

Jorge Jiménez

La desmesura de Orfeo. Estética freudiana y surrealismo

*Está todo desnudo,
pero su espíritu está escondido.
Hesiodo*

Summary: *A paradox is found throughout Freud's work: whereas his theoretical psychoanalytic findings were adopted by the vanguardist aesthetes—as in the case of surrealists—the manifest content of his aesthetic studies refer to the Renaissance artists, i.e., da Vinci and Michaelangelo, and the Romantics, such as Goethe and Dostoevsky.*

In this article my interest is in exploring in what sense that which could be called the "latent content" of psychoanalytic philosophy—that is, the meaningful attempt to bypass Enlightenment rationalism, opting for a wider and dialectical rationale—becomes manifest and potent in the aesthetic-political concept that surrealism advances.

Resumen: *Una paradoja atraviesa la obra de Freud: mientras sus hallazgos teóricos psicoanalíticos fueron adoptados por las estéticas de vanguardia—como es el caso de los surrealistas—, el contenido manifiesto de sus estudios estéticos se refiere a los artistas del Renacimiento, Leonardo y Miguel Angel, y a los Románticos, Goethe y Dostoevski.*

En este artículo me interesa explorar en qué sentido, lo que podríamos llamar el «contenido latente» de la filosofía psicoanalítica—a saber, el significativo intento de rebasar el racionalismo iluminista, optando por una racionalidad ampliada y dialéctica—se vuelve manifiesto y se potencia en la concepción estético-política que elabora el surrealismo.

En 1917 Marcel Duchamp mandó a la primera exposición de la Sociedad de los Independientes de New York, bajo el pseudónimo de R. Mutt, un urinario comercial de porcelana que tituló *Fuente*. No era la primera vez que Duchamp «elegía» un objeto de esas características: en 1913 colocó una rueda de bicicleta sobre un banco—a lo que llamó *Rueda de bicicleta*—y al año siguiente escogió un botellero del Bazar de l' Hôtel de Ville—titulado esta vez *Secador de Botellas*. Había nacido para el arte moderno el *readymade*, el objeto «de confección» o «ya hecho».

Hacia 1912 Arnold Schönberg presentó en Berlín el *Pierrot Lunaire* Op. 21, obra con la que culmina su período atonal y que, con base en un poemario del francés Albert Giraud, concibe la forma más audaz del canto lírico moderno, la «melodía hablada» o *sprechstimme*. La intención de Schönberg—integrante por esa época de «El jinete azul», grupo de pintores expresionistas alemanes—al mantener el título en francés estaba a tono con el espíritu de las vanguardias: *lunaire* significa lunar y lunático, y esto último enamorado y loco.

Pero Orfeo había despuntado con el inicio de siglo. Su desmesura simbólica se escenificaba en una Europa que renacía triunfal y opulenta pero, a la vez, exhausta y carcomida por las contradicciones insalvables de la modernidad decimonónica: en ese año de 1900 morían Nietzsche y Ruskin, la cinematografía de los hermanos Lumière cumplía tan sólo cinco años de edad, Husserl escribía sus *Investigaciones Lógicas*, Mahler había concluido

cuatro de sus diez sinfonías, Freud publicaba su *Interpretación de los sueños* y la metáfora tecnológica se anunciaba con una ironía plena de significado: en el Campo de Marte se celebró una exposición internacional cuya máxima atracción lo constituía el palacio de la electricidad, iluminado por más de diez mil bombillas... el siglo nacía iluminado por el dios de la guerra.

Entonces, los fenómenos se suceden raudos y proteicos. Hacia 1905 los *fauvistas* en Salón de Otoño en París y los expresionistas de «*El puente*» en Dresde empiezan a pintar el rostro desfigurado de Europa. Al tiempo que en San Petersburgo se inicia la primera revolución rusa ante las puertas del Palacio de Invierno. Dos años después, el joven Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*, y con ello inicia el *cubismo* que profundizará la ruptura con la estética renacentista e iluminista.

1909 es el año del Manifiesto Futurista de Marinetti. Desde la primera página del periódico parisense *Le Figaro*, la desmesura futurista declaraba su rechazo a la tradición artística y cultural, al museo y la biblioteca. Al mismo tiempo que fundaban un culto a la tecnología y la velocidad, al patriotismo y la guerra, lo que propició, entre otras cosas, la claudicación del futurismo ante el *Novecento*, el frente cultural fascista de Mussolini durante los años veinte.

Kandinsky, Mondrian y Malevitch inician la pintura abstracta y abren un horizonte inédito para el arte moderno, al deshacerse de la preocupación por lo figurativo y la realidad “externa” de la obra pictórica.

En el escenario de la primera gran conflagración europea, durante 1916, se produce en Zurich —ciudad que por su condición de neutralidad es el refugio de los emigrados y revolucionarios que adversan la guerra— el surgimiento de Dadá. Tristan Tzara nos dice que el asco dadaísta es la «protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva» y, simultáneamente que «Dadá no significa nada», y la doble negación nos instala en el nihilismo transgresor. Si Europa se detroza en los campos de batalla, ha llegado la hora de escupir su lustroso maquillaje, el rostro del grasiento burgués. La negación proviene ahora, a diferencia del futurismo, de la izquierda anarquista, de los rebeldes desencantados y sin esperanza, y está orientada contra todo y contra todos, Dadá incluido.

Este es el complejo panorama cultural en que irrumpe la anomalía extrema de la modernidad ra-

cionalista: las vanguardias estéticas. La revolución que ponen en marcha estas vanguardias, cuenta con escasos precedentes: la plástica rompe con el realismo decimonónico y lleva al extremo la transformación colorista de los posimpresionistas; la música se deshace de la forma sonata, del *bel canto* y abandona la tonalidad característica del clasicismo y el romanticismo; la literatura deja a un lado las reglas de composición métrica, la rima, el relato descriptivo y exteriorista —las obras de Apollinaire, Breton, Eluard y Kafka son una buena muestra de ello.

Pero las vanguardias no se conforman con una revolución estética: recriminan a los esteticistas finiseculares —simbolistas y posimpresionistas— su decadentismo complaciente y «apolítico», y están en busca de una revolución social radical que acabe con todas las formas de dominación conocidas.

En este convulso contexto surge la obra de Sigmund Freud (1856-1939). Viena, en donde vivió la mayor parte de su vida, estaba dotada de una rica vida cultural que le permitió mantenerse bien informado y en contacto con muchos de los fenómenos culturales que he reseñado anteriormente. Era la Viena de Lou Andreas Salomé, del dramaturgo Arthur Schnitzler, del socialista Víctor Adler, del pintor Gustav Klimt, de los músicos Anton Bruckner y Gustav Mahler, y de los filósofos Franz Brentano y Ludwig Wittgenstein, entre otros. El impacto de su obra, como es bien sabido, alcanza la magnitud de pensadores europeos de la talla de Marx o Darwin, con quienes conforma una fuente primordial para comprender el complejo tejido conceptual por el que discurre el pensamiento de nuestro siglo.

Freud revoluciona la concepción del sujeto psíquico, elaborando una obra que supera sustancialmente una mera terapéutica, y se enrumba a la construcción de una vasta y sugerente filosofía de la cultura contemporánea. Prácticamente no hubo problemática que no despertara su interés y sabemos que su obra aborda una temática que se extiende de la antropología al psiquismo, de la religión a la política y la cultura, ámbito en el que presta una atención especial al arte y la estética, y a los problemas de la creatividad y la imaginación artística en relación con su teoría edípica, el parricidio y la compleja dinámica que le otorga al aparato psíquico.

Sin embargo una paradoja atraviesa la obra de Freud: mientras sus hallazgos teóricos psicoanalíticos se constituyeron en el basamento de las esté-

ticas de vanguardia —como en el caso de los surrealistas, quienes no vacilan en citarlo explícitamente—, el contenido manifiesto de sus estudios estéticos se refieren, como es bien sabido, a los artistas del Renacimiento, Leonardo y Miguel Angel, y a los Románticos, Goethe y Dostoievski, entre otros, es decir, a la línea de la creación estética que caracteriza, en gran medida, el iluminismo de la modernidad europea en su fase ascendente y afirmativa, tal vez con la excepción parcial de Goethe y Dostoievski (Cf. BERMAN: 1989).

En este artículo me interesa explorar en qué sentido lo que podríamos llamar el «contenido latente» de su filosofía psicoanalítica, a saber, el significativo intento de rebasar el racionalismo iluminista, adoptando una racionalidad ampliada y dialéctica, en la que se incorporan facultades como la imaginación onírica, la creatividad artística, la sensibilidad y la intuición, en conjunto con las fuerzas instintuales básicas, Eros y Tánatos, en qué sentido, decía, ese contenido latente se vuelve manifiesto y se potencia en la concepción estético-política que elaboran las vanguardias artísticas, particularmente en el caso del surrealismo. De tal modo que la paradoja a la que hacíamos referencia, se resuelva dinámicamente—independientemente de las posiciones y gustos personales de Freud—, en la construcción de una obra cultural colectiva de actores y autores múltiples y no siempre con vínculos directos e inmediatos.

El artista como vidente

*«Y todos los poetas creen esto:
que quien, tendido en la hierba
o en repechos solitarios, aguza los oídos,
ése llega a saber algo de las cosas
que se encuentran entre cielo y tierra»
Nietzsche*

Freud señala, en su *Esquema del psicoanálisis*, que el sentido filosófico de la teoría psicoanalítica consiste en «adoptar el punto de vista de que lo psíquico no coincide con lo consciente, y que los procesos psíquicos son en sí, inconscientes y que sólo por la función de ciertos órganos (instancias, sistemas) son hechos conscientes (FREUD: 1948, T. I, P. 12)». Aunque en su *Metapsicología* estableciera la diferencia entre preconsciente (ideas latentes) y el inconsciente (ideas accesibles a la conciencia únicamente a través de los sueños), en términos genéricos se puede afirmar que opuso, de la

forma expuesta, su teoría psicoanalítica a la «psicología oficial de los procesos conscientes», incapaz de enfrentar y resolver las distintas patologías, así como los procesos de la creación artística, debido a que, al mantenerse en el ámbito de la conciencia, de lo manifiesto, se veía imposibilitada de acceder al interior del aparato psíquico.

Me parece que es posible establecer una analogía entre esta concepción filosófica del psicoanálisis y la elaboración conceptual que realizaron las vanguardias estéticas en su proceso de conformación.

Este intento nos lleva a ocuparnos de una carta que le enviara Arthur Rimbaud a Paul Demeny, fechada el 15 de mayo de 1871, año de la Comuna de París.

Rimbaud inicia manifestando que quien quiera ser poeta deberá empezar por conocerse de un modo total. Ese conocimiento consistirá en un conocimiento anímico: «Comienza por buscar su alma, la examina, la palpa, la comprende (SANCHEZ VAZQUEZ: 1982, p. 402)». El poeta deberá traspasar todo exteriorismo y adentrarse en los intersticios de su espíritu a fin de entenderlo a profundidad. El sentido de este conocimiento no es el de alcanzar la placidez o la belleza, se trata, por el contrario «de hacer que su alma sea monstruosa (IBID.)», es decir, de potenciar las fuerzas ocultas y desconocidas hasta entonces, a fin de hacerse *vidente*. El poeta transparentando su alma, ve, capta la imagen, imagina, crea con la pasión del visionario. Pero esta condición de vidente la consigue «en virtud de un largo, inmenso y razonado trastorno de todos sus sentidos (IBID.)». El vidente de Rimbaud es un vidente órfico y dionisiaco que ha perdido su aura apolínea —en el sentido señalado por Baudelaire (Cf. BERMAN: 1989, p. 160 y ss)— y se prefigura como un auténtico polimorfo perverso, ya que «Tiene que buscar todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; apura todos los venenos para no conservar dentro de sí más que la quintaesencia de ellos (SANCHEZ VAZQUEZ: 1982, p. 402)». Así el poeta se convierte «entre todos los otros hombres, en el gran enfermo, en el gran criminal, en el gran maldito... ¡pero también en el sabio supremo!... ¡puesto que llega a lo desconocido!... y aún cuando, demente, termine por perder la comprensión de sus visiones, ¡el caso es que las ha visto...! (IBID.)». Eros y Tánatos se confrontan en el alma del poeta para transitar el camino abismal de la creación, lindante con lo patológico y lo demencial.

Freud pareciera expresar una concepción similar a la de Rimbaud cuando, en su *Esquema del psicoanálisis*, dice que «A esto añade el psicoanálisis que otra parte, singularmente estimada, de la creación psíquica, se halla consagrada al cumplimiento de *deseos*, a la satisfacción sustitutiva de aquellos deseos reprimidos que desde los años de infancia viven insatisfechos en el alma de cada cual. A estas creaciones, cuya conexión con un *inconsciente inaprehensible* fue siempre sospechada, pertenecen los *mitos*, la *poesía* y el *arte*, y la labor de los psicoanalíticos ha arrojado realmente viva luz sobre los dominios de la mitología, la literatura y la *psicología del artista*... (y) la afinidad del artista con el neurótico y sus diferencias... (FREUD: 1948, T. II, P. 18, CURSIVA AGREGADA)». Así tanto para Freud como para Rimbaud la creación artística es un proceso que se produce en el ámbito subjetivo, en el alma o psíquico, e involucra las fuerzas inconscientes y desconocidas que anidan en el interior del sujeto. Esta es una característica común del psicoanálisis y de la estética de vanguardia que tiene su origen en el rechazo de una concepción mecanicista y superficial de los procesos psíquicos y creativos, tal y como lo señalaba Freud. En el caso de la teoría estética que se inicia con los poetas malditos, esta reacción está dirigida contra las concepciones del realismo estético y su tesis —sostenidas por escritores y pintores como Michelet, Zola, Daumier, Coubert y Millet, la generación de 1848— orientadas a entender la creación artística como un mero reflejo de la realidad objetiva y al artista como a una especie de escriba, de anotador o traductor de ese mundo externo a través de su obra artística. El verismo estético había alcanzado su máximo desarrollo en torno a los sucesos revolucionarios de 1848 y constituía una reacción frente al academicismo y al arte oficial burgués que había logrado digerir, en gran medida, al Romanticismo y canalizarlo hacia una estética de la dominación. En el período que va desde los poetas malditos hasta el surgimiento de las vanguardias, la estética realista sufre una suerte de deconstrucción, y encuentra, tanto en las artes como en la filosofía, el desarrollo de una corriente crítica que, para finales del siglo XIX, harán insostenibles sus principios fundamentales. En ese proceso se inscriben Nietzsche, Wagner, Debussy, Van Gogh, Ensor, Cézanne, Munch y Gauguin.

Esa deconstrucción implica conquistar para el ámbito del pensamiento, del psiquismo, aquellos campos vedados por la razón iluminista y exclu-

dos de toda consideración filosófica a raíz de su clasificación patológica o degenerativa. Me refiero al reino de lo *irracional*, ya no solo a la intuición imaginante y la sensibilidad creativa —que al fin y al cabo habían ocupado su lugar en las estéticas de Kant y Hegel— sino al absurdo y el delirio, condenados por el iluminismo positivista como lo demencial y enfermizo y por tanto imposible de acceder al terreno del pensamiento reflexivo.

El artista como soñador

«No será el miedo a la locura
lo que nos obligue a bajar
las banderas de la imaginación»
André Breton

El papel desempeñado por la obra de Freud en la conformación de una razón ampliada, demuestra su singular importancia desde que en su *Interpretación de los sueños* y en su *Psicopatología de la vida cotidiana*, aborda el terreno prohibido por el racionalismo apolíneo. Se trata de la confrontación analítica de los actos fallidos y de los sueños —tradicionalmente relegados al campo de la superchería— y la rica significación que van a tomar en el psicoanálisis.

Freud explica en su *Esquema del psicoanálisis* que «Originalmente, la investigación analítica se proponía tan sólo fundamentar la génesis de algunos estados psíquicos patológicos; pero en esta labor, llegó a descubrir relaciones de importancia fundamental y a crear una nueva Psicología, teniendo, por tanto, que decirse que la validez de tales descubrimientos no podía limitarse al terreno de la Patología. Sabemos ya cuándo fue conseguida la demostración definitiva de esta conclusión. Fue cuando la técnica analítica logró la interpretación de los sueños, los cuales pertenecen a la vida psíquica de los normales y constituyen sin embargo, productos propiamente patológicos, que pueden nacer regularmente bajo condiciones de salud (FREUD: 1948, T. II, P. 17)». A partir de este momento, declara Freud, el psicoanálisis se convierte en una «psicología abisal» y es posible aplicarlo «a casi todas las conciencias del espíritu (IBID.)». Es el paso, entonces de la ontogénesis a la filogénesis, de la psicología individual a la colectiva, a la esfera de la cultura y la sociedad, y con ello al campo estético.

Este hallazgo del psicoanálisis permite disolver la rígida barrera entre los estados psíquicos consi-

derados tradicionalmente como normales o anormales. En este sentido Freud declara que «Como el sueño no es un estado patológico, tal coincidencia — de la fuerza inconsciente reprimida y la repelente y represora, expresadas en el sueño— nos prueba que los mecanismos psíquicos que generan los *síntomas patológicos* están ya dados en la vida *psíquica normal*, que la misma normatividad abarca lo normal y lo anormal y que los resultados de la investigación de los neuróticos y los dementes no pueden ser indiferentes para la comprensión de la psique normal (IBID. CURSIVA AGREGADA)». En el mismo sentido se expresa en *Un recuerdo infantil de Leonardo De Vinci*, cuando dice: «No creemos ya que la salud y la enfermedad, lo normal y lo nervioso, puedan ser precisamente diferenciados, ni que los caracteres neuróticos deban ser considerados como una prueba de inferioridad. Sabemos hoy que los síntomas neuróticos son formaciones sustitutivas de ciertos rendimientos de la represión, que hemos de llevar a cabo en el curso de nuestro desarrollo desde el niño al hombre civilizado, y sabemos que todos producimos tales formaciones sustitutivas y que sólo su número, intensidad y distribución justifican el concepto práctico de enfermedad y la deducción de una inferioridad constitucional (FREUD: 1948, T. II, P. 397)». En Freud quedan, por tanto, desdibujadas las fronteras mecánicamente impuestas por el reduccionismo racionalista entre normalidad y anormalidad, entre cordura y locura, y en virtud del papel que se le asigna a la actividad onírica, el psicoanálisis alcanza una visión integral de la condición humana, dotada de una constitución sistemática y dinámica más compleja.

André Breton en el primer manifiesto del surrealismo de 1924, incorporando los aportes freudianos, transitará, por decirlo así, desde la ontogénesis psicoanalítica hasta la conformación de una ontología que servirá de base a su nueva concepción estético-política.

Partiendo de la tendencia ya señalada en Rimbaud, Breton pugna por una ampliación de la racionalidad: «Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas (¿Eros y Tánatos?) capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar esas fuerzas... para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente... empresa,... mientras no se demuestre lo contrario... competencia de los poetas al igual que los sabios

(BRETON: 1985, P. 26. EL AGREGADO ES MIO). De este modo, reconoce que «Con toda justificación Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención (BRETON: 1985, P. 26)». La conquista de una racionalidad ampliada implica necesariamente la valoración e incorporación estructural de la actividad onírica a la actividad diurna, en calidad de nueva praxis y fundamento ontológico de la estética surrealista: «Creo en la futura armonización de estos dos estados —continúa Breton—, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de *realidad absoluta*, en una sobrerealidad o *surrealidad*, si así se le puede llamar (BRETON: 1985, P. 30)». De esta forma Breton entiende que el surrealismo, en tanto praxis que integra sueño y vigilia, constituye una realidad de una calidad superior, una superrealidad, terreno en el que se potencian las capacidades imaginativas y creadoras del artista.

En consecuencia, Breton, define el surrealismo como un «Automatismo psíquico puro (¿fuerza instintual?) 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* (BRETON: 1985, P. 44 EL AGREGADO Y LA CURSIVA SON MIOS)». Así, la razón ampliada para el surrealismo es el ámbito que Breton denomina *pensamiento*. El pensamiento abarca todo el espacio psíquico, y la razón, tal y como ha sido entendida tradicionalmente es tan solo una parte del pensamiento. Pareciera que el surrealismo constituye una suerte de fuerza instintual que se produce en términos de un *automatismo psíquico*, capaz de hacerse presente en la creación artística. Para ello los surrealistas adoptaron el método freudiano de la asociación libre, bajo el nuevo nombre de *escritura automática*. Este método tiene también su antecedente en el *cadáver exquisito* de los dadaístas, que consistía en la elaboración colectiva y espontánea de un poema, pero con un propósito fundamentalmente lúdico, irreverente e irónico. La escritura automática la definían los surrealistas, ya no como una labor colectiva, sino más bien de tipo individual, en la que el artista, en una especie de trance, próximo al umbral del sueño y, prescindiendo de cualquier presión por el estilo, la cordura o coherencia, se aboca a escribir

una frase después de la otra, de la manera más rápida posible, de tal modo que tienda a expresar los sentimientos más ocultos y extraños. Por ello es que al definir el surrealismo, Breton habla de la emisión de los pensamientos sin la tutela de la razón, la estética o la ética. La escritura automática, como puede comprenderse, comparte plenamente la metodología de la asociación libre freudiana, pero con el afán, en este caso, de la construcción de una obra de arte que aspira a la categoría de *maravillosa*. Conviene, sin embargo, recordar que, tal y como afirma Del Conde, «Al descubridor del automatismo psíquico no le gustaba ni lo improvisado ni lo que fluye directamente del preconsciente, al menos que esto último fuese sometido al rigor de la forma tanto analítica como literaria (DEL CONDE: 1986, p.152)». En este sentido Freud estaba más inclinado a entender al poeta, y así lo expone en *El poeta y su fantasía*, como un ensoñador y a la creación poética como un mecanismo similar a la ensoñación diurna, siendo la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles del poeta, pero sometida a un trabajo formal, estético, por medio del cual el poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno, ofreciéndonos una exposición de sus fantasías que nos impulsa a disfrutar de las nuestras, sin avergonzarnos de ello. El contraste con la metodología surrealista es, en este sentido, evidente, puesto que los surrealistas habían declarado la negación del talento literario y, en este período inicial, promulgaban una receta bastante simplista: «el surrealismo está al alcance de todos los inconscientes (NADEAU: 1970, p. 60)». Sin embargo, matizan posteriormente esta metodología, aduciendo que la inspiración del inconsciente tiene distintas calidades y condiciones entre los individuos, lo que puede traducirse en la mayor o menor capacidad para crear una obra que se acerque al ideal surrealista, a saber, la obra maravillosa.

Otro de los temas que Breton trata en su primer manifiesto es el tema de la *locura*. En términos análogos a la plasticidad del psicoanálisis para enfrentar los estados de patología mental, el surrealismo coadyuva a la formación de una imagen distinta, revolucionaria si se quiere, con respecto de la locura. El itinerario de esta reconceptualización tiene dos momentos importantes: la primera a cargo de Breton en la fase inicial del surrealismo y la otra con la coincidencia de Lacan y Dalí en torno al tema de la paranoia.

En su primera etapa encontramos declaraciones en las que Breton reivindica la locura como una

suerte de *fascinación del imaginante*. Declara Breton «Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación... así, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable... Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez... (BRETON: 1985, p. 19 ss). Estas consideraciones en torno a la locura se van a proyectar en varias de las obras, propiamente literarias, que el grupo surrealista escribirá durante los años veinte. En un sentido similar, puede entenderse el *collage* de imágenes surrealistas que integran *Un perro andaluz*, corto cinematográfico coescrito por Luis Buñuel y Salvador Dalí y estrenado en París en 1928. Obviamente *Un perro andaluz* evoca no solo los temas que gravitan en torno a la locura, sino que se extiende por todo el espectro estético surrealista: el amor, la muerte, el tema del doble, la interioridad y el subjetivismo estéticos, la ensoñación onírica, la atemporalidad y la metamorfosis del espacio en la obra artística con independencia de la lógica racionalista y lineal, etc.

En ese mismo sentido debe ser entendida la recuperación y la nueva valoración estética que van a hacer los surrealistas de la vida y obras de autores considerados por la tradición iluminista como *malditos*. Desde pintores renacentistas como Arcimboldi y el Bosco, pasando por el Marqués de Sade, el conde de Lautréamont, Van Gogh y Nietzsche —además de los propiamente denominados poetas malditos como Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Autores cuya obra reproducía ese mundo fantástico y maravilloso a que aspiraban los surrealistas, o cuya intensidad y *pathos* expresivo estuvo acompañada por una vida convulsa y lacerante, tipificada por la psiquiatría tradicional como *locura*.

El artista como delirante

“¡El Angelus de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!”

Dalí-Lautréamont

La segunda etapa en la que el tema de la locura se incorpora al surrealismo, es con ocasión de la confluencia de lo que Dalí llamó su método *paranoico-crítico* y las tesis de Lacan en torno a la *psicosis paranoica*. Conviene recordar que la paranoia se ha descrito como una constitución psíquica, cuyos rasgos dominantes son el espíritu de desconfianza, la egolatría, la erotomanía, el error de juicio, la agresividad reivindicadora con respecto de otros, etc. Sin embargo lo más relevante para el caso que nos ocupa, lo constituye la condición *delirante* del paranoico, la «percepción» de imágenes, melodías o temas obsesivos, de los cuales el sujeto participa con la certeza de encontrarse ante un hecho real. Sin embargo la realidad de este fenómeno es, como bien sabemos, de carácter psíquico, es decir, se produce únicamente en el interior del sujeto.

Nos relata Angel González (BONET: 1983, p. 173 ss) que Lacan y Dalí se conocían desde 1930 con motivo de la publicación de *L'âne pourri* en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, a la sazón, la revista del movimiento surrealista. Ya desde 1929, Dalí venía hablando «del violento poder de la producción de imágenes múltiples y autosuficientes propio del pensamiento paranoico (IBID. p.175)». No obstante que las ideas de Dalí pudieran llamar la atención de Lacan, según González, Dalí en 1930 «dudaba todavía del carácter no-razonante de las interpretaciones paranoicas... (IBID. p.175)». Así, Lacan publica en 1931 un primer escrito sobre la paranoia: *Escritos «inspirados»: la Esquizografía*, cuyas conclusiones son aplicadas luego al problema del estilo en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*, en 1933, donde Lacan explica: «Puede concebirse la experiencia paranoica vivida y la concepción de mundo que ella engendra como una sintaxis original que contribuye a afirmar, por los lazos de comprensión que le son propios, la comunidad humana. El conocimiento de esta sintaxis nos parece una introducción indispensable a la comprensión de los valores simbólicos del arte, y muy en especial de los problemas del estilo, a saber: los problemas de convicción y comunión humana que le son propias, así como las paradojas de su génesis, problemas insolubles siempre para toda antropología que no se haya liberado del realismo ingenuo del objeto (IBID. p.175)». Ahí mismo Dalí, haciendo explícita su admiración por la tesis de Lacan, expresaba: «Gracias a ella —escribe—, por vez primera, debemos hacernos una idea homogénea y

total del fenómeno [de la paranoia], al margen de las miserias mecanicistas donde se estanca la psiquiatría convencional (IBID. p.175)».

Dalí entendía la paranoia —en su *Conquista de lo irracional*— como «delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática (FERRIER: 1990, p. 429)» y su particular método —la actividad paranoico-crítica— como un «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes (IBID.)». De acuerdo con González, este método partía de tres hipótesis: «1. El territorio del inconsciente ha sido tanteado en tímidas aventuras nocturnas, pero todavía no nos pertenece. 2. Sus «tesoros» deben ser saqueados y puestos en circulación, porque son inagotables y jubilosos. 3. Gracias al delirio paranoico ya no es preciso esperar pasivamente su fulgor pasajero entre los pliegues opacos de los relatos de los sueños o de los ejercicios del automatismo; esos «tesoros» están en la realidad. (BONET: 1983, p. 179)». Entonces, debemos comprender que Dalí desarrolla el método paranoico-crítico como antípoda del método de la escritura automática y la exploración onírica —propio de los inicios del surrealismo—, por considerarlo pasivo e incoherente. De esta forma leemos en la *Conquista de lo irracional*: «La actividad paranoico-crítica ya no considera aisladamente los fenómenos e imágenes surrealistas, sino, por el contrario, en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas. Contra la actitud pasiva, desinteresada, contemplativa y estética de los fenómenos irracionales, la actitud activa, sistemática, organizativa y cognoscitiva de esos mismos fenómenos, considerados como acontecimientos asociativos, parciales y significativos en el ámbito auténtico de nuestra experiencia inmediata y práctica de la vida... La actividad paranoico-crítica descubre por este método las «significaciones» nuevas y objetivas de lo irracional, hace pasar de manera tangible el mundo mismo del delirio por el plano de la realidad (IBID.)».

A la vez, Breton y Eluard —nos relata González— convergían con el método daliliano, con la escritura de *La Inmaculada Concepción*. Este trabajo consiste en un intento —a diferencia del de Dalí— de «confundir la razón y la sinrazón, demostrando su capacidad para encarnar discursos distintos, contradictorios incluso... mientras que Dalí se aferraba obsesivamente a la recomendación... «Habla de acuerdo con la locura que te haya seducido» (IBID. p.176)».

Lo que aquí nos interesa es destacar el nuevo estatuto epistemológico y estético que adquiere la locura en la aproximación de los surrealistas y Lacan. En efecto, nos dice González, «una misma voluntad animó a unos y a otro: afirmar el valor creativo de la locura; volverla productiva (IBID. P.176)». Ya Freud en su *Psicopatología de la vida cotidiana*, había reconocido alguna *verdad* en el *delirio paranoico*. La escuela francesa de psiquiatría había explorado las relaciones entre *genialidad* y *paranoia* en el caso de Rousseau, e incluso había formulado el término *bovarysimo* para caracterizar la paranoia de algunos personajes literarios, desde Madame Bovary hasta Don Quijote (IBID. P.176). Pero su plena incorporación al arte moderno se establece con esta interesante confluencia de un representante del mundo académico y los artistas de vanguardia de la época. Dalí expone ampliamente los hallazgos del método paranoico-crítico en la obra titulada *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Independientemente del éxito de esos hallazgos —frente a los cuales González se muestra abiertamente escéptico, señalando la decadencia «culinaria» del pensamiento daliniano (IBID. P.177)—, lo cierto es que, con la disolución de las fronteras infranqueables entre creatividad y locura, asistimos a la conquista de un espacio significativo para el pensamiento de vanguardia de la modernidad, con el cual resultan cuestionadas algunas aristas ideológicas fuertemente establecidas por el racionalismo iluminista, orientadas a sostener el régimen psiquiátrico-represivo como una institución social fundamental del capitalismo y el socialismo occidental (CF. FOUCAULT: 1988).

El jardín de las delicias de la modernidad

*"El surrealismo... ha dejado de estar de moda...
para hacerse carne de nuestra carne
y andar por nuestras venas sin sentirlo"*
González García

Todas estas relaciones tan fértiles entre la estética de vanguardia y el psicoanálisis, no fueron suficientes para provocar en Freud un interés particular, ni siquiera un estudio breve en relación con un movimiento de artistas que se había fundado sobre las bases sentadas por el psicoanálisis y un culto no disimulado por su creador. «En los cuadros clásicos busco el inconsciente; en las obras surrealistas, lo que es consciente (FERRIER: 1990. P. 461) parece ser lo que dijo Freud a Dalí, cuando

este lo visitó, en 1938, durante su exilio en Inglaterra. André Breton, por su parte, en *Los pasos perdidos*, reseña su escueta visita a Freud en Viena que, al igual que la de Dalí, se distinguió, —por lo que ellos cuentan— por la ausencia de una reflexión significativa en torno a la relación entre el psicoanálisis y el surrealismo. Ana Freud en persona dirigió una carta a Teresa del Conde, en la cual dice que incluso ignora si André Breton visitó a su padre (DEL CONDE: 1986). Todo ello, aunado al disgusto de Freud por el arte moderno y su indiferencia ante muchos de los principales eventos protagonizados por las vanguardias artísticas, pueden ayudarnos a comprender el que Freud despreciara una valiosa oportunidad de confrontar teóricamente, desde la óptica psicoanalítica, el extraordinario aporte de estos movimientos para con la cultura contemporánea.

No obstante, los estudios que realizó Freud sobre Leonardo, Miguel Angel, Goethe y Dostoievski, tienen la virtud de ubicarnos en una perspectiva bastante distinta de la de los estrechos marcos del racionalismo iluminista. Consiste, si se quiere, en develar, como decíamos anteriormente, las fuerzas ocultas y deliberadamente reprimidas por el paradigma iluminista: las fuerzas libidinales, el papel desempeñado por el erotismo, como dinámica creativa del sujeto que, a través del proceso de sublimación, logra destinar considerables cargas de energía a las actividades «superiores» de la cultura: la ciencia, la investigación y el arte. Con Freud, de pronto el paisaje de la creación artística moderna se densifica y se nos devela como un auténtico *Jardín de las delicias*, por el que desfilan —desde el Renacimiento—, en una atmósfera bizarra y recargada, los fantasmas de la lujuria, la muerte, el incesto, el crimen, el parricidio, en fin, el bestiario ideacional freudiano satanizado por el iluminismo positivista.

Si bien es cierto que en *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, Freud se hace eco todavía de una posición estética en la que se rinde culto al «genio» («genio polimorfo») y de cierta forma a «lo bello», proyectando ideologismos etnocentristas tales como el de considerar a Leonardo prototipo de «hombre universal», también es cierto que el estudio biográfico y patográfico que realiza va a trastocar significativamente las concepciones tradicionales que el común de los estudiosos de la época había desarrollado en relación con los artistas, sus obras y los mecanismos creativos. Freud desmitifica las concepciones radiantes e ilusorias

que de los artistas hacían los críticos convencionales. De este modo, Leonardo es caracterizado, tras la reconstrucción analítica, como un tipo de sujeto psíquico en el que la represión no logra transferir al inconsciente el deseo libidinal, sino que, escapándose, se sublima en ansia de saber y en creatividad artística, incrementando el instinto de investigación, de una intensidad excepcional en el caso de Leonardo. La arqueología documental y en buena parte especulativa sobre la infancia de Leonardo, lleva a Freud explicar su personalidad como la de un homosexual ideal, prácticamente sin actividad genital y consagrado, vía sublimación, a las actividades superiores de la cultura.

Esta develación del lado «oscuro» de la creación y el arte se produce, como decíamos anteriormente, en los estudios consagrados a los distintos artistas y sus obras. Las ricas observaciones y conclusiones de los análisis freudianos colaboran significativamente con el desarrollo de categorías estéticas que no gozaban de un adecuado tratamiento en los tratados de estética o que simplemente se descartaban como tales. Una de estas aportaciones consiste en las agudas observaciones que Freud realiza sobre la categoría estética de lo *sinistro*. El artículo que con ese título escribe Freud marca una importante ruptura con la estética de lo bello. Al respecto Freud declara: «Poco nos dicen al respecto las detalladas exposiciones estéticas, que por otra parte prefieren ocuparse de lo bello, lo grandioso y atrayente, es decir, de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan, desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables (FREUD: 1981, p.2483)».

Con el propósito de superar la identidad convencional que se hace entre lo *sinistro* y lo *insólito* (Jentsch), Freud propone buscar sus rasgos esenciales en lo conocido por el sujeto «... lo *sinistro* sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás (FREUD: 1981, p.2484)». Toma, entonces, como modelo los *Cuentos fantásticos* de E.T.A. Hoffmann y engarza a la dilucidación de lo *sinistro* diversos elementos culturales y psicoanalíticos, tales como «... el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración... (FREUD: 1981, p.2499)», además del tema del *doble*, en el cual «El carácter *sinistro* sólo puede

obedecer a que el «doble» es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. «El *doble*» se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan en demonios una vez caídas sus religiones (Heine)» (FREUD: 1981, p. 2495).

Lo *sinistro*, entonces, constituye para Freud un retorno angustiante de un impulso emocional reprimido, con lo cual reafirma su tesis inicial: «... *lo sinistro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación* (FREUD: 1981, p. 2503)», distinguiendo, finalmente, lo *sinistro* en la literatura y en la vida real, por el hecho de que «*mucho de lo que sería sinistro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos sinistros que no existen en la vida real* (IBID.)».

Todo lo anterior nos lleva a valorar la importancia que tienen las incursiones de la obra freudiana en el campo de la estética, en especial, como mencionábamos, en la consideración y análisis teórico de ese conjunto de categorías, tales como lo feo, lo monstruoso, lo *sinistro*, lo grotesco, lo trágico, etc., todas ellas consituyentes de una realidad imaginaria largamente soterrada por una estética que había constituido como paradigma exclusivo lo *bello* y lo *sublime* (CF. KANT: 1973), reduciendo todo el ámbito de las categorías estéticas a ese paradigma o simplemente negándolas, exiliándolas del campo de la significación estética, pese a que han acompañado siempre en todo quehacer artístico y estético a la humanidad desde los tiempos más remotos.

Eros y revolución

La noción de un orden instintivo no represivo debe ser probada primero en el más «desordenado» de todos los instintos: la sexualidad.

Marcuse

Lo que he considerado como paradójal en los estudios estético-analíticos freudianos, a saber, la conquista de todo ese nuevo campo categorial que he denominado como perteneciente al lado «oscuro», sistemáticamente rechazado por el racionalismo de corte iluminista, y la ausencia, por otro lado, de un enfrentamiento teórico con el sentido es-

tético y psicoanalítico de las vanguardias artísticas, ha sido explicado de diversas formas. Una de ellas ha recurrido a la teoría del *doble* (Cf. FLEM: 1988, p.12 y DEL CONDE:1986, 48 ss). Así, Teresa Del Conde explica en gran parte este fenómeno. Particularmente la indiferencia de Freud ante la pintura mural de Klimt en la Universidad de Viena, al igual que con respecto de la personalidad de Schnitzler, Del Conde lo explica como consecuencia de que Freud se viese reflejado, se confrontara con su otro yo, ante lo que mostraba una decidida aversión. A ello puede agregarse el disgusto de Freud por personalidades *culturales patológicas* (declarada en una carta a Theodor Reik en relación con la personalidad de Dostoevski, Cf. DEL CONDE: 1986, p. 214 N.) y su confesa limitación para apreciar cierto tipo de géneros y obras artísticas, en especial el arte y los artistas de su tiempo.

Todas estas resistencias e indisposiciones anteriores me parece que se ven exacerbadas cuando constatamos la divergencia fundamental de la filosofía política freudiana y la de las vanguardias estéticas, en particular la que promulga y pone en práctica el movimiento surrealista. En términos globales podemos entender esta divergencia caracterizada, por un lado, por una tímida y escéptica opción por los cambios sociales y culturales, entendida por Freud como una confrontación permanente entre Eros y Tánatos, cifrando, a la vez, el destino de la especie humana en «la circunstancia de sí—y hasta qué punto— el desarrollo cultural logra hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanada del instinto de agresión y de autodestrucción (FREUD: 1991, p. 88)», y se logra imponer el impulso erótico y libidinal, que es para Freud, como bien se sabe, el principio que explica la vocación gremial y societaria. Todo lo cual deberá someterse a un *principio de realidad* sobre-determinante, en donde reina lo que denomina el *super-yo cultural*, instancia político-social dominante y responsable, en buena medida, del super-yo psíquico, la conciencia moral y autoritaria, fuente de infelicidad y sojuzgamiento individual y colectivo.

Frente a ello, por el otro lado, tenemos un programa político de carácter revolucionario y radical por parte de las vanguardias estéticas, nada ajeno, por supuesto, al de las vanguardias político-partidistas de la época, y si se quiere de una mayor capacidad negativa y transgresora. En efecto, al principio de este ensayo, mencionábamos el caso extremo por excelencia: la rebelión nihilista de

Dadá y el impacto fundamental que significa para la cultura contemporánea en su conjunto. En la misma línea de confrontación y desafío se ubica el surrealismo, solo que este plantea toda una fase de propuestas revolucionarias encaminadas a la construcción de una sociedad *surrealista*.

No nos es posible exponer en detalle los programas políticos a que hacemos referencia, puesto que escapa a los límites del presente trabajo. Pero sí hemos de señalar que esa particular y fértil relación entre lo estético y lo político, que convierte a los movimientos de vanguardia en las fuentes de una crítica radical, tanto teórica como praxeológica, producen una distancia insalvable con las concepciones políticas y culturales freudianas. Las vanguardias van a entender su proyecto como una compleja identidad entre *arte y vida* (Cf. Bürger: 1987). Identidad que se traduce en la negación de la institucionalidad burguesa que sirve de base al esteticismo y al academicismo, es decir, a una estética de la dominación, a través del desarrollo de una praxis estético-política que rebasa todo principio de realidad y potencia, en contraposición, como veíamos en los primeros apartados del presente artículo, la fuerza erótica, lo femenino, el amor y la rebelión, en una suerte de delirio órfico-dionisiaco.

El conjunto de transformaciones estilísticas, contenidistas, el surgimiento de ámbitos inéditos para el arte (el *readymade*, la pintura abstracta o expresionista, por ejemplo), la legitimación de las categorías estéticas ligadas a lo feo, lo grotesco, lo maravilloso, etc., la concepción provocadora y desafiante de las veladas e intervenciones públicas dadaístas y surrealistas, ligadas a una explícita opción por la revolución social, estaban orientadas decididamente a negar la academia, el museo, el mercado, la complacencia de los gustos oficiales y bloquear, en su momento histórico, la posibilidad de ser fácilmente asimiladas por el aparato cultural y político dominante. No es casual, por consiguiente, que las vanguardias se constituyeran ideológicamente con la filosofía política del anarquismo, con las ideas políticas más transgresoras de la III Internacional y posteriormente del trotskismo (Cf. Breton-Trotsky. *Por un arte revolucionario independiente*) y que se convirtieran en enemigos comunes tanto del fascismo como del stalinismo. Baste recordar al respecto, la campaña hitleriana contra el *arte degenerado* y la política contra el *arte decadente burgués* que, en nombre del *realismo socialista* desató brutalmente el stali-

nismo, particularmente con los decretos judiciales de Zhdanov, de 1934, tanto contra el expresionismo alemán como contra las vanguardias soviéticas, respectivamente. Todo ello se tradujo en persecución, censura, mutilación de obras, exilio y suicidio de muchos artistas de vanguardia, tanto en los regímenes totalitarios como en los democrático-burgueses (la Francia de entreguerras y los Estados Unidos durante la persecución macarthysta; Cf. GUBERN: 1991).

Con seguridad, quien desarrolla el potencial crítico y revolucionario de la filosofía de la cultura de Freud, en una dirección convergente con el espíritu de las vanguardias estéticas, es la llamada *izquierda freudiana*, integrada por Herbert Marcuse, Wilhelm Reich y Geza Roheim (ROBINSON: 1977). Particularmente Marcuse en *Eros y civilización* desarrolla una perspectiva de la filosofía política psicoanalítica que, enfrentando lo que él denomina la *razón instrumental* y el correspondiente *principio de actuación*—que corresponde a lo que aquí he llamado racionalismo iluminista—, desarrolla una concepción de la revolución social en términos de una *utopía estética*, (Cf. JIMENEZ: 1983) que persigue la exacerbación de Eros (y con él Orfeo, Pandora, Narciso y Dionisio como arquetipos), la sensualidad, lo femenino, el principio de *irrealidad*, en busca de una civilización *no represiva* que transforme el orden en belleza y el trabajo en juego, propiciando una realización del hombre y la naturaleza, no a través de la dominación y la explotación, sino mediante la liberación de las fuerzas libidinales inherentes (MARCUSE: 1989). Una civilización de esa naturaleza alcanzaría una sublimación no represiva, es decir, sin desexualización, de modo tal que «el instinto no es «desviado» de su aspiración; es gratificado en actividades y relaciones que no son sexuales en el sentido de la sexualidad genital «organizada» y sin embargo son libidinales y eróticas (IBID, p. 194)».

En este escenario conceptual me he planteado la reflexión en torno a la filosofía de la cultura freudiana y su intrincada relación con el fenómeno de las vanguardias estéticas, como un intento —por lo demás siempre insuficiente— de esclarecer un vínculo, complejo y contradictorio, en que la desmesura órfica, en tanto transgresión de todo principio de realidad, se forja en pleonismo utópico y estético.

Bibliografía

- Ades, Dawn. *El dadá y el surrealismo*. Trad. Marcelo Covián. Editorial Labor. Barcelona, 1975.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Taurus Ediciones. Madrid, 1971.
- Alquié, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*. Trad. Benito Gómez. Barral. Barcelona, 1974.
- Aragon, Luis y André Breton. *Surrealismo frente a realismo socialista*. Tusquets. Barcelona, 1973.
- Artaud, Antonin. *Los Tarahumara*. Trad. Carlos Manzano. Tusquets Editores. Barcelona, 1985.
- Assoun, Paul-Laurent. *Freud. La filosofía y los filósofos*. Trad. Alberto Luis Bixio. Paidós. Barcelona, 1982.
- Banfi, Antonio. *Filosofía del arte*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Ediciones Península. Barcelona, 1987.
- Barbáchano, Carlos. *Buñuel*. Biblioteca Salvat. Barcelona. 1986.
- Baudelaire, Charles. *Poesía completa*. Ediciones 29. Madrid. 1977.
- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad*. Iluminaciones. Trad. Jesús Aguirre. Taurus. Madrid, 1980.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal. Siglo Veintiuno Editores. México. 1988.
- Bonet Correa, Antonio (coordinador). *El surrealismo*. Cátedra. Madrid, 1983.
- Breton, André. *Nadja*. Trad. Braulio Arenas. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1986.
- Breton, André. *Antología*. Trad. Tomás Segovia. Siglo XXI editores. México D.F., 1982.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Trad. André Bosch. Labor. Barcelona, 1985.
- Breton-Trotsky. *Por un arte revolucionario independiente*. En Breton, André. *Antología*. Trad. Tomás Segovia. Siglo XXI editores. México D.F., 1982.
- Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*. Editorial Cátedra. Madrid, 1982.

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Ediciones Península. Madrid, 1987.
- Collins, Judith, et. al. *Técnicas de los artistas modernos*. Trad. Alfredo Cruz. Madrid, 1984.
- Dada, *Surrealismo y Pop*. Sin datos editoriales.
- Dalí, Salvador. *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. Trad. Joan Viñoly. Tusquets. Barcelona, 1983.
- Del Conde, Teresa. *Las ideas estéticas de Freud*. Grijalbo. México D.F., 1986.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Trad. Angel Sánchez Gijón. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- Egbert, Donald Drew. *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*. Trad. Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle. Tusquets Editores. Barcelona, 1973.
- Ferrier, Jean-Louis. *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Salvat. Barcelona, 1990.
- Foucault, Michael. *Diálogo sobre el poder*. Trad. Miguel Morey. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Vol. I y II, Madrid, 1948. Vol. III, Madrid, 1981.
- Introducción al psicoanálisis*. Alianza Editorial. Madrid, 1969.
- Malestar en la cultura*. Alianza Editorial. Madrid: 1991.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Tecnos. Madrid, 1988.
- González Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*. Anthropos. Barcelona 1989.
- Gubern, Román. *La cacería de brujas en Hollywood*. Anagrama. Barcelona, 1991.
- Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1961.
- Hegel, G.W.F. *Estética*. Trad. Raúl Gabás. Península. Barcelona, 1989.
- Lecciones de estética*. Trad. Alfredo Llanos. Editorial La Pléyade. Buenos Aires, 1977.
- Herra, Rodríguez, Rafael Angel. *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial UCR. San José, 1978.
- Jiménez, José. *La estética como utopía antropológica*. Tecnos. Madrid, 1983.
- Jones, Ernest et al. *Sociedad, cultura y psicoanálisis hoy*. Trad. Floreal Mazia. Paidós. Buenos Aires, 1964.
- Kant, E. *De lo bello y lo sublime y Crítica del juicio*. Editorial Porrúa. México D.F., 1973.
- Kris, Ernst. *El arte insano*. Trad. Floreal Mazia. Paidós. Buenos Aires, 1964.
- Lefebvre, Henri. *Introducción a la Modernidad*. Trad. Dámaso Álvarez-Monteagudo Rizo. Editorial Tecnos, SA. Madrid, 1971.
- Lukács, Georg. *Estética*. Trad. Manuel Sacristán. Ediciones Grijalbo. Barcelona, 1975. 4 tomos.
- Malevitch, K. *El nuevo realismo plástico*. Dir. Antonio Bonet Corra. Comunicación. Sin datos editoriales.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Trad. Juan García Ponce. Ariel. Barcelona, 1989.
- Morawski, Stefan. *Fundamentos de Estética*. Trad. José Luis Álvarez. Ediciones Península. Barcelona, 1977.
- Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Trad. Juan Ramón Capella. Ariel. Barcelona, 1975.
- Nash, J.M. *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*. Trad. Marcelo Covián. Editorial Labor. Barcelona, 1975.
- Penrose, Roland. *80 años de surrealismo. 1901-1981*. Trad. Ramón Ibero. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1981.
- Reik, Theodor. *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Taurus. Madrid, 1975.
- Richter, Hans. *Dada 1916-1966. Documentos del movimiento dadaísta internacional*. Goethe-Institut. Munich, 1985.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez. Siglo Veintiuno. México D.F., 1970.
- Robinson, Paul A. *La izquierda freudiana*. Trad. Floreal Mazía. Barcelona, 1977.

Rodríguez Ibáñez, José Enrique. *El sueño de la razón. La modernidad y sus paradojas a la luz de la teoría social*. Taurus. Barcelona, 1982.

Rodríguez, José Luis. *Antonin Artaud*. Barcanova. Barcelona, 1981.

Romanguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (Eds.) *Textos y Manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid, 1989.

Rubert de Ventós, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Ediciones Península. Barcelona, 1989.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Editorial Grijalbo. México D.F., 1992.

- *Antología de textos de estética y teoría del arte*. UNAM. México D.F., 1992.

- *Estética y Marxismo*. Ediciones ERA. México D.F., 1975. Dos volúmenes.

- *Las ideas estéticas de Marx*. Ediciones ERA. México D.F., 1977.

Sartre, Jean Paul. *Baudelaire*. Trad. Aurora Bernárdez. Alianza. Madrid, 1984.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Cátedra. Madrid, 1991.

Tzara, Tristán. *Dada*. Trad. Huberto Haltter. Tusquets Editores. Barcelona, 1987.

Artículos

Bachelard, Gastón. *Lautréamont: poeta de los músculos y del grito*. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 184, abril de 1986.

Béguin, Albert. *Del simbolismo al surrealismo*. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 184, abril de 1986.

Cardosa y Aragón, Luis. *El surrealismo*. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 184, abril de 1986.

Dada. *Abolición de la lógica y el futuro 1916-1919*. Páginas amarillas. Revista Cambio 16. Fotocopias.

Flem, Lydia. *En la Viena de Freud*. Revista La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, N° 215, noviembre de 1988.

Le Clézio, Jean Marie G. *El sueño de Maldoror*. Parinaud, André. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 215, noviembre de 1988.

Noel Lapoujade, María. *Filosofía del Dada a pesar del Dada*. Relaciones, N° 72, mayo de 1990.

- *Auroras de la imaginación en algunas perspectivas estéticas contemporáneas*. Instituto de Investigaciones estéticas. Seminario: Percepción e imaginación en el arte. Junio de 1993.

- *Auroras de la imaginación en algunas perspectivas estéticas contemporáneas II*. Instituto de Investigaciones estéticas. Seminario: Percepción e imaginación en el arte. Junio de 1993.

- *Notas sobre la filosofía surrealista*. Relaciones N° 68-69.

- *Esquematismo y simbolismo en el pensamiento de Kant*. Relaciones N° 79, diciembre de 1990.

Parinaud, André. *La revolución surrealista*. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 184, abril de 1986.

Zambrano, María. *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*. Revista La Gaceta, del Fondo de Cultura Económica, N° 194, febrero de 1987.

Jorge Jiménez

Escuela de Filosofía

Universidad de Costa Rica

San Pedro, Montes de Oca

Costa Rica