

FREUD EN EL ORIGEN DEL SURREALISMO

Paqui Moreno Fuentes

18 de octubre 2025

Cuando me integré en este cártel partía de la idea de que al psicoanálisis le interesa el arte porque, como el lenguaje, es una función esencial del ser humano en todas las épocas y sociedades. Como afirma René Huyghe, no hay arte sin hombre, pero tampoco hombre sin arte¹. En las primeras reuniones, contamos con la presencia de Olga de Santesteban, que fue nuestra más uno, y bajo su supervisión acotamos, en un tema tan amplio, sobre qué aspecto o periodo trabajar: decidimos centrarnos en el Surrealismo por varias razones: porque es un movimiento que permeó todas las vanguardias e influyó en todos los artistas coetáneos, aunque no formaran parte del grupo surrealista, porque sigue teniendo ramificaciones a día de hoy y por su vinculación más que evidente con el psicoanálisis.

El Surrealismo surge del movimiento Dadá que había nacido en Zurich de la mano de Tristan Tzara y Hugo Ball en 1916, en plena Gran Guerra. En *Los Siete Manifiestos Dadá*² escritos por Tristan Tzara e ilustrados por Francis Picabia en 1918 se afirma: *No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. (...) Destruyo las gavetas del cerebro y las de la organización social (...) **El Psicoanálisis es una enfermedad peligrosa, adormece las propensiones anti-reales del hombre y sistematiza la burguesía.*** Creo que en esta última sentencia de los manifiestos está el principal punto de fricción entre algunos de los integrantes más destacados de Dadá. Breton, Eluard, Aragon, Péret y Soupault, que habían participado en las reuniones literarias, en las exposiciones y en los espectáculos-provocación de los dadaístas, rompen con Dadá en 1922 y fundan el Surrealismo.

1 HUYGHE, RENÉ, *El arte su naturaleza y su historia*, Ed. Planeta, Barcelona 1965, pág. 3

2 TZARA, TRISTAN, *Los siete manifiestos Dadá*, Cuadernos ínfimos, Tusquet Ed., Barcelona, 1972

André Breton, que dirigió el nuevo movimiento con mano de hierro, escribió el manifiesto surrealista en 1924 en el que da esta definición de Surrealismo: *Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.*³ A tenor de la evolución lógica en toda empresa humana, firmaría otros dos manifiestos, el segundo en 1930, cuando ya había expulsado del grupo a vario de sus componentes, y el último en 1942, exiliado ya en Nueva York, durante la ocupación nazi de Francia.

El surrealismo es un movimiento artístico y también una forma de vida. Sus integrantes tienen como objetivo hacer patente y promover la primacía del inconsciente en la creación artística y en las vivencias humanas, buscan medios (escritura automática, cadáveres exquisitos...) para que en sus obras el deseo inconsciente se manifieste directamente prescindiendo del razonamiento lógico. Aspiran, así mismo, a vivir de acuerdo a sus postulados estéticos para lo que les resulta necesario prescindir de las normas sociales y culturales, ya sean religiosas o morales que impiden al ser vivir según su deseo, porque consideran que el deseo es el verdadero y único motor de conocimiento.⁴

Los fundadores del surrealismo no lo consideraban una nueva escuela artística, sino un medio de conocimiento total, de profundizar en el reverso del conocimiento lógico, de explorar continentes hasta entonces desconocidos, les interesa lo inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación. Si Dadá consideraba el Psicoanálisis un peligro para sus objetivos, los surrealistas en cambio hallan un camino en los descubrimientos de Freud.⁵

Mujeres artistas (Troien, Joyce Mansour, Meret Oppenheim, Valentine Hugo, Claude Cahun, Mimi Parent, Dorotea Tanning, entre tantas otras) participaron en sus exposiciones y publicaciones, pero sus compañeros varones las trataron más como musas que como agentes creadores; en los Manifiestos redactados por André Breton y firmados por todos los miembros del grupo,

3 BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2001, pág. 44.

4 NADEAU, MAURICE, *Historia del Surrealismo*, Ed. Ariel, Barcelona, 1972, pág. 67

5 Ibidem, pág. 87

ninguna de ellas firma ni se las menciona. Solamente en 1942, exiliado y enemistado ya con buena parte de sus componentes, en *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, Breton menciona a Leonora Carrington entre los que considera los artistas más lúcidos de ese difícil momento. Su amiga Remedios Varo, casada con el poeta Benjamin Péret, quien fue su brazo derecho en el movimiento surrealista, no tuvo su reconocimiento hasta después de muerta, cuando ya había desarrollado en México una obra personalísima, plena de elementos mágicos y simbólicos que trascendían las directrices que André Breton imponía ferreamente al grupo; en un artículo de 1965 (Remedios había fallecido dos años antes) escribió refiriéndose a ella: “*El surrealismo la reclama toda para sí*”.⁶

Todos los surrealistas eran buenos conocedores de la obra de Freud y varios de sus miembros intentaron un acercamiento personal, pero Freud, que tenía una sólida formación cultural y era buen conocedor del arte clásico, no se interesó nunca por las manifestaciones artísticas de su tiempo. En la carta a Breton de 26 de diciembre de 1932, cuando ya habían tenido algún desencuentro, escribe: “*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*”.⁷

A pesar del poco interés de Freud por los surrealistas, ellos sí estuvieron vivamente interesados por todo lo que él publicaba. Salvador Dalí, comprendió muy joven la importancia trascendental del psicoanálisis y aplica la teoría freudiana para desarrollar su propio método de combinar y elaborar imágenes, lo llamó método paranoico-crítico y lo definió teóricamente en su texto de 1930, *La femme visible*. La tesis del Dr. Lacan *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, aparecida en 1932, interesó vivamente a los surrealistas y aportó una confirmación para la posición preminente de Dalí en el colectivo de artistas, donde las disensiones eran ya habituales entre sus integrantes. Dalí, con la arrogancia que lo caracterizaba, terminó rompiendo con el movimiento y afirmando: El surrealismo soy yo. André Breton que no le iba a la

⁶ CASTELLS, ISABEL, *Remedios Varo. El tejido de los sueños*. Renacimiento, 2023

⁷BRETON, ANDRÉ, *Los vasos comunicantes*. Ed. Joaquín Moritz S. A. Mexico D. F. 1965, pág. 156

zaga en arrogancia, en el último manifiesto de 1942, lo calificó de impostor de género picaresco neo-falangista-mesa-de-noche y, haciendo un anagrama con las letras de su nombre, transformó Salvador Dalí en Ávida Dollars.⁸

Pero por encima de tan ásperas disputas, el interés por el psicoanálisis y específicamente por la obra de Freud fue constante para ellos. Breton llamó a su galería de arte en París “La Gradiva” y Dalí llamó siempre a Gala, su mujer, “mi Gradiva”. Obviamente, refiriéndose ambos al trabajo de Freud, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen*, de 1908. Debo a Claudio el dato de que fue Jung, cuando todavía era el discípulo amado, quien le paso al maestro esta novelita mediocre, que no hubiera alcanzado la fama de no ser porque Freud vio en ella la exposición poética de la historia de una enfermedad y su acertado tratamiento. También debo a Claudio la idea esclarecedora de que es el único texto freudiano en el que se desarrolla la cura por amor. De ahí la fascinación que ejerció en Dalí, quién lo extrapoló a su relación con Gala.

El protagonista del relato de Jensen es un joven arqueólogo, aislado de la vida social, obsesionado con un bajorrelieve ático de época romana que representa a una joven griega caminando. Se había procurado una copia del mismo al que él llamó La Gradiva, que quiere decir “la que camina”. Un día la ve desde su estudio caminando por la calle, sale a buscarla a medio vestir, pero no la encuentra, observa los pies de todas las mujeres con las que se encuentra buscándola, sueña que está en Pompeya durante la erupción del Vesubio que sepultó la ciudad y la ve morir en la escalinata del templo. Decide ir a Pompeya a buscar sus huellas en la lava solidificada y la encuentra entre las ruinas, le habla en griego clásico y en latín, pero ella le responde en alemán, la lengua de ambos. Aun así, él sigue pensando que ha encontrado el fantasma de la mujer que sirvió de modelo al escultor y murió sepultada por la ceniza casi dos milenios antes. La muchacha que se llama Zoe (vida en griego) no trata de sacarlo de su error, sino que procura, en sucesivos encuentros, comprender qué fantasía ha elaborado respecto a ella; solo entonces empieza a darle pistas para que él vaya descubriendo que es la vecina que había sido su compañera de juegos en la infancia. Conforme avanza la historia, él va curando su delirio y se enamora la muchacha que ya estaba enamorada de él desde mucho antes.

⁸ Ibidem, pág. 162

La trama de la novela con su multitud de anécdotas, le sirve a Freud para ir explicando, paso a paso, cómo evoluciona la formación del delirio y también su cura. Aplica en su análisis del relato los mecanismos psíquicos (condensación, desplazamiento etc.) que ya había expuesto en la Interpretación de los sueños, para poner en evidencia que el mecanismo de la represión había llevado al arqueólogo, con el despertar del erotismo, a desplazar el interés afectivo de las mujeres normales a las de mármol o bronce. Así mismo va haciendo patente como el delirio crece, se organiza y se fija en el sueño y cómo todos los elementos del delirio proceden de vivencias del mundo real. Por mencionar solo un ejemplo, el apellido alemán de la joven, Bertgang, significa “quien brilla al andar” es claramente el equivalente de Gradiva, el nombre latino que él le adjudicó a la figura esculpida. La cura del delirio es posible por la paciencia amorosa de Zoe, que primero trata de comprender qué fantasía se ha formado respecto a ella el arqueólogo, no trata de sacarlo de su estado ni mostrarle evidencias de su error, sino que le da el tiempo para que él vaya tomando iniciativas, lo vaya descubriendo, levantando la represión y se vaya acomodando a su nueva realidad.

Jensen, el autor de la novela, negó haber tenido la intención de plasmar un conflicto psíquico y sus formas de transacción en su relato; también se negó a entrevistarse con Freud quien al final de esta obra escribió a cerca de la creación artística: *“nuestro trabajo (el de los psicoanalistas) consiste en la observación consciente de los procesos psíquicos anormales de los demás, con objeto de adivinar y exponer las reglas a que obedecen. El poeta procede de manera muy distinta; dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente”*. Es por eso que el arte en cualquiera de sus formas, a lo largo de la historia de la humanidad, no ha necesitado conocer, ni mucho menos estudiar, los mecanismos psíquicos para hacer patente lo más íntimo del espíritu humano.

Salvador Dalí, aplicando conceptos freudianos a su inmenso talento, desarrolló el método paranoico-crítico que tan gran acogida tuvo entre los surrealistas y ha sido seguido por muchos artistas. En su libro de 1930 *La femme visible* lo definió con estas palabras: *“es posible sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad. (...) La paranoia se sirve*

del mundo exterior para hacer valer la idea obsesiva con la desconcertante particularidad de hacer válida la realidad de esta idea para los demás. La realidad del mundo exterior sirve de ilustración y prueba, y se pone al servicio de la realidad de nuestro espíritu. (...) La paranoia-crítica es un método espontáneo de conocimiento irracional, basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes.” En este mismo libro nos explica cómo concibió su obra *El gran masturbador*.



Salvador Dalí. El gran masturbador. 1929. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid

Según nos relata, estaba mirando una postal, una de aquellas fotografías coloreadas tan populares en la época, en la que una señorita posaba sonriente con una cala. La forma fálica de la flor le llevó a imaginar una escena de contenido sexual y desde ahí siguió imaginando y haciendo asociaciones. Pero para ponerse a pintar con el dominio técnico y la minuciosidad con que lo hacía, tuvo que someter el tropel de pensamientos a un razonamiento ordenado que le permitiera plasmarlos en un todo que tuviera una organización plástica.

Concibe este autorretrato, una cabeza monstruosa flotando sobre una playa que emerge de una estructura arquitectónico-escultórica modernista. La escena de contenido erótico imaginada se refuerza iconográficamente con la inclusión, inmediatamente debajo, de la cabeza de un león con ojos desorbitados y lengua fuera, un icono que es símbolo de lujuria desde el arte románico en la cultura occidental. Sobre la cabeza y conformando la oreja se mantienen en equilibrio piedrecitas y conchas marinas, elementos para él entrañables de su querida playa de Cadaqués donde pinta y donde apoya toda la imagen. El ojo cerrado, en reposo, desdobra las pestañas en un abanico de colores, plasmando así visualmente el sueño realizando sus dos funciones, dormir y soñar. La boca, el órgano del habla no existe, es sustituida por una fila de hormigas escapadas del abdomen del insecto al que devoran, en una poderosa imagen visual de su propia fobia y de la imposibilidad de verbalizar lo real. Un anzuelo engancha la cabeza que luce un peinado con raya y gomina, un peinado que Dalí nunca usó pero que simboliza el mundo de la alta burguesía al que pertenece que lo sujeta, pero ya sin fuerza, es ya un globo sin aire. Bajo la cabeza, en la playa, la imposibilidad de mantener una relación sexual queda reflejada en el abrazo de una pareja imposible entre una figura femenina de roca y un maniquí de estudio. El artista nos presenta toda la escena como un autorretrato donde la única figura humana reconocible como tal es el hombre minúsculo que se aleja caminado de espaldas.

Como ya dije, Dalí definió el método paranoico-crítico en su libro *La Femme visible* de 1930, pero como el visionario de universos formales y el magistral pintor que era, antes de explicarlo con palabras, lo había plasmado en imágenes en *Cenicientas* y *El gran masturbador*, ambas obras de 1929. Así es como crea el artista. Como Freud afirmaba en *La Gradiva*, dirigiendo su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, analizando las posibilidades de desarrollo de sus propios elementos y permitiéndoles llegar a la expresión estética.

BIBLIOGRAFÍA

BRETON, ANDRÉ., Manifiestos del surrealismo, Argonauta. Buenos Aires, 2001

CASTELLS, ISABEL, *Remedios varo. El tejido de los sueños*. Renacimiento, 2023

DALÍ, SALVADOR, *La femme visible*, Edicions i Propostes Culturals, 2014

FREUD, SIGMUND, *El delirio y los sueños en “La Gradiwa”, de W Jensen*, Obras Completas Vol. 4, Biblioteca Nueva, 1987

HUYGHE, RENÉ, *El arte su naturaleza y su historia*, Planeta, Barcelona 1965

NADEAU, MAURICE. Historia del surrealismo, Ariel, 1972

TZARA, TRISTAN. Siete manifiestos Dadá. Tusquets, 1994