

# PAPRIKA (SATOSHI KON, 2006): ANIMACIÓN JAPONESA DESDE EL SURREALISMO.



por María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba  
mcpalladio@hotmail.com

*Le rêve est une terrible volonté de puissance.*  
(G. Deleuze: *Deux régimes de fous*).

Los sueños no son otra cosa que poesía involuntaria.  
(A. Breton y L. Aragon: *Diccionario abreviado del surrealismo*).

## Sueño, cine y psicopatología

En el año 2006 uno de los grandes creadores del anime reciente, Satoshi Kon, llevaba a la gran pantalla *Paprika*, la adaptación al cine de animación de la novela homónima del célebre escritor japonés Yasutaka Tsutsui, autor de una prolífica obra que ha servido de inspiración para numerosos proyectos de cine y televisión. Nos centraremos aquí en el caso de *Paprika*, *detective de los sueños* por constituirse en un texto fílmico de enriquecedoras conexiones, que tejen una tupida urdimbre entre el sueño, el cine y la psicopatología. Desde esta perspectiva, la película se presta a un análisis interdisciplinar, que encaja especialmente bien en los márgenes filosóficos del surrealismo. En este sentido es, en efecto, notoria la deuda teórica que mantiene esta película con el surrealismo, así como abundantes los paralelismos que guarda con los principios formales y estéticos de este movimiento de vanguardia. No casualmente, la película ha sido definida en reiteradas ocasiones como un largometraje “surrealista”. El hecho de recibir esta designación no tiene, pues, nada de casual. Por un lado, encuentra su justificación inmediata en el estilo visual ilusorio, ilógico y de fuerte carga onírica, característico de su realizador. Si bien no es la única razón: este calificativo procede también de intereses temáticos comunes, que rondan la locura, la creación inconsciente, y sobre todo, el sueño, el cual se erige en una referencia fundamental. A continuación intentaremos dilucidar estos puntos de unión, que subyacen como hilo conductor entre la película *Paprika* y el corpus práctico-conceptual del surrealismo.

La película centra su argumento en una novedosa metodología terapéutica llevada a cabo en una pionera Fundación de Investigación Psiquiátrica por el equipo de especialistas que encabeza la doctora Chiba. Se trata de un proyecto piloto consistente en el desarrollo de una “máquina de psicoterapia”, a la que se vinculan unos pequeños dispositivos electrónicos portátiles, llamados Mini DC. Aplicados en la cabeza de un sujeto que duerme, estos dispositivos son capaces de conectar a otro individuo con los sueños de aquel. Desde el punto de vista clínico, dicho

sistema reviste una gran utilidad, pues permite al psiquiatra entrar en la mente del paciente e intervenir directamente en sus sueños por medio de un avatar. El propósito de esta técnica revolucionaria es detectar las taras psicológicas y daños traumáticos del enfermo a partir de una interpretación “en vivo” de su inconsciente, posibilitando así atajar la dolencia de raíz. Semejante herramienta, todavía en fase experimental, serviría, por tanto, para facilitar el diagnóstico y ampliar su eficacia. El problema se desencadena cuando alguien roba uno de los prototipos y comienza a introducirse en los sueños de quienes están conectados, conduciéndoles a cometer actos peligrosos, incluso dirigiéndoles, en ocasiones, a la muerte. He aquí que empieza a desencadenarse un cúmulo de consecuencias imprevisibles, derivadas del mal uso de los Mini DC, esa “llave científica para entrar en los sueños”. Es entonces cuando la doctora Chiba, en su *alter ego*, Paprika, muy versada en el funcionamiento de este sistema, debe entrar en acción para investigar los extraños sucesos y dar cuanto antes con la identidad del ladrón. Una trama que se asimila en cierto modo a la que propone Christopher Nolan en *Inception* (2010), película en la que gracias a una “máquina de los sueños”, varios individuos pueden entrar en el inconsciente de quienes duermen para robar sus ideas. En paralelo, uno de los pacientes de Chiba, el detective Konakawa, persigue también a su propio delincuente, intentando resolver un caso que le atormenta, y que mucho tiene que ver con su propia biografía. Con este telón de fondo, la película sugiere interesantes interrogantes acerca de los límites, progresivamente desdibujados, entre el sueño y la vida diurna. Cruce indistinguible entre locura y cordura, la película fusiona visualmente sueño y realidad, hasta el extremo de mezclarlos por completo. Poco a poco, los protagonistas van quedando atrapados en una paranoia colectiva, en la que todos comparten un sueño común, elaborado por varias mentes conectadas, y de cuyos peligros sólo Paprika sabrá escapar.

La película plantea en primer lugar un desarrollo abrumador de la profilaxis psicoterapéutica. El avance de las nuevas tecnologías permite imaginar un sistema con el que se consigue entrar fácilmente en el mundo de los sueños e influir en sus sinergias productivas según los objetivos de curación que pretende el especialista. De esta manera, la clásica escena de la persona recostada en el diván, con el analista sentado detrás, libreta en mano, queda ahora desbancada y perfeccionada gracias a una novedosa metodología: el paciente sólo tiene que tumbarse a dormir habiendo conectado previamente su Mini DC. El psiquiatra procederá de idéntica forma, y adoptando la identidad de un avatar, desembocará en el sueño del paciente como un personaje más, aunque con autonomía y libertad de acción. Con estos recursos, la célebre “cura del

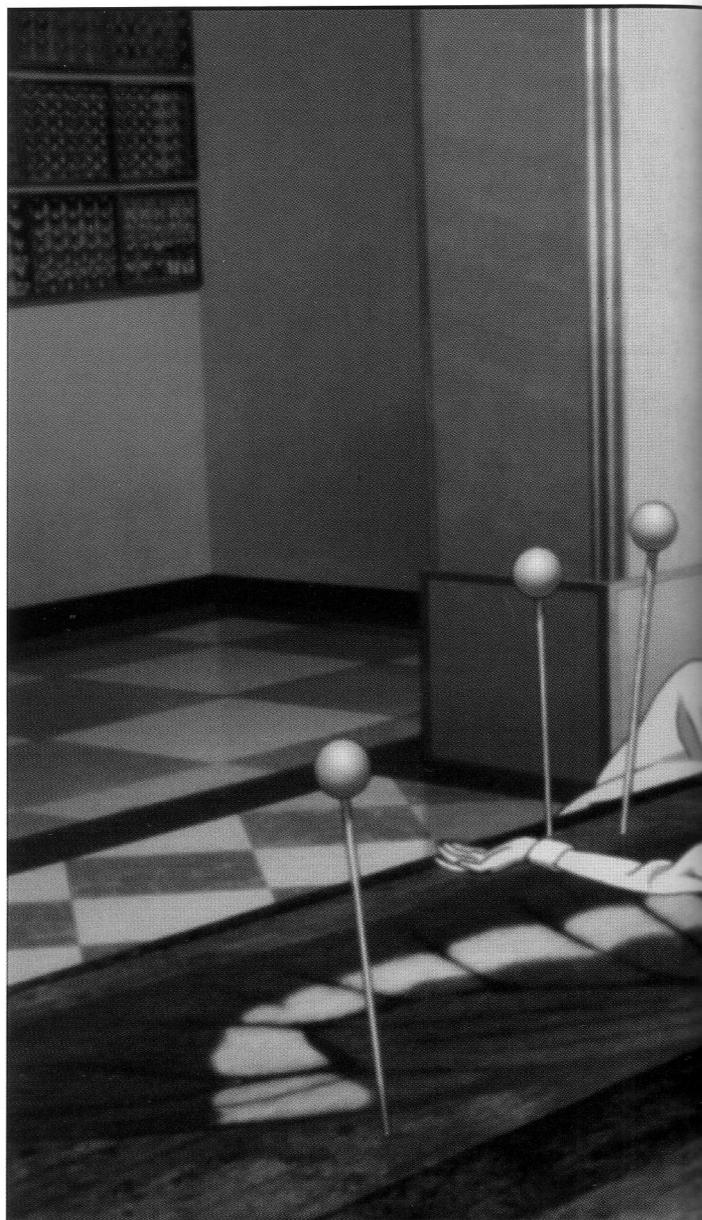
habla” que instaurase Sigmund Freud en sus sesiones de terapia quedaría obsoleta, dado que ya no sería necesario anotar los sueños que relata el enfermo para luego interpretarlos, sino que esto mismo podría hacerlo el analista en primera persona en el preciso instante de producirse el sueño. En otras palabras, de acuerdo a la ficción de la película, el psiquiatra tendría conocimiento de primera mano de los sueños de su paciente sin necesidad de que éste se los contase, pues gracias a la conexión de los Mini DC, disfruta de acceso directo al inconsciente del individuo. Aún más, el psiquiatra no sólo ve los sueños de su paciente en tiempo real, sino que *toma parte* en ellos y los reconduce. En esta medida, la película aporta al psicoanálisis un hipotético eslabón evolutivo que dota al método freudiano de una pátina de modernidad, en concordancia con la rápida tecnificación hacia la que se encamina la sociedad globalizada. Esta utopía supone un salto abismal respecto de las prácticas empleadas a finales del siglo XIX y principios del XX en los albores de la medicina mental, cuando para llegar al inconsciente se recurría principalmente a la hipnosis, a la sugestión, y sobre todo, a la interpretación de los sueños, disciplina que Freud sistematizó en el libro canónico el psicoanálisis, titulado precisamente *La interpretación de los sueños* (1900).

Circunstancias de esta índole componen un escenario propicio al diálogo con el surrealismo. El punto de partida radica sin lugar a dudas en el interés de los surrealistas por el sueño, la locura y el psicoanálisis. En la época en que la investigación psiquiátrica conoce su gran momento de esplendor (Babinski, Bleuler, Kraepelin, Charcot, Freud), la joven generación de artistas atrincherados tras la bandera surrealista se desvive por las enfermedades mentales: la histeria, la esquizofrenia, la paranoia, y fenómenos crepusculares relacionados, como el sonambulismo, el automatismo, las alucinaciones o la hipnosis, que practicaban a menudo. El propio fundador del surrealismo, André Breton, “Papa negro” del movimiento, se forma como médico durante el servicio militar en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier, donde entra en contacto con el mundo fascinante de los alienados. En este contexto se acucia su interés por la obra de Freud, cuyos métodos de interpretación empieza a poner en práctica con los enfermos a su cargo. A esto se le agrega el periodo que pasó como aprendiz en el hospital de La Pitié, muy cerca de La Salpêtrière. Textos de Breton como por ejemplo *L’Immaculée Conception* (1930), escrito junto a Paul Éluard, ponen de manifiesto esta tendencia del surrealismo a hacer de temas psicopatológicos un motivo central de sus preocupaciones estéticas. Pero por encima de todo destaca el elemento onírico como pieza nuclear del universo surrealista. De *La interpretación de los sueños* estos artistas toman la inspiración necesaria para emprender lo que se ha dado en llamar la “etapa de



los sueños" ("*période de sommeils*"), correspondiente al periodo inicial del movimiento, a partir del cual evolucionan hacia una segunda fase, conocida como "etapa razonada o política" ("*l'époque raisonnée*"). Téngase en cuenta que para los surrealistas, volcados en la liberación de los instintos y pulsiones, el sueño suponía un vehículo precioso de emancipación, al constituir el estado inconsciente por excelencia, libre de los imperativos restrictivos de la conciencia, la moral y los valores socialmente aceptables. De ahí que los surrealistas intentaran también acceder a los sueños como fuente inagotable para sus creaciones.

En *Paprika*, la psiquiatra protagonista se alza en una especie de heredera, en tiempos modernos, de las prácticas de psicoanálisis impulsadas por Freud, y que tanto apreciaron los surrealistas. No obstante, les otorga un mayor grado de sofisticación gracias a los medios técnicos disponibles, que le permiten una interacción total con el material onírico. En cualquier caso, al igual que Freud, la labor de Chiba/Paprika consiste en penetrar en la mente inconsciente a través del sueño. Esto mismo pretendían también los surrealistas. En este sentido se comprende el afán de André Breton por controlar los sueños, tal y como hiciera su admirado marqués d'Hervey-Saint-Denis, autor de *Los sueños y los medios de dirigirlos* (1867), a quien se deben diversas estrategias para encauzar la producción onírica en virtud de la voluntad consciente del soñante ("sueños lúcidos"). Con idéntico propósito, la doctora Chiba sigue siendo, pues, una psicoanalista "a la freudiana", sólo que opera conforme a procedimientos revestidos de una nueva fachada, procedimientos reformados en su aplicación directa, aunque no en intencionalidad ni objetivos. Sigue siendo, en efecto, un caso clásico de interpretación psicoanalítica. Es más, si el espectador se fija en los cuadros que decoran las estancias del centro clínico en donde trabaja la doctora Chiba, observará que tienen como motivo el tema freudiano por excelencia: el relato mítico de Edipo y la esfinge. Relato que reflexiona sobre los propios poderes de la hermenéutica, y que formula en estado potencial el "Complejo de Edipo", el cual gobierna en su totalidad la producción teórica del psicoanálisis. Estos mismos cuadros cumplirán luego una función puntual en la película, cuando Paprika es engullida por uno de los lienzos, convirtiéndose, no por casualidad, en la esfinge que interroga a Edipo. Así mismo, semejante criatura mitológica no funciona en este contexto de manera gratuita. La esfinge encarna el modelo de "*femme fatale*" que a partir del psicoanálisis, y aproximadamente hasta los años 20 del siglo pasado, estranguló el imaginario mental masculino junto con otras representaciones iconográficas enmarcadas en la misma categoría: caso de la mujer vampiresa o la mantis religiosa, ambas devoradoras del macho, bellas y atrayentes, que esconden tras sus encantos la perdición para el hombre y una muerte segura, como hacía la



esfinge con aquellos a quienes proponía su enigma. Precisamente este modelo de mujer fatal se hará muy presente en el surrealismo. Véase la desazón que despertaban en André Breton las sensuales pinturas de Gustave Moreau sobre Edipo y la esfinge, Salomé, etc. O el terrible miedo que padecía Salvador Dalí ante la imagen de la mantis religiosa, que se hace extensivo a muchos de sus compañeros surrealistas, influenciados por el artículo de Roger Callois "*La mante religieuse: de la Biologie à la Psychanalyse*", publicado en la revista *Minotaure* en 1934.

No en vano, la carga erótica de *Paprika* es una apreciación frecuente entre los personajes masculinos de la película, que se sienten especialmente atraídos por ella. Y así, como objeto de deseo erótico, aparece en el sueño de un joven compañero psiquiatra, convertida en una mariposa coleccionable de tamaño natural, pinchada con alfileres como trofeo principal de un exquisito muestrario de insectos. En este punto no podemos dejar de mencionar la importancia de los insectos



dentro la simbología surrealista, en particular en las películas de Luis Buñuel, que se hallan plagadas de insectos, siendo como era el cineasta muy aficionado a la entomología. Hormigas, arañas, escorpiones y también mariposas pueblan el imaginario visual de Buñuel según las connotaciones sexuales vinculadas a cada cual. A destacar una tipología concreta de mariposa, la “*acherontia atropos*”, que aparece en *Un chien andalou* (1929), y cuyo nombre suele traducirse justamente como “esfinge de muerte”. No obstante, el carácter atractivo del personaje de Paprika poco tiene que ver con la personalidad de su “yo” original, la de la doctora Chiba. Fría, rígida, seria y profesional, la psiquiatra presenta una identidad muy distinta de la de su *alter ego* en el mundo de los sueños, una joven que, como la especia de la que toma nombre, es alegre, picante, divertida. En este sentido, Paprika representa, literalmente, su doble opuesto. Advértase que tal duplicación identitaria enlaza directamente con los síntomas de determinadas patologías psiquiátricas, sobre todo con la esquizofrenia. Generalmente, estos enfermos

se caracterizan por desarrollar doble personalidad, a consecuencia de una mente escindida. A este respecto cabe rastrear ciertas similitudes con la doctora, que ya no sólo se “metamorfosea” en Paprika al entrar en los sueños, sino que la ve incluso en su vida normal, y discute con ella como si este doble tuviera entidad propia y la persiguiera a cada momento. Ahora bien, la cuestión del doble es, así mismo, crucial en el surrealismo. Sin ir más lejos, Dalí sentía como un verdadero trauma el hecho de estar “duplicado” en un hermano que murió antes de nacer él, y que los padres habían bautizado también Salvador. Este fantasma se vislumbra claramente en la bipolaridad del personaje masculino de *Un chien andalou*, película que, precisamente, fue tildada por el psicoanalista C. G. Jung como un ejemplo evidente de esquizofrenia.

En dicha película llama especialmente la atención la secuencia en la que el hombre protagonista, en la piel del malogrado actor Pierre Batcheff, dispara contra su doble y lo mata. Pareciera estar materializando







los deseos del propio Dalí, que ansiaba librarse de la doble identidad que lo perseguía “matando al hermano muerto”. Un deseo que comparte, en realidad, cualquier esquizofrénico, ya que estos enfermos viven atormentados por ese otro “yo” que les habla y da órdenes. En cualquier caso, es cierto que Buñuel -como Dalí, otro ferviente lector de Freud-, estaba muy interesado en el mundo de la hipnosis, de la locura, y en particular, de la esquizofrenia, enfermedad sobre la que llegó a plantear incluso la realización de una película. En relación con esta duplicación “yoica”, en la película *Paprika* destaca la escena inicial del sueño del policía Konakawa, que se repite de manera reiterativa a lo largo de todo el film. En esta secuencia, Konakawa se dispara a sí mismo en la persona de un doble, a quien confunde con el asesino que está persiguiendo. Pero su sorpresa no acaba aquí, pues no sólo este individuo adopta sus rasgos faciales, sino que todos los personajes que aparecen en su sueño, ya sean hombres o mujeres, llevan sin excepción la cara del detective, quien se siente horrorizado ante esta monstruosa multiplicación de su “yo”. Un recurso que recuerda los efectos de extrañamiento identitario cultivados por Spike Jonze en *Being John Malkovich* (1999), si bien esta proliferación de “yoes” se apreciaba ya como elemento llevado a su máxima potencia en el genial corto de Buster Keaton *The Playhouse* (1921), película que no por casualidad narra visualmente un sueño de su protagonista, en el cual todos los empleados de un teatro, tramoyistas, actores y músicos de la banda, llevan el rostro de Buster. Además, conviene tener en cuenta que Buster Keaton era un cineasta que fascinaba a los surrealistas, en especial a Buñuel y a Dalí. Finalmente, también el psicoanálisis aporta

una explicación a este fenómeno, tan habitual en los sueños. Según los estudios de Freud, en la producción onírica operan al menos dos principios relacionados: el de desplazamiento (*verschiebung*) y el de condensación (*verdichtung*), los cuales alteran a veces los rostros e identidades de las personas que figuran en el sueño como si de un *collage* se tratara, produciendo una composición tal que jamás encontraríamos en la vida diurna.

Puntualizando los vínculos del psicoanálisis con *Paprika*, en páginas anteriores se indicaba que gracias a los Mini DC ya no es necesario efectuar la interpretación de los sueños a posteriori, como solía hacer el psicoanalista tradicional. Ahora es posible actuar sobre el material onírico desde dentro del propio sueño. Pero aún hay más: el sistema desarrollado por el equipo de la doctora Chiba permite guardar los sueños para seguir estudiándolos y mostrarlos al paciente una vez despierto: la máquina de psicoterapia a la que van conectados los Mini DC graba el sueño como un archivo de video que puede descargarse cómodamente en un ordenador. En este punto no nos sorprende si traemos a colación el modelo de *Matrix* (hnos. Wachowski, 1999), que al igual que los Mini DC borra los límites entre la realidad y la mente, jugando con el *alter ego* que se introduce en un mundo paralelo, gracias a un programa de ordenador. Por otro lado, la máquina de psicoterapia ofrece también la opción de reproducir en directo en una pantalla o monitor de televisión el sueño que está teniendo el paciente, y compartirlo con los sueños de otras personas conectadas en ese momento con sus respectivos Mini DC. Como indica la protagonista: “Compartir el sueño de otros es el

llamado sueño tecnológico". No se pierda de vista cómo la componente de conectividad inherente a esta técnica, así como su formalización en soporte audiovisual, funciona de manera parecida y enlaza hasta cierto punto con la praxis comunicativa de los nuevos medios, plataformas de conocimiento y redes sociales que rigen hoy día la gestión compartida de la información y la interacción entre las personas (en tanto que su *alter ego* como perfil digital). Precisamente, en la película se argumenta que los sueños e Internet se parecen mucho, por ser ambos un espacio en el que afloran las conciencias reprimidas. Una afirmación con la que el propio Freud estaría de acuerdo. Tampoco conviene obviar la íntima relación que se establece con el cine, pues el sueño termina transformándose prácticamente en una película a cuyo visionado asiste el psiquiatra. Así mismo, esta conexión entre sueño, cine y locura se erige en una combinación especialmente sugerente para los artistas del surrealismo, que desde muy pronto empezaron a explorar sus ricas posibilidades. Pensamos por ejemplo en Dalí, quien llegó a diseñar un infructuoso invento consistente en una máquina de visionado de sueños, que también podría grabar el sueño y proyectarlo en una pantalla como si de una película se tratara. De nuevo, el hermanamiento entre sueño y tecnología.

La obsesión de Dalí procede concretamente de su interés por la linterna mágica patentada por Atanasio Kircher en el siglo XVII, capaz de provocar visiones alucinógenas. Algo así como la "Dream Machine" de Gysin e Ian Sommerville, creada en 1960, y que tanto gustaba a William Burroughs, consistente en un cilindro giratorio que proyectaba una luz estroboscópica sobre los ojos cerrados antes de dormir, estimulando así imágenes hipnagógicas. Unos efectos que quizá pudiéramos comparar con los de *Nervous Magic Lantern*, la conocida proyección-performance de "paracinema" de Ken Jacobs. Por lo general, los surrealistas se mostraron atentos a esta fina línea que separa los sueños de la imagen cinematográfica, y que alcanza también el mundo de la locura. En este sentido, resulta altamente significativo el hecho contrastado de que muchos esquizofrénicos creen que sus alucinaciones son provocadas por una máquina de cine que proyecta en su mente las imágenes delirantes. El psicoanalista Víctor Tausk explicaba que esta máquina imaginada por los esquizofrénicos suele responder a la forma de una linterna mágica o aparato de cine que genera alucinaciones bidimensionales. Incluso Luis Buñuel, el cineasta surrealista por excelencia, relacionaba de un modo parecido la imagen cinematográfica con las creaciones visuales de las mentes perturbadas. Sus películas constituyen un auténtico repertorio de neurosis, fetichismos y paranoias, que despiertan en el espectador la sensación de estar viendo un sueño, o sencillamente la realidad tal cual la percibe un loco. Bien decía Freud que todos somos locos cuando soñamos. Es más, en palabras del propio Buñuel, el cine es "el ojo de la libertad" y un "instrumento de

poesía" que permite alcanzar a través de la pantalla ("l'écran du rêve", jugando con la expresión de Bertram D. Lewin) aquello que André Breton definió como la unión misteriosa de realidad e irrealidad, de realidad y sueño, de realidad y surrealidad.

Además, materializando casi esta pretensión surrealista, la película *Paprika* equipara sin traba alguna los sueños de cada personaje con películas muy conocidas de la historia del cine. Así ocurre con el sueño del capitán Konakawa, que se articula en base a un encadenamiento de fragmentos cinematográficos fácilmente reconocibles, tomados de películas como *Vacaciones en Roma*, *Tarzán*, y escenas típicas de persecuciones y películas de espías. Al despertar, el propio Konakawa se expresa en estos términos: "la película que acabo de soñar...". He así, pues, que el sueño se introduce en el cine, y el cine en el sueño, dando forma a *leitmotiv* fundamental de la película de Satoshi Kon. Conforme avanza el film se va descubriendo que el personaje de Konakawa había sido un gran aficionado al cine en su juventud, y que con un amigo solía realizar películas caseras, aunque de los dos fue solamente este último quien se dedicó de manera profesional al cine. A sus 17 años Konakawa protagonizó una de esas cintas juveniles, en la que encarnaba a un policía que perseguía a un ladrón, representado por aquel amigo de la adolescencia, así anunciando el destino que le aguardaba al futuro detective. Esta pieza cinematográfica, concebida como un juego entre amigos, se halla en la base del sueño que angustia a Konakawa a lo largo de toda la película, y que repite el mismo esquema de persecución del delincuente, a quien termina disparando y desapareciendo junto con el sueño. Éste el trauma que obsesiona al policía, y que le convierte, en realidad, en el auténtico perseguido. Es el sentimiento de culpabilidad por la muerte de su antiguo compañero lo que se manifiesta en sus pesadillas, tomando la apariencia de uno de sus casos. Por eso el 17 es para Konakawa el número de la decepción. Chiba/Paprika será la encargada de sanar la fobia del detective valiéndose de su gran dominio de la conexión por Mini DC. Al final de la película, tras muchos años sin pisar una sala, Konakawa vuelve al cine a ver la cinta titulada *Muchachos soñadores*, por recomendación de Paprika. Terapia concluida. ■

### Bibliografía:

- ALEXANDRIAN, S., *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, París, 1978.
- ALQUIÉ, F., *Filosofía del surrealismo*, Barral, Barcelona, 1974.
- BRETON, A., *Manifiestos del surrealismo*, Visor, Madrid, 2002.
- BRETON, A., y ÉLUARD, P., *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Plaza & Janes, Barcelona, 1982.



- CESARMAN, F., *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- DALÍ, S., *Textos autobiográficos (Un diario: 1919-1920; La vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio)*, Obra literaria completa, Vol. I, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona, 2003.
- DELEUZE, G., *Deux régimes de fous: textes et entretiens (1975-1995)*, Les Éditions de Minuit, París, 2003.
- DUROZOI, G., *Le surréalisme: théories, thèmes, techniques*, Larousse, París, 1972.
- EVANS, P.W., *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Paidós, Barcelona, 1998.
- FREUD, S., *Compendio del psicoanálisis*, Tecnos, Madrid, 1985.
- FREUD, S., *La interpretación de los sueños*, Obras completas, Vol. II, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
- FREUD, S., *Los sueños*, Tecnos, Madrid, 1988.
- FREUD, S., *Nuevas aportaciones a la interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 2005.
- FRITH, C. H., *La esquizofrenia. Un enfoque neuropsicológico cognitivo*, Ariel, Barcelona, 1995.
- FUENTES, V., *Los mundos de Buñuel*, Akal, Madrid, 2000.
- KYROU, A., *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay, París, 2005.
- LÓPEZ VILLEGAS, M. (ed.), *Escritos de Luis Buñuel*, Páginas de espuma, Madrid, 2000.
- PINTO DE ALMEIDA, B., "El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo", *Actas del Congreso Internacional El surrealismo y el sueño*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pp. 131-146, 2003.
- POYATO SÁNCHEZ, P., *El sistema estético de Luis Buñuel*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2011.
- RISPAIL, J. L., *Les surréalistes: une génération entre le rêve et l'action*, Gallimard, París, 2005.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Luis Buñuel*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1993.
- TAUSK, V., *Trabajos psicoanalíticos*, Gedisa, México, 1983.