacientes. En este caso, la polémica se hizo pública saltando los muros del movimiento psicoanalítico. Pero fruto de la misma Freud redactó un texto para aclarar la situación y como apoyo a Riek, uno de sus jóvenes discípulos. Así surgió *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, redactado en un mes y publicado en 1926⁴⁸. En una carta a Paul Federn (marzo de 1926) Freud le comentó que «la lucha por el análisis lego tendrá que liberarse de un momento a otro. Mejor ahora que más tarde. Mientras viva, yo me rebelaré contra el hecho de que la medicina se trague al psicoanálisis»⁴⁹. Finalmente y gracias a la intervención de Freud los cargos fueron retirados y el análisis lego quedó a salvo.

Por último, en estas mismas fechas surgieron las divergencias entre Anna Freud y Melanie Klein en torno a la técnica del psicoanálisis del niño. Aunque fue una polémica fructífera, ya que hizo avanzar el psicoanálisis en un terreno, el del psicoanálisis con niños, del que Freud ya había establecido algunas pautas clínicas en el caso Juanito⁵⁰, el hecho de estar implicada su hija Anna también le trajo quebraderos de cabeza. En 1927 la hija de Freud publicó su primer libro titulado *Una introducción a la técnica del análisis de niños*.

Como conclusión a este período de los años veinte podemos afirmar que fueron dos las razones fundamentales por las que Freud se mantuvo a distancia del Surrealismo: defender el psicoanálisis como ciencia alejada del mundo del ocultismo y la magia con el que algunos aún lo vinculaban, y el probable hecho, y esta es una de las hipótesis que ofrecemos, de que las distintas disidencias abiertas en el movimiento psicoanalítico suponían que el acercamiento al Surrealismo no fuera lo más oportuno en ese momento⁵¹.

Psychoanalytic: Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond. Berkeley, University of California Press, 2011.

46. GAY, *op. cit.*, p. 539.

47. FREUD, S.: «En memoria de Karl Abraham», *Obras Completas*, tomo III. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, p. 3236.

48. FREUD, S.: «Análisis profano (Psicoanálisis y Medicina)», *Obras Completas*, tomo III, *op. cit.*, pp. 2911-2959.

49. GAY, *Ibidem*, p. 547.

50. FREUD, S.: «Análisis de la fobia de un niño de cinco años (Caso 'Juanito')», *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, pp. 1365-1440.

51. Este esfuerzo por mantener las distancias con el Surrealismo no fue exclusivo de Freud. Aunque por otros motivos, Walter Benjamin también se mantiene al margen de dicho movimiento cuando lo descubre en 1926-1927. En una carta dirigida a Gershom Scholem en noviembre de 1928 escribe que siente la necesidad de «arrancar este

2.2. AÑOS '30

Algunos autores consideran que estas primeras referencias de André Breton a la obra de Freud en los años veinte son una minucia comparado con la gran influencia en *Los vasos comunicantes* de 1932 y la *Antología del humor negro* de 1940. A pesar del uso de la aplicación del automatismo y la interpretación de los sueños en los años veinte, no será hasta la siguiente década cuando los surrealistas empezaron a explorar en profundidad las posibilidades de la teoría freudiana⁵².

Durante la década de los años treinta Breton continuará en su intento de agradecer a Freud e incluso conseguir que se una a la causa surrealista. En 1932 le envió un ejemplar de *Los vasos comunicantes*, en el que interpretaba de forma sistemática sus propios sueños. En dicho texto podemos observar cómo Breton tiene en cuenta métodos psicoanalíticos para interpretar obras literarias. En concreto, aplica la diferencia entre el contenido manifiesto y el contenido latente en los que Freud diferencia el contenido de un sueño y lo aplica a la interpretación de una obra suya. Además, emplea constantemente los mecanismos básicos de funcionamiento de los sueños: la condensación y el desplazamiento; conceptos, por cierto, que Jacques Lacan, en su reinterpretación de la teoría freudiana desde el estructuralismo, planteará en términos de metáfora y metonimia.

Una de las intenciones de Breton en *Los vasos comunicantes* era demostrar la «unidad» entre el mundo de la vigilia y el del sueño. Para realizar dicha demostración eligió una época de su vida particularmente «irracional», debido a un desamor⁵³. Breton habla de su vida en París, de los distintos encuentros que tiene y a la vez va asociando y recordando diversos momentos de su historia personal. Recuerda los cuentos de terror que le narraba su maestro cuando tenía seis años a raíz de un extraño objeto que ve en un escaparate, recuerda los ojos de color violeta de una prostituta que vio cuando iba con su padre por la calle con catorce años a raíz de un sueño en el que aparece una tal «Olga», un sueño que por otra parte se encarga de analizar en profundidad. Además, reflexiona sobre el amor, la soledad, el dolor, la sustitución continua del amor perdido, etc. temas que ya había abordado con anterioridad en *Nadja* (1928).

La importancia de este texto en el planteamiento que estamos desarrollando en este artículo se debe a la correspondencia que Breton y Freud mantienen a raíz de la publicación de *Los vasos comunicantes*. En dicho texto, Breton acusa a Freud de omitir citar a Volkelt como descubridor del simbolismo del sueño en *La interpretación*

trabajo de una proximidad demasiado ostensible con el movimiento surrealista que, por muy comprensible y fundado que sea, podría convertirse para mí en algo fatal» —aunque no renuncie por ello a recoger la herencia filosófica del surrealismo. Según algunos autores como Michael Löwy, Benjamin y Breton tenían en común la práctica de lo que se conoce como «marxismo gótico», es decir, «la fascinación por el encantamiento y lo maravilloso así como por aspectos 'embruajados' de las sociedades y de las culturas premodernas». LÖWY, M.: «Walter Benjamin y el surrealismo», *Acta Poética* 28/1-2, (2007), pp. 76-77. Sobre la posición de Benjamin respecto al Surrealismo véase el texto BENJAMIN, W. (1929): *El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Madrid, Taurus, 1980.

52. Clifford Browder *André Breton. Arbiter of Surrealism*, citado por CHADWICK, W.: «Masson's 'Gradiva': The Metamorphosis of a Surrealist Myth», *Art Bulletin*, 52:4 (1970), p. 417, nota al pie 24.

53. BRETON, A.: *Los vasos comunicantes*. Madrid, Siruela, 2005, p. 94.

de los sueños, a lo que Freud responde que no sólo citó a Volkelt sino que también citó a Scherner, verdadero descubridor del simbolismo en el sueño⁵⁴. La querrela epistolar entre ambos fue en aumento y terminó con las conocidas palabras de Freud 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»⁵⁵.

A pesar de las discrepancias mostradas en 1932, años más tarde, en diciembre de 1937, Breton volvió a intentar captar a Freud para la causa surrealista, proponiéndole asociarse a la publicación de la obra *Trajectorie du rêve*. Se trataba de un conjunto de documentos seleccionados por Breton, publicado por ediciones GLM. Pero Freud sigue sin identificarse ni comprender el Surrealismo: «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»⁵⁶.

El que sí colaboró en dicha publicación fue Óscar Domínguez con un dibujo titulado *Souvenir de l'avenir* (FIGURA 3). El dibujo hacía alusión al objeto más célebre del pintor canario, *Jamais*, presentado ese mismo año en la Exposición Internacional del Surrealismo: un fonógrafo mudo cuyo plato-abdomen gira bajo una mano extendida que reemplaza al brazo del diafragma, mientras que dos piernas de mujer desaparecen en el pabellón, como un insecto engullido por una flor carnívora. En esta misma recopilación, André Breton narra un sueño en el que aparece Domínguez pintando⁵⁷.

Ese mismo año, 1937, Breton dirigirá la Galería Gradiva —homenaje simultáneo a Jensen y a Freud— en la rue de Seine de París. El opúsculo que se publicó con motivo de la inauguración llevaba en la portada la inscripción GRADIVA. Junto a cada letra aparecía el nombre de alguna de las musas de la historia o mitología surrealista: G de Gisèle, R de Rosine, A de Alicia, D de Dora, I de Inés y V de Violette⁵⁸. Marcel Duchamp construyó la puerta de la galería para la que hizo recortar en una gruesa lámina de cristal la silueta de una pareja enlazada, haciendo que este hueco fuera la verdadera entrada a la galería de arte. Como apunta Juan Antonio Ramírez, si a tal silueta le otorgamos una rigurosa correspondencia antropomórfica concluiremos

54. Ambos nombres no aparecieron en la bibliografía de la edición francesa ya que fue hecha sobre una edición alemana (la séptima), de la que el encargado no era ya Freud sino Otto Rank, que probablemente pasó por alto el nombre sin una intención particular.

55. *Ibid*, p. 137. Debemos destacar esta edición de *Los vasos comunicantes* ya que incluye al final las tres cartas que Freud le envió a Breton en diciembre de 1932 y la réplica de éste.

56. Cit. en ROUDINESCO, *op. cit.*, p. 47.

57. GUIGON, E.: «Recuerdo del futuro. Óscar Domínguez y los libros», en *Óscar Domínguez, surrealista*. Catálogo de la Exposición en la Fundación Telefónica de Madrid (29 de noviembre de 2001– 13 de enero de 2002), p. 219. Años más tarde Domínguez volverá a ilustrar otro libro de André Breton, *Antología del humor negro*, con una decalcomanía para la portada. Dicha portada estaba previsto que la realizara Marcel Duchamp, pero al trasladarse a EE.UU., Breton le pidió a Domínguez que la realizara.

58. RABE, A.M.: «La Gala-Gradiva de Dalí», *Descubrir el arte*, 68 (2004), p. 65.

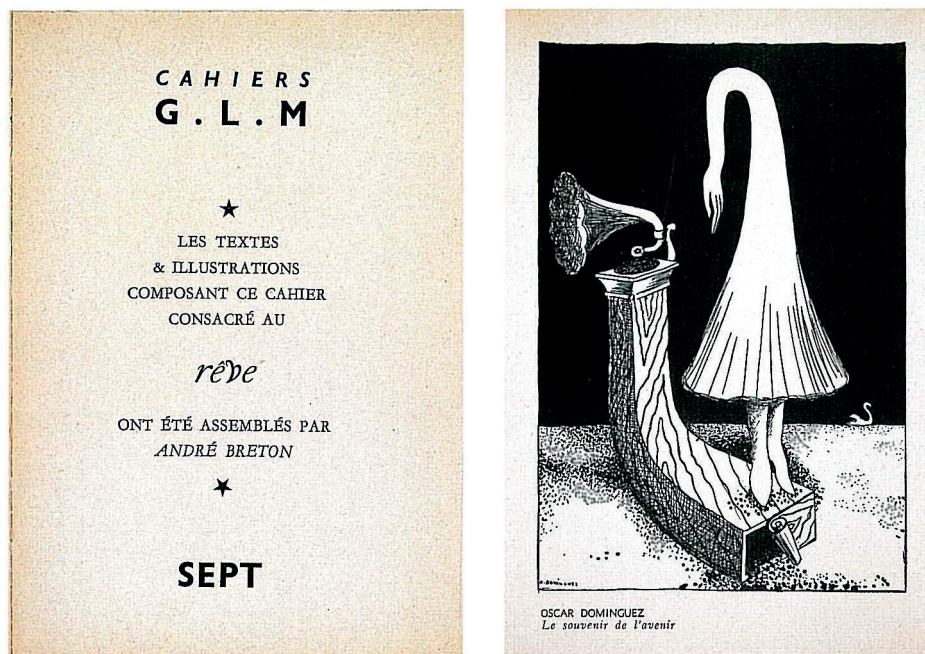


FIGURA 3. ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *SOUVENIR DE L'AVENIR*, 1937
Ilustración para *Trajectoire du rêve* de André Breton.

que sólo los amantes abrazados pueden entrar al espacio mágico que se revelará en *Gradiva*⁵⁹.

También en 1937 se editará *El amor loco* y un año después el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, compuesto conjuntamente con Eluard, y tendrá lugar el viaje a México —de abril a agosto— tan importante en su definición político-cultural⁶⁰.

A pesar del nuevo rechazo que supuso para Breton la negativa de Freud de participar en *Trajectoire du rêve*, cuando se enteró de que Freud había sido detenido de forma preventiva por los nazis, decidió agregar el siguiente texto en la primera página de la obra: «El ilustre maestro en cuyo espíritu se encarnó verdaderamente aquel 'más luz' 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...»⁶¹. De hecho, a pesar de estos desencuentros, André Breton se refería a Freud en el *Diccionario surrealista* de 1938 con las siguientes palabras: «Viva Freud, el gran sabio vienés»⁶².

59. RAMÍREZ, J.A.: *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 2000, pp. 184–185. Para una mayor información sobre la intervención sobre puertas y ventanas en la obra de Duchamp, y en particular, la puerta de la galería *Gradiva*, véase NAEGELE, D.: «Las puertas y ventanas de Duchamp: Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, puerta 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, etant donnés», *RA: revista de arquitectura*, 9 (2007), pp. 43–60.

60. BRETON, A.: *Nadja*. Madrid, Cátedra, 2004, p. 19.

61. Cit. en *Ibidem*.

62. BRETON, A. y ELUARD, P.: *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003, pp. 42–43.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

21 CARLOS REYERO
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

25 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

45 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

67 FELIPE PEREDA
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

83 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

109 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

129 ELENA MARCÉN GUILLÉN
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

147 VICENÇ FURIÓ
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

Miscelánea • Miscellany

169 MANUEL JÓDAR MENA
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

199 TERESA IZQUIERDO ARANDA
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14th–15th centuries)

223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

Reseñas • Book Review

375 Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

379 Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)

