

Sección de Geografía e Historia de la Facultad de  
Humanidades  
Departamento de Historia

*Laberintos del subconsciente: Un viaje  
surrealista a través de la convergencia  
creativa de Dalí y Buñuel*

Grado en Historia del Arte

Trabajo de fin de grado realizado por  
Silvina de Armas Rodríguez

bajo la supervisión de los profesores  
Carmen Milagros González Chávez  
Gonzalo Moisés Pavés Borges

Julio 2023

*Agradecimientos. A mi hermano, mis  
padres y José Luis. Por ser mis apoyos  
y pilares fundamentales en los  
momentos más difíciles, y por tener  
siempre una palabra de aliento en esta  
agitada aventura.*

# Índice

<b>1. Introducción</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Proceso de trabajo</b> .....	<b>6</b>
<b>3. Un acercamiento al Surrealismo a partir de los años 20</b> .....	<b>7</b>
3.1. El Surrealismo en España .....	7
<b>4. La Residencia de Estudiantes</b> .....	<b>13</b>
4.1. El encuentro de los maestros.....	14
4.2. La apasionada amistad de Dalí, Lorca y Buñuel.....	16
<b>5. El surrealismo en movimiento: La pintura de Dalí en el cine.</b> .....	<b>26</b>
<b>6. La psicología en ambas disciplinas: el método paranoico crítico</b> .....	<b>29</b>
<b>7. <i>Un perro andaluz</i></b> .....	<b>35</b>
7.1. La iconografía daliniana en <i>Un perro andaluz.</i> .....	38
7.1.1. El ojo cortado.....	38
7.1.2. Las hormigas.....	43
7.1.3. La mano cortada .....	51
7.1.4. Los putrefactos .....	55
7.1.5. La importancia del cuerpo: la espalda desnuda, la axila y la boca desdibujada. ....	58
7.1.6. El desenlace: Las figuras enterradas.....	63
<b>8. Conclusión</b> .....	<b>66</b>
<b>9. Bibliografía</b> .....	<b>67</b>

# 1. Introducción

El arte maneja un gran poder para oponerse a las convicciones establecidas y sobrepasar las barreras de las diferentes disciplinas que este conlleva. En este Trabajo de Fin de Grado, se llevará a cabo un análisis minucioso de la convergencia entre la pintura del singular Dalí, el cine de Luis Buñuel y su colaboración con la simbólica pintura *Un perro andaluz*. Ambos artistas, cada uno en su campo, fueron capaces de dejar una huella imborrable en la cultura global, revolucionando el panorama social e instructivo de la época y llegando incluso hasta la actualidad.

La principal intención en la realización de este trabajo ha sido la búsqueda de la razón en las obras de ambos artistas. Por un lado, Salvador Dalí, uno de los máximos representantes del surrealismo, quien provocó y cautivó a su vez por su estilo tan representativo de imágenes oníricas y simbólicas que retan la lógica y la percepción convencional. El pintor dedicó su vida a la exploración del subconsciente y plasmó un universo de elementos irracionales y enigmas en sus obras para así, atraer al espectador a una atmósfera disparatada. Por otro lado, Luis Buñuel, reconocido como uno de los grandes cineastas del siglo XX. Su enfoque subversivo y provocador rompió con las reglas narrativas del cine de su época y abrió un nuevo horizonte para este nuevo séptimo arte.

De esta manera, llevaron a cabo una de las obras más célebres e históricas del cine español e incluso europeo: *Un perro andaluz*. Es una película experimental creada en 1929 a partir de imágenes enigmáticas yuxtapuestas donde desafían claramente el sentido convencional del cine clásico. *Un perro andaluz*, es un claro ejemplo de la convergencia entre la pintura y el cine, donde las técnicas surrealistas de Dalí comenzaron a tener movimiento y se fusionaron con la visión cinematográfica de Buñuel. Es por esto por lo que, este trabajo quiere dar lugar al significado de esos elementos irracionales y absurdos que Dalí presenta en esta fusión de poesía visual y narrativa en *Un perro andaluz*. Se explorarán las técnicas y los motivos por los que el pintor y el cineasta mantenían una lógica absurda en cada una de sus obras y, además, la relación que hay entre cada una de estas causas.

A través de este estudio, se establecerá una mejor comprensión de la influencia entre ambas figuras y cómo su colaboración más conocida desafió las normas establecidas en el arte a grandes niveles, abriendo así nuevas puertas a la creatividad y dejando un legado duradero en el ámbito pictórico, visual y en el arte en general.

En cuanto a la bibliografía consultada, ha sido de gran ayuda la facilidad en su búsqueda, debido a la cantidad de documentos, artículos y libros que coexisten sobre ambos artistas y la película en específico. Sin embargo, a pesar de la cantidad de estudios que se han realizado sobre el tema, no ha sido fácil elegir una bibliografía exacta que se adecúe a las demás consultadas. Muchas de ellas eran muy antiguas y no han sido actualizadas por lo que se ha consultado puntos en común con otros artículos o libros.

## 2. Proceso de trabajo

El proceso de trabajo de este estudio comenzó con una puesta en común del contexto histórico y cultural de la época para situar a ambos artistas en panoramas culturales diferentes. En este caso, se ha tenido muy en cuenta la participación de El Manifiesto Amarillo, por el cual, se rigen las bases de la obra de Dalí junto a diversas figuras. Se examina el surgimiento del movimiento surrealista en las primeras décadas del siglo XX, así como los acontecimientos y las corrientes artísticas que influyeron en la obra de ambos artistas. Esto ayudará a comprender mejor los motivos que hay detrás de sus obras y el impacto que causaron. A continuación, se debe hacer hincapié en la relación de estos artistas en la Residencia de Estudiantes junto a Federico García Lorca, quien protagonizó sobre todo la vida de Dalí durante la década de los veinte e influyó en su arte de manera directa.

A partir de este momento, se comienza a analizar la pintura de Dalí llevada al cine, es decir, el desafío de su obra en el ámbito cinematográfico junto al punto siguiente que recoge el método paranoico-crítico, utilizado en ambas disciplinas. Una vez se ha llevado a cabo la investigación de ambos puntos, se realiza un análisis y comparación de los elementos en *Un perro andaluz*. De esta manera, se investiga como se complementaron y desafiaron mutuamente en búsqueda de nuevas formas artísticas durante su trabajo conjunto.

Por último, las conclusiones que resumen los principales hallazgos y objetivos obtenidos a lo largo del estudio. Se reflexiona sobre la importancia de esta colaboración y la singular manera de crearla.

## **3. Un acercamiento al Surrealismo a partir de los años 20**

### **3.1. El Surrealismo en España**

El surrealismo llega a España en la década de 1920 mezclado con otras tendencias vanguardistas que no permitieron, al menos en sus inicios, un movimiento puro. El surrealismo bebió a nivel pictórico del cubismo y los dadaísmos propuestos a nivel internacional y global. En este caso, el surrealismo español se dividió en diferentes centros culturales. En Madrid, se celebró la Sociedad de artistas ibéricos en 1925, un hecho que atrajo a un gran número de artistas a la capital española. Esto supuso un arranque de las corrientes más innovadoras en España. De esta manera, provenían artistas de toda índole como Lorca, José Caballero, Benjamín Palencia o Nicolás de Lekuona, entre otros. Algunos de ellos coincidieron en la conocida Residencia de Estudiantes, otros, por el contrario, tuvieron experiencias comunes en la Escuela de Vallecas donde encontramos la figura de Maruja Mallo y donde se produce el denominado “surrealismo telúrico”.

Cabe destacar la importancia de Canarias, siendo este uno de los centros más dinámicos del movimiento. En este caso, se debe mencionar a Gaceta de Arte, revista dirigida por el crítico y pintor canario Eduardo Westerdahl entre 1932 y 1936, cuya intención era incluir a Canarias en el panorama de la vanguardia internacional. La revista se compuso con numerosos teóricos y críticos entre los que destacan Domingo Pérez Minik, Francisco Aguilar o Domingo López Torres. Más tarde se sumaron muchos más críticos siendo abalada por André Breton y Le Corbusier. Debido a este auge de las islas, en 1935 se celebró la Exposición Internacional del surrealismo en Santa Cruz de Tenerife, la cual pudo contar con la presencia de André Breton y Benjamín Péret y donde destacó de manera significativa Óscar Domínguez con la invención de la decalcomanía.

Dentro de este panorama cultural español, se encuentra el centro catalán precedido por el conocido *Manifest Antiartistic* (Manifiesto Antiartístico) que actualmente se conoce como Manifiesto Amarillo. Este manifiesto se consideró el punto de partida de los artículos publicados durante 1920 y 1925 en la revista *L'Espirit Nouveau*<sup>1</sup> basados en una teoría racionalista y moderna. Es por esto por lo que, puede llegar a considerarse una adaptación. Sin embargo, esta adaptación introduce en el panorama cultural de la época un nuevo concepto, el antiarte. Cierto es que, de manera tradicional, el Manifiesto antiartístico catalán, estaba totalmente relacionado con el futurismo, sobre todo con el futurismo italiano según Joan Salvat-Papasseit. No obstante, otros teóricos como es el caso de Enric C. Ricart lo describen como “La Anti-tradición Futurista”, aunque esta concepción solo se trata a través de ciertas influencias que ya se encuentran abstraídas dentro del mismo manifiesto (Batllori. 2004, 14).

Por consiguiente, a partir de la aclaración de dichas influencias, se considera que para todos estos autores la máquina “había verificado el cambio más profundo que ha conocido la humanidad” (Batllori. 2004, 16). La revista *L'Espirit Nouveau* junto a sus autores, fue muy conocida por los representantes del manifiesto, y en lo que respecta a Salvador Dalí, entró en contacto con ella a partir de 1922 cuando se encontraba en Madrid para su entrada en la Escuela de Bellas Artes.

El *Manifest Antiartistic Catalá* se consideró con diferencia el documento más importante de la vanguardia artística catalana, aunque no fue el único, pues previo a la llegada de la Guerra Civil, se generaron otros manifiestos. No obstante, aunque estos programas y escritos tuvieron mucha influencia y relevancia en la sociedad del momento, no sobrepasaron los límites impuestos por el Manifiesto Amarillo y, mucho menos, su importancia. Esto se debe a todas las singularidades que el manifiesto abarcó durante 1928. Uno de estos aspectos fue la implicación de sus impulsores como Salvador Dalí (1904-1989), el crítico de arte Sebastià Gasch (1897-1980) y, por último, el crítico literario Lluís Montanyà (1905-1985). Por un lado, otro de los puntos más

---

<sup>1</sup> Es una revista dedicada al movimiento purista internacional y global que abarca temas como la literatura, la ciencia, la estética, poesía o deportes. Es de origen francés realizada entre 1920 y 1925 y fue fundada por Paul Dermée, Amédée Ozefant y Le Corbusier. (*L'Espirit Nouveau* UCM 2021)



relevantes del manifiesto fue la fuerza persuasiva de su propuesta, tan opuesta como enérgica.

El Manifiesto antiartístico se convirtió en un documento oficial que registró los obstáculos culturales más relevantes que Dalí, Gasch y Montanyà deseaban plasmar a través de sus colaboraciones en la revista L'Amic de les Arts. Al mismo tiempo, en él se concentra el plan del antiarte y del maquinismo, un plan que tiene sus raíces en referencias literarias y artísticas que ya había manifestado Dalí en escritos y artículos en 1927. Por otro lado, se debe mencionar la gran transcendencia que obtuvo en la cultura, pero, sobre todo, en la sociedad tanto española como internacional. Esto se debe a que no solo se limitó a los movimientos artísticos del momento, es decir, las vanguardias, sino que fue más allá. Repercutió de manera que los medios periodísticos y las reuniones culturales se realizaban bajo los estándares propuestos en el manifiesto de Dalí, Gasch y Montanyà. Por último, la repercusión historiográfica ya que, el Manifiesto Amarillo, fue el documento de la vanguardia catalana más nombrado durante estos años y posteriormente por parte de numerosos teóricos.

De esta manera, a finales del año 1927, se retomaron los temas principales del manifiesto, sobre todo por parte de Dalí y Gasch. Es en este momento cuando Dalí comienza a redactar su primer artículo sobre el cine, destinado a la revista La Gaceta Literaria titulado *Film-arte Film-antiartístico*. En este mismo documento se pueden encontrar cartas realizadas por Dalí, destinadas a distinguidos escritores como José Bello Lasiera más conocido como Pepín Bello: “Estoy completamente antiartístico, lo firmarán los sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniquís, artistas de music-hall, aviadores y burros podridos” (Sánchez Vidal. 1988, 164).

Debido a la realización del manifiesto durante 1927 y 1928 junto a la redacción de cartas para comunicarse entre ellos, demuestra que Dalí fue el principal representante de la primera versión del manifiesto que tituló *Manifest als joves* (Manifiesto a los jóvenes), compuesto por seis hojas. Sin embargo, entre esta primera versión y el impreso hubo muchas diferencias debido a la censura dada en la Cataluña del momento. (Minguet Batllori. 2004, 29-31).

En este sentido, se entiende la propuesta del pintor sobre la separación de la tradición con el arte, bajo la idea de “antiartisticidad”. Este concepto propone la inclusión de los nuevos avances y la modernidad de nuevas disciplinas como el género cinematográfico. Por lo que, aplicaría el término de “antiarte” a toda obra que reúna estas características y se aleje de la tradición. Como ya se mencionó con anterioridad, Dalí presentó un ensayo a La Gaceta Literaria titulado *Film-arte Film-antiartístico* dedicado al cinematógrafo Luis Buñuel donde expone su perspectiva sobre la grandiosidad del cine, que según él, podría ser considerado como artístico, citado por Gale en *Dalí y el Cine*:

El filmador antiartístico ignora el arte; filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y alegrísimo de su fisiología deportiva.

El filmador artístico conoce el arte casi siempre groseramente, y obedece a las arbitrariedades sentimentales de su genialidad.

El filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tiende a la supresión de la anécdota. Cuando se llega a la monotonía y repetición de esta, cuando se sabe lo que tiene que pasar, entonces empieza a sentirse la alegría de la inesperada técnica y expresiva. El filmador antiartístico llega a acción y signos constantes (Gale. 2008, 72-73).

Cabe destacar, el reconocimiento de las intenciones de Dalí de plasmar en el manifiesto gran parte de las ideas que conformaron su personalidad y obras durante los años 20 hasta bien entrado 1930. Se consideraban una mezcla de modernidad y clasicismo representados a través de las nuevas disciplinas: el cine y la fotografía además de la utilización del maquinismo y objetos de la cotidianidad del pintor. Todo ello fue representado por Dalí bajo las influencias de autores contemporáneos y vanguardistas como Picasso, Lorca y Buñuel.

Como conclusión, el surrealismo se interpreta a partir de este momento como un proceso vital que va más allá de lo estrictamente tradicional y que desafía la estructura social ya conformada. Además, el movimiento mantuvo una doctrina liberadora en el arte, salvaguardándolo de toda limitación social a través de fuentes como la fotografía, el cine y las nuevas innovaciones tecnológicas que fueron propuestas en el Manifiesto Amarillo junto a su “antiartisticidad”.

Conviene enfatizar que, la inclusión de las nuevas tecnologías del momento es algo que el surrealismo va a tener muy en cuenta a la hora de realizar sus distintivas creaciones pero que, sobre todo, va a crear una ruptura con el arte anterior y tradicional. Sorprendentemente, la sociedad de la época aceptó el incremento de nuevas disciplinas artísticas y la mezcla de estas en creaciones que se realizarán más tarde como los “collages”, obras cinematográficas y fotográficas, singulares esculturas y objetos cotidianos convertidos en arte. Todo ello, se encuentra recogido por diferentes historiadores especializados en arte contemporáneo como señala Arturo Colorado:

En el fondo, el Surrealismo adopta una nueva postura con respecto a la técnica, utilizándola para la automatización del pensamiento y dándole presencia casi humana. Y es a través del lenguaje que incluyera el movimiento -como el cine- como más se acercaban a la práctica de la escritura automática surrealista. La capacidad de la imagen cinematográfica a través de esta movilidad era la más apta para captar la realidad interior (2019, 154).

Este lenguaje que explica Arturo Colorado se encuentra en la inclusión de las nuevas disciplinas que se acercan más a la automatización de la creación del arte surrealista donde los artistas plasman el inconsciente. En cuanto a Salvador Dalí, puede considerarse un pionero de este estilo desde la creación de *Los Esfuerzos Estériles* en 1927, la cual coincide con su etapa pre surrealista comparada con los años siguientes.



Fig 1. "Los Esfuerzos Estériles". Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004

En este caso, la cabeza de Lorca aparece en primer plano, alrededor de un conjunto de elementos que están completamente relacionados con el automatismo. Esta alusión al poeta tendrá cabida más adelante ya que, hasta la incorporación total de Dalí al Surrealismo no encontraremos obras donde la relación entre cine y pintura sea evidente y controlada. La naturaleza multidisciplinar del Surrealismo, en el cual coexistieron pintores, fotógrafos, escultores, directores de cine y un gran abanico de profesiones relacionadas, despertó en Dalí un sentimiento de investigación que se prolongó durante toda su carrera, en la que las nuevas tecnologías cumplieron un papel fundamental.

Entre 1929 y 1939, Dalí pasó a formar parte oficialmente del grupo surrealista. Durante este periodo de tiempo, realizó sus experimentaciones más relevantes gracias a las nuevas tecnologías. Una de sus obras más revolucionarias fue *Un Perro Andaluz* junto a Luis Buñuel, el cual también era miembro del grupo de Breton. Además, participó también en *La Edad de Oro* para la que realizó el argumento. Sin embargo, no solo redactó la trama para esta obra, sino que también elaboró sus primeros guiones de forma independiente para proyectos cinematográficos y profundizó en las teorías de los avances de las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine.

## 4. La Residencia de Estudiantes

La Residencia de Estudiantes de Madrid se considera el primer centro cultural de España donde se intercambiaron conocimientos tanto científicos como artísticos en el periodo de entreguerras. Fue una época de cambios radicales relacionados con la educación española entre el siglo XIX y XX para dotar a la sociedad de un mayor intelectualismo. Al mando de su construcción se encontraba Alberto Jiménez Fraud quien fue designado director de la Residencia hasta 1936 (Olaya Villar. 1991, 102-103). Gracias a Jiménez Fraud la Residencia acogió a una gran cantidad de intelectuales, artistas, escritores y hasta científicos tanto nacionales como internacionales. Se caracterizó por ser una institución libre de enseñanza y de espíritu abierto.

La Residencia realizó un gran listado de sugerencias y actividades para los estudiantes como las conferencias. En este caso, diversas personalidades conocidas en el momento expusieron sus teorías. Dentro de este elenco de figuras importantes destacamos a Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etc. Con el tiempo García Lorca o Luis Buñuel también pasarían a formar parte de este grupo. Además, se llevó a cabo la realización de la revista Residencia la cual entró en relación con la fundación de un cinefórum con Luis Buñuel. Esta actividad se basaba en fomentar el cine de vanguardia entre la vida estudiantil de la Residencia (1991, 107-108).

Cabe destacar la relación de la residencia con el arte de manera directa, donde realizaba realizaban visitas culturales por museos y pinacotecas. Todo ello, dotó a los estudiantes de amplios conocimientos que les ayudaría a unir y destacar sus disciplinas una vez se encontraran.

#### 4.1. El encuentro de los maestros

Aparte de las importantes figuras ya reconocidas anteriormente, la Residencia contó con estudiantes que más tarde destacarían en diversos ámbitos culturales y serían los protagonistas de la época cultural e intelectual de la España del siglo XX. Destaca entonces la importante amistad entre Salvador Dalí, Federico García-Lorca y Luis Buñuel. A raíz de esta amistad a estas tres figuras se les conoció, durante la década de los años 20, como el “grupo de los alacres”, a los que se unieron Moreno Villa, Emilio Prados, y Pepín Bello.

Pepín Bello fue el primero en llegar a la Residencia. Durante su estancia estudió medicina, pero no destacó por crear obras o realizar algún acto revolucionario sino por “ser amigo de todos”, se llegó a considerar el cronista no oficial del grupo. De igual manera, tuvo vinculación con la obra de Dalí y Buñuel, *Un perro andaluz* al igual que con la publicación del libro *Los Putrefactos*.

Tras la entrada de Pepín Bello, llegó Luis Buñuel en 1917, procedente de un pueblo turolense. Destacó por su estilo de vida muy sobrio, pero no por sus capacidades artísticas que no demostró hasta pasados los años tras comenzar a presidir el Cinefórum de la Residencia. Sin embargo, no se decantó por la cinematografía hasta bien entrado el año 1925 en París. (Sánchez Vidal. 1988, 42). Durante su estancia pasó por varias carreras hasta encontrar, Historia y Filosofía, aunque no fue su vocación final. Esta decisión fue una de las razones por las que en 1925 partió a París. Luis Buñuel fue de todos los residentes, el más cercano a Dalí y Lorca además de considerarse el primero en participar en su totalidad en el mundo de las vanguardias, a través del cine o el conocido Ultraísmo<sup>2</sup>, el cual fue un tema recurrente en las tertulias del Café Pombo<sup>3</sup> del que era aficionado junto a Ramón Gómez de la Serna.

---

<sup>2</sup> Durante el siglo XIX y hasta la Guerra Civil, los cafés se consolidaron como instituciones fundamentales en la vida cultural de Madrid y de otras ciudades por las tertulias que se realizaban. El más importante fue el Café y botillería de Pombo junto a la Puerta del Sol. A partir de 1915, fue la sede de las tertulias literarias, frecuentada por toda la vanguardia española. (Museo Reina Sofía 1988)

<sup>3</sup> Movimiento literario que surge en España en 1918 en oposición al Modernismo. (Definición. DE 2015)

No obstante, Federico García Lorca no llegó hasta dos años después, concretamente en 1919. Su inclusión en la academia se debió a dos figuras muy importantes en el panorama cultural español: Melchor Fernández Almagro, crítico literario y Juan Ramón Jiménez, poeta español al que presentó sus poemas y por quien entró en la Residencia de Estudiantes (Rodrigo. 2004, 14).

Su estancia en Madrid dura desde 1919 hasta 1928 donde publicará escritos como su primer libro de poesía al que título *Libro de poemas* además de su primera obra teatral denominada *El maleficio de la mariposa*. No obstante, destacó más durante este periodo por su facilidad a la hora de tocar instrumentos musicales como el piano, aunque siempre resaltando su manera tan irresistible de recitar y leer teatro. (Rodrigo. 1981, 16). No obstante, en el periodo de 1922 Lorca se ve obligado a abandonar la Residencia durante un año para finalizar su grado en Derecho.

En este mismo momento, llegó a la Residencia Salvador Dalí, joven e inexperto, proveniente de Figueras. Su incorporación en la Residencia se debe a la insistencia de su padre. Al principio de su estancia, Dalí apenas entró en contacto con sus compañeros debido a su timidez. Sin embargo, comenzó a mantener un pequeño contacto con Pepín Bello, quien lo introdujo en el grupo de los demás intelectuales asistiendo a las tertulias del Café Pombo al igual que Luis Buñuel con quien mantuvo una estrecha relación (Gibson. 2016, 105-107).

En cuanto a sus obras, comienzan a tener un significado mucho más profundo a partir de este momento. Eran piezas artísticas que reflejaban su estilo tan único, pero siempre con tintes de la vanguardia europea. Además, durante esta época su relación con el cine se vuelve mucho más directa e intensa como ya se mencionó anteriormente realizando así obras que parecerán que están en movimiento como indica *Las dos caras de un genio*. Es a través del paisaje donde Dalí representa sus deseos y pensamientos más oscuros junto a elementos surgidos en su mente de manera automática. Él mismo se identifica con el paisaje además de fusionarse sistemáticamente llegando a manifestar: “Estoy convencido de que soy el propio cabo de Creus, y de que encarno el núcleo vivo de ese paisaje. Mi obsesión existencial es mimetizarme en cabo de Creus, constantemente” (Parinaud. 1973, 464).

Además, en casi todas sus obras, los paisajes son áridos a base de rocas y arena con el fondo limpio y pequeños elementos que recuerdan a figuras de Andrea Mantegna como las nubes y al lugar de su infancia. Hace alusiones a destacados artistas como Vermeer y Velázquez. A través de numerosos estilos se sigue buscando a sí mismo.

En 1922, cuando Lorca vuelve a la Residencia de Estudiantes en Madrid, se encuentra con un joven escéptico y revolucionario, que se definía a él mismo como “un anarquista congénito”, según señala el documental *Las dos caras de un genio*. Lorca se da cuenta de que sus visiones del mundo son muy cercanas y se consolida junto a Buñuel, una amistad amorosa que se transformará en pasión efímera durante los siete años siguientes. Sin embargo, los ideales de Dalí y Lorca son muy diferentes, mientras que Dalí en este momento seguía influenciado por las vanguardias: el cubismo y la forma, Lorca llenaba sus obras de gran misticismo y erotismo. Esto llevó a que se influenciaron mutuamente con el paso del tiempo.

#### **4.2. La apasionada amistad de Dalí, Lorca y Buñuel**

A comienzos de los años veinte del siglo pasado, ocurrió un encuentro de gran importancia para la cultura contemporánea en España en la Residencia de Estudiantes. En este lugar coincidieron Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel, tres creadores que con el tiempo se convertirían en figuras de reconocimiento internacional. La relación personal y el intenso diálogo creativo que Dalí, Lorca y Buñuel establecieron durante su estancia en la Residencia, marcada por influencias mutuas y estímulos compartidos, ha sido estudiada por la crítica. En las obras de estos tres amigos se pueden observar claramente las huellas de la influencia profunda que su estrecha relación estética y personal tuvo en sus respectivas trayectorias artísticas.

Con el regreso de Lorca a la Residencia, la vida de ambos da un cambio radical y crea un gran impacto, sobre todo en el pintor. Junto a Buñuel y Pepín Bello, son los principales organizadores de actividades en la Residencia de Estudiantes como las



representaciones teatrales de las que todos ellos formaban parte. Sin embargo, la relación de Lorca y Dalí fue mucho más allá de un simple deseo. Tal y como se relata en el libro *La Vida Secreta de Salvador Dalí*:

[...] por otra parte la personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión. El fenómeno poético en su totalidad y en “carne viva” surgió súbitamente ante mí hecho carne y huesos, millar de fuegos de artificio y de biología subterránea como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma (Dalí S. 2003, 537).

La amistad de las tres figuras principales fue in crescendo hasta el punto de realizar actividades y juegos culturales para toda la Residencia. Sin embargo, no solo se dedicaron al bien común sino a la realización de bocetos que pasarían al imaginario común de sus obras cinematográficas, literarias y pictóricas. Durante esta etapa, Dalí, Buñuel y Lorca realizaron los denominados “putrefactos”, dibujos caricaturescos de aspecto vulgar. Entre estas caricaturas destacaron Rousseau y Ortega y Gasset.



No obstante, muchos teóricos se adecuan a la idea de que no solo había una simple amistad sino algo mucho más intenso. A lo largo de los años veinte, tras su encuentro en la denominada "Resi" por los miembros de esta, Dalí y Lorca intimidaron mucho más a

través de poemas y cartas escritas por ambos. En este mismo año, Lorca sacó a la luz la *Oda a Salvador Dalí*, dedicada totalmente a su amistad con el pintor. Lorca plasma las siguientes líneas en su poema:

¡Oh, Salvador Dalí de voz aceitunada! Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros. No alabo tu imperfecto pincel adolescente, pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas, tu amor a lo que tiene explicación posible. Canto tu corazón astronómico y tierno, de baraja francesa y sin ninguna herida.

Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua, el miedo a la emoción que te aguarda en la calle. Canto la sirenita de la mar que te canta montada en bicicleta de corales y conchas.

Pero ante todo canto un común pensamiento que nos une en las horas oscuras y doradas. No es el Arte la luz que nos ciega los ojos. Es primero el amor, la amistad o la esgrima (Lorca, 2007).

A partir de este momento, las intenciones del poeta fueron claras, destacando el amor y la rivalidad artística. Sin embargo, tras el año 1927 Dalí y Lorca pasarían una larga temporada sin verse y a consecuencia de esto, se crea una gran ruptura en la amistad de la que sólo se conservan cartas. Una de las razones por las que se crea esta fractura es Luis Buñuel, celoso de esta amistad, envía cartas a Pepín Bello durante su etapa parisina, donde plasma su envidia hacia Dalí y la supuesta homosexualidad de Lorca. Al año siguiente, en 1928, Lorca estrena su obra “Romancero Gitano”, en la cual se ve implicado Dalí. Una vez estrenada la obra, Buñuel critica a través de cartas para herir a su amigo. (1988, 176-178).

No obstante, su obra no es únicamente criticada por Buñuel sino también por Dalí. Se cree que durante la estancia de Buñuel en Cadaqués con la familia Dalí, el pintor se vio muy influenciado por el cineasta. Su crítica no fue desde un punto de vista acusador sino motivador para que el poeta se adentrara en la lírica surrealista. Tal y como apunta el cineasta en una de sus cartas:

Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio es un putrefacto, pero veo que lo más contrario [sic] es aún más. Es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. [...] Dalí influenciadísimo. Se cree un genio imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: “Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc., etc.” Y es el triunfo fácil de Barcelona. Que desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento (Gibson. 2016, 211-212).

Durante la estancia de Salvador en París, Lorca continuaba en la Residencia de Estudiantes y fue el único del grupo de los alacres en permanecer en ese lugar. Una vez Dalí regresa a España, se dedica al estudio analítico por cuenta propia de su ciudad natal, Figueras. Además, en este periodo de tiempo, coincide con Buñuel, el cual también regresó a España y regresó a la Residencia donde se encontró con sus dos queridos amigos, siendo esta la última vez que estuvieron juntos.

A partir de este momento, la amistad entre Dalí y Buñuel se fomentó ampliamente ya que, en 1929, el cineasta viajó a la ciudad natal de Dalí para comenzar a trabajar su proyecto cinematográfico *Un Perro Andaluz*. Sin embargo, Buñuel no conectará el surrealismo hasta la llegada del *film* debido a que en París siempre estuvo rodeado de españoles. Si atendemos a las cartas escritas por el cineasta a Pepín Bello entre 1927 y 1928, no existe ninguna mención hacia el surrealismo. Por lo que se considera que, Buñuel conoce profundamente el surrealismo gracias a la figura de Dalí. A partir del 17 de febrero de 1929, Buñuel escribe una carta para Pepín Bello donde le incita claramente a dejar libre su imaginación e intuición y donde le habla sobre Benjamín Péret<sup>4</sup> definido como: “el ídolo de Dalí y el mío, el más grande poeta de nuestra época y aún de todas las épocas” (Minguet Batllori. 2003, 47).

---

<sup>4</sup> Poeta francés y una de las figuras más representativas del surrealismo. Fue codirector de los primeros números de *La Révolution surréaliste* y confirmante junto a Bretón, Éluard y Aragon del primer manifiesto surrealista. (Biografía y vidas 2004)

Hacia 1927, Buñuel comienza a redactar un libro poético conocido como *Polismos*<sup>5</sup>, documento que luego dará lugar a *Un perro andaluz*.

Esta obra cinematográfica se considera la máxima representación del Surrealismo, una amalgama de ideas y conceptos provenientes de sus años en la Residencia. Se consideró una obra de elaboración total entre los dos artistas tal y como apunta la entrevista de Salvador Dalí en *A fondo*. Durante esta época, Dalí se dedica a la realización de retratos del mismo Buñuel que presentan de manera fiel la personalidad de Buñuel. Al fondo presenta la Residencia de Estudiantes junto a las afueras de Madrid además de las nubes que recuerdan a Mantegna. En este momento, rompe una vez más con las normas del Cubismo y vuelve a la figuración de las formas.

*El Retrato de Buñuel* (fig 11) no fue la única obra del catalán dedicada al cineasta. Durante los años veinte realizó un gran repertorio de apariciones de Buñuel en sus obras pictóricas. Entre las cuales destacan: *Sueños noctámbulos* de 1922, *Luis Buñuel con un torero* de 1923, *La miel es más dulce que la sangre* de 1927, *El sueño* de 1937 y *Landrú* de 1924.

---

<sup>5</sup> Como ha escrito Antonio Monegal: “el título Polismos, varios ismos, es buena muestra del eclecticismo vanguardista de Buñuel de entonces. Ya en París, puede contrastar las experiencias españolas con lo que ocurre fuera, sin haberse definido todavía respecto al surrealismo” (Minguet Batllori. 2003, 47)



*Fig. 3. Sueños noctámbulos. 1922. Buñuel en la obra pictórica de Salvador Dalí.*

En este caso, Dalí muestra la influencia del cubismo en esos años junto a pequeños detalles pertenecientes a otras vanguardias. Además, durante esta etapa, las relaciones amistosas de Dalí aumentaron debido a su asistencia habitual en el Café Pombo, donde se realizaban las tertulias de Ramón Gómez de la Serna. En el cuadro se representan cuatro protagonistas que fueron partícipes de su vida durante este periodo, destacan: Luis Buñuel, Maruja Mallo y Rafael Barradas junto a Salvador Dalí. El cuadro está compuesto por imágenes superpuestas que en diversas ocasiones plasman las caricaturas de estas figuras que se puede ver en la parte superior y en la inferior. Además, Sueños noctámbulos representa las vivencias nocturnas del pintor por las calles de Madrid. (Torroella. 1992, 29-31)



Fig 4. *La miel es más dulce que la sangre*. 1927. Buñuel en la obra pictórica de Dalí.

*La miel es más dulce que la sangre* representa el momento final de Lorca en la vida de Dalí. En 1927 la amistad de Lorca y Dalí comienza a tambalearse debido a su acercamiento con Buñuel, el cual pretendió alejarlo de Lorca y acercarlo un poco más hacia París. Tal y como apunta Dalí, el cuadro representa todas sus obsesiones de su entrada en el surrealismo. Algunos elementos que se distinguen en la obra pasarán después a las escenas que constituyen *Un perro andaluz*, como es el caso de la cabeza de Lorca entre el asno putrefacto el cual se encuentra en relación con las obras realizadas por Dalí y Lorca en la Residencia de Estudiantes y un maniquí decapitado.

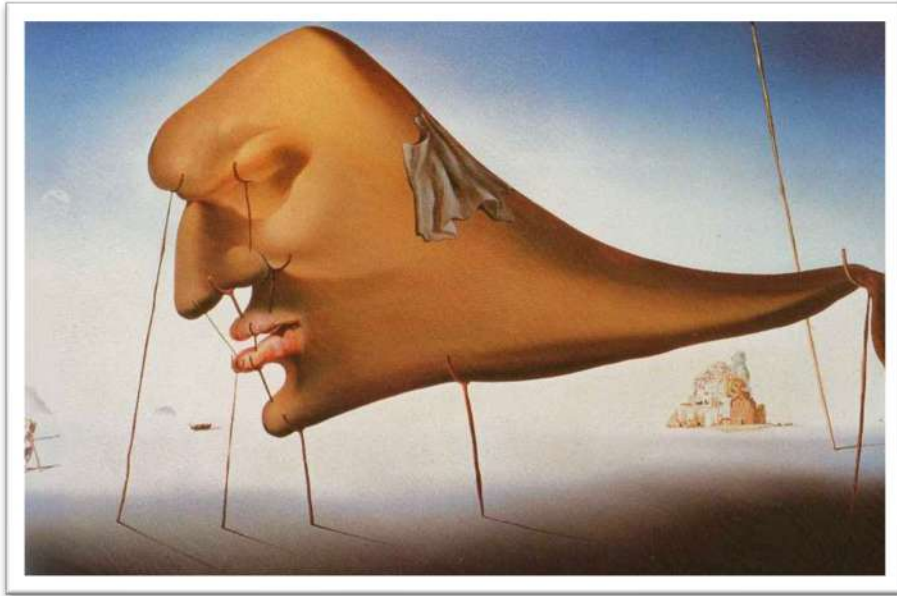


Fig 5. El sueño. 1937. Buñuel en la obra pictórica de Dalí

*El sueño* es una de las piezas más icónicas de Dalí. A pesar de que fue realizada en 1937, algunos teóricos han demostrado que la figura representada, que ocupa todo el primer plano del cuadro, se trata del cineasta Luis Buñuel. Esta identificación se debe a la temática de dicha obra con *Un perro andaluz*, ambas basadas en el imaginario de los sueños. Como se puede observar, la obra está ocupada por una enorme cabeza sin cuerpo en actitud durmiente, algo que se estudiará más adelante en el significado de los elementos de las obras. Además, la cabeza se encuentra suspendida en la atmósfera de la obra, pero a su vez es sostenida por muletas, las cuales suelen tener la función de sostener estructuras blandas en sus obras. (Bou. 2004, 217-218) A partir de este reconocimiento de objetos, se llega a la conclusión de que es el monstruo del sueño, el cual se encuentra relacionado con el protagonista de *Un perro andaluz* debido al mantel que aparece en el cuello de la figura.

A primera vista es muy difícil reconocer al cineasta en un retrato tan peculiar, pero Dalí lo afirma así en una de sus declaraciones: “Para que el sueño sea posible hace falta un sistema de muleteas en equilibrio psíquico. Si fallase una sola, vendría el despertar, y sobre todo... la barca desaparecería inmediatamente. Este rostro podría ser perfectamente un retrato de Luis Buñuel” (1988, 278)

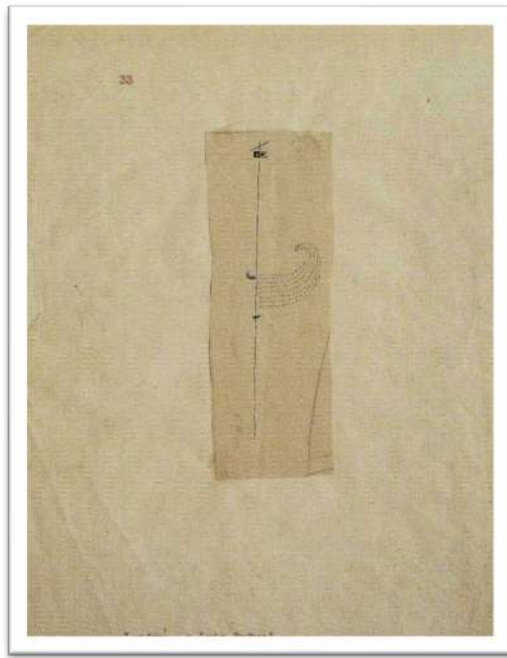


Fig 6. Landrú (a Luis Buñuel) 1924. Buñuel en la obra pictórica de Dalí

Desde principios de 1929, año que coincide con la creación de *Un Perro Andaluz*, Lorca comenzó a tener crisis emocionales que influenciaron en la creación de su obra, debido a situaciones de su vida como la pérdida de contacto con su gran amigo Dalí. Tras enterarse del proyecto cinematográfico de ambos artistas, el poeta se lo tomó como una ofensa ya que, para él el título *Un Perro Andaluz* significa: “[...] el perro andaluz soy yo” relata Lorca.

Desde ese momento, la amistad entre Dalí y Lorca terminó por completo. A partir de este hecho, el poeta se dedicó a realizar obras bajo los postulados de las vanguardias como *Poeta en Nueva York*, *Viaje a la luna* y *El Público*. Sin embargo, en 1934 Lorca intentó retomar la amistad mediante una carta que envía al pintor, pero no se reanudó hasta 1935. Desgraciadamente, un año más tarde Lorca fue fusilado durante la Guerra Civil. Sin embargo, para el pintor no supuso una gran tristeza, tal y como indica en el documental *Las dos caras de un genio*:

La muerte de mi mejor amigo fue el mayor de los sacrificios, su trágico destino para mí fue un éxito pese a que era mi mejor amigo. El día que vino a verme un español y me contó que García Lorca había tenido el honor de ser fusilado pues,



todo gran español ha de terminar fusilado, ante lo contrario le falta algo. Así que cuando me dijeron que Lorca había muerto, que lo habían fusilado, dije ¡olé!

No obstante, la amistad con Luis Buñuel siguió su auge hasta la creación de *La Edad de Oro*, pero en este momento ya no contaban uno con el otro y también se terminó fracturando.

## 5. El surrealismo en movimiento: La pintura de Dalí en el cine.

El grupo de los surrealistas se relacionó con el cine como simples espectadores y teóricos del movimiento debido a su fascinación ante este nuevo medio de expresión. Sin embargo, Luis Buñuel se consideró una de las figuras más representativas del medio audiovisual, aunque coexistió con otros miembros igual de importantes como Jean Cocteau con *La sangre de un poeta* de 1932 y Germaine Dulac con *La concha y el reverendo* de 1928. El cine surrealista se consideró una disciplina donde representar todos los objetivos del movimiento, previamente vistos en la pintura, era prácticamente imposible. Este procedimiento debía contener la confección del guion, filmación de imágenes, el montaje de secuencias y la exhibición pública, por lo que era muy difícil visualizar en un proceso tan tradicional, la irracionalidad que los surrealistas querían representar.

El cine surrealista debía carecer de toda tradicionalidad, pero también de postulados vanguardistas ya que, el cine de vanguardia se había alejado bastante de las concepciones del surrealismo. Al igual que el cine de vanguardia, el cual se regía por la exaltación de la ocurrencia y al que denominaban cine de atracciones, el cine surrealista también era apología de la ocurrencia y la sorpresa. Es un cine sin narrativa con una selección de imágenes relacionadas con el origen de las alucinaciones, los sueños y la imaginación. Por lo tanto, está hecho para expresar emociones y pensamientos, es decir, el interior de la consciencia, algo de lo que Salvador Dalí fue partícipe.

A partir de su estrecho contacto con Luis Buñuel, el interés de Dalí por el cine aumenta y lo lleva a la creación de diversas obras que irán siempre de la mano del surrealismo sobre todo desde 1929 hasta 1939. En este momento, Dalí está completamente influenciado por las bases del movimiento en París, por lo que pudo experimentar con diversas fórmulas que hacían que sus pinturas se llenaran de movimiento. Durante esta etapa, Dalí se convierte oficialmente en surrealista, por lo que deja de beber de movimientos anteriores como el cubismo y el futurismo que no le permitían llegar al surrealismo total. Además, a lo largo de estos diez años, se llevaron a cabo dos obras

cinematográficas que marcarán un antes y un después en su obra: *Un perro andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930), ambas de la mano de Luis Buñuel. Sin embargo, estas dos películas no fueron las únicas, pues realizó diversos proyectos cinematográficos como se menciona anteriormente (Colorado. 2019, 156).

Todo ello, se encuentra realizado desde el punto de vista del método paranoico-crítico que elaboró con anterioridad, pero se verá plasmado sobre todo en esta etapa de su vida. Tal y como señala Colorado:

Tan sólo, además de las películas realizadas con Buñuel [...], llegaron a materializarse la secuencia onírica de Recuerda de Alfred Hitchcock (1945), el vídeo Caos y creación (1960), dirigido por Philippe Halsman, el telefilm Impresiones de la Alta Mongolia- Homenaje a Raymond Roussel (1975) y el Autorretrato Blando de Salvador Dalí (1967), dirigido por Jean-Christophe Averty (2019, 157).

La mayor parte de sus estudios cinematográficos del pintor, se dieron durante los años cuarenta, tras la finalización de ambas películas con Luis Buñuel, el artista se instala en Estados Unidos y comienza una de sus fases más místicas. Además, como ya se ha mencionado, sus obras siempre estuvieron vinculadas a las nuevas tecnologías, acomodándolas así a nuevos horizontes de transmisión. De esta manera, el cine desempeña un papel ambiguo y de doble naturaleza. Durante sus primeros años de vida cultural en Cataluña, Dalí defendió el cine y lo utilizó como fuente para algunas de sus obras, poéticas, programáticas y pictóricas.

Este deseo de visualizar el cine como un medio fuera de lo “tradicional” tiene sus primeros intentos en el guion de *Un perro andaluz*. El cortometraje de ambos artistas, supera las barreras impuestas por el Modo de Representación Institucional propuesto en 1929. Por lo que, *Un perro andaluz* se convierte en una especie de enemigo para el MIR y, sobre todo, para el SIC. Sin embargo, la inclusión del pintor en el cine irracional no durará mucho debido a la mala situación causada por *La edad de oro*, también realizada junto a Buñuel. En este momento, el pintor decide alejarse de la industria y, en 1938, realiza *Restos de un automóvil* dando a luz a un caballo que muerde un teléfono, que puede simbolizar ese distanciamiento de la industrialización y los medios. Y ya en

1932, pasa a realizar la edición de su libro *Babaouo* en el cual presenta una doble vertiente. En primer lugar, su capacidad de dedicarse al medio cinematográfico sin la ayuda de Buñuel y, en segundo lugar, su creciente decepción hacia el medio cinematográfico a pesar de su entusiasmo inicial. Por lo que, Joan M. Minguet cita en su libro en palabras de Dalí: “El cine es infinitamente más pobre y más limitado, para la expresión del funcionamiento real del pensamiento, que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura” (Batllori. 2003, 150).

A partir de la aparición de *Babaouo*, el pintor cambia su opinión radicalmente frente al medio cinematográfico. Sin embargo, una vez llegado a mediados de los cuarenta, Dalí comienza a tener un anhelo hacia él, aunque lo seguía rechazando. Esta doble imagen del cine fue plasmada en diversas entrevistas y escritos como *50 secretos mágicos para pintar* de 1948 tras numerosas decepciones que tuvo con Alfred Hitchcock y Walt Disney con quien realizó *Destino* una vez entrados los años cincuenta.

Sin embargo, casi todos sus proyectos no pasaron a formar parte de un elenco cinematográfico, sino que quedaron en intento o en la realización de los guiones y bocetos como *Cinco minutos de Surrealismo*.

## 6. La psicología en ambas disciplinas: el método paranoico crítico

La obra total de Dalí se caracterizó por la integración del método paranoico-crítico, el cual se encuentra dentro del significado de surrealismo y, por lo tanto, a la valoración de André Breton. Una vez desarrollado este método irracional y automático, abrió una línea recta hacia el inconsciente, separándolo de la razón y lo racional. En sus inicios, Dalí solía referirse al método como “método experimental basado en el poder repentino de las asociaciones sistemáticas propias de la paranoia” (Borja-Villel et al. 2013, 116). A nivel pictórico, Dalí se dedicó a realizar paisajes insensatos tal y como desarrolla Cowles: “Paisajes que no son de ninguna tierra, inhumanos cuerpos humanos, vaciedad infinita, fluyen espontáneamente de su delirio irracional y todos acaban siendo como confesiones paranoicas” (1959, 107).

Sin embargo, por muy absurdas o delirantes que parecieran sus obras, nunca trató de poner límites a su imaginación, lo describían como fotografiar el subconsciente de manera automática y Breton fue testigo de todo este proceso. Todo ello, estuvo basado en las teorías del “antiarte” que se mencionan al principio del trabajo en *el Manifiesto Amarillo* y, a su vez, se relaciona de manera directa con su texto *Film-arte Film-artístico* de 1927 también tratado. Para el pintor era un “método espontáneo”, donde los sueños más profundos e interiores podían ver la luz sin ser juzgados. Fue descrito por él mismo como método paranoico-crítico. Gracias a ello, Dalí vio una puerta abierta hacia una mejor organización y canalización de sus pensamientos (Dalí. 1977, 23).

Para Breton, Dalí era el surrealismo personificado, pues este método se consideró un valioso descubrimiento para el grupo. André Breton lo describe como:

La gran originalidad de Salvador Dalí radica en haberse mostrado capaz de aparecer... como actor y espectador al mismo tiempo... como juez y defensor en el pleito originado por el placer de estar de espaldas a la realidad... manteniéndose en equilibrio dentro y fuera del aliento lírico fundamentado en la

intuición pura.... Es cosa sabida que con Dalí parece estar uno en un estado latente de paranoia de aspecto benigno, paranoia que bordea los desolados niveles del delirio... (Citado por Fleur Cowles. 1959, 108).

Este intento de preservar su imaginación en las obras no solo se dio en sus cuadros sino en sus proyectos cinematográficos, tanto con Buñuel como individualmente o con otros especialistas del cine. Uno de los ejemplos más destacados fue *Cinco minutos de Surrealismo* en 1930.

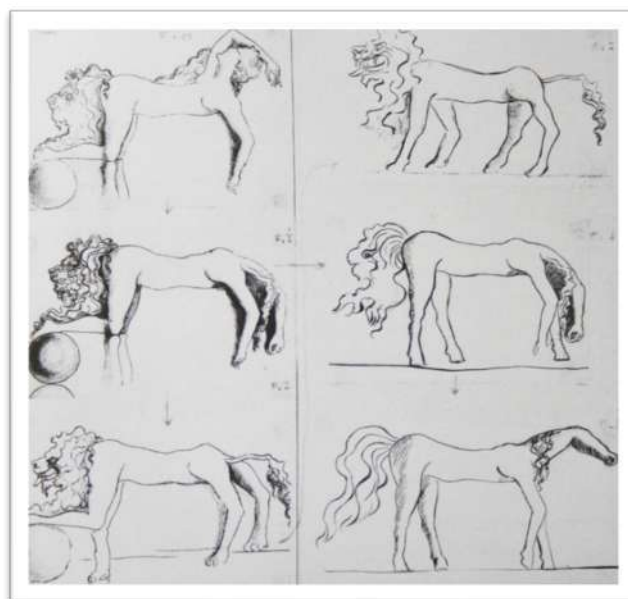


Fig 7. . *Cinco minutos de Surrealismo*

Este boceto fue realizado para el guion de la película *Cinco minutos de Surrealismo* por Dalí que no se llegó a finalizar. En este caso, es una imagen múltiple, tiene diferentes perspectivas que el espectador puede llegar a confundir. Por un lado, se puede observar un león, un caballo o bien, una persona agachada con la melena hacia abajo. Tal y como apunta Ades en su libro *Dalí*, la imagen del caballo y el león como una odalisca es un elemento recurrente en sus obras, la cual también apareció en *La Edad de Oro*. (Ades. 2004, 148).

Esto demuestra que, la visión del artista sobre la coexistencia del cine y la pintura en un mismo espacio es evidente. La introducción de un dibujo en un guion cinematográfico

demuestra que el artista quiere relacionar de manera directa ambas disciplinas, es decir, el surrealismo en movimiento.

Estas figuras serán un elemento trascendental para las obras de la época como es el caso de *Durmiente invisible, caballo y león* de 1930. Es una obra cargada de movimiento, sobre todo en la figura central puede notarse el dinamismo que esconde diferentes iconologías. Para Dalí es “un proceso netamente paranoico, he conseguido una imagen de mujer cuya posición, sombras y morfología, sin alterar ni deformar lo más mínimo su aspecto real, es al mismo tiempo un caballo” (Dalí. 2005, 4-6). Sin embargo, la expansión de este método no llegó al movimiento hasta 1934.



Fig 8. *Durmiente invisible, caballo y león*. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004. Fotografía Philippe Migeat

En consecuencia, Dalí comenzó a desarrollar su método paranoico-crítico que pasó a formar parte de su cine. Se caracterizó por la fusión de distintos elementos en una misma representación ya sea pictórica o cinematográfica en este caso. De alguna manera, el método paranoico-crítico era más fácil de realizar en una imagen en movimiento. Sin embargo, la participación de Freud fue un punto clave en el desarrollo del método, sobre todo la teoría de la interpretación de los sueños. En palabras de Dalí en relación con *Las dos caras de un genio*: “Es un método de autoanálisis que le permite encauzar sus alucinaciones de manera creativa, haciendo surgir de su inconsciente las imágenes del mundo ocultas bajo el mundo de la apariencia”

Para todo ello debe haber un elemento conector que establece una relación entre la práctica y la teoría, por lo que se le comienza a dar mucha más importancia al montaje que asemejaba a la escritura automática por la facilidad de unir elementos del subconsciente rápidamente.

La combinación de diferentes planos mediante el montaje permitió la asociación libre de imágenes, esto puede observarse en *Un perro andaluz*. La noción de asociación de imágenes es un elemento fundamental en la obra de Dalí, el espectador debe unir las ideas clave que presenta en la obra a través de objetos o cosas, debe pensar como Dalí. Es por esto por lo que, se considera una “asociación interpretativa-crítica” como en otra de sus obras *El enigma sin fin*.



Fig 9. *El enigma sin fin*. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004

*El enigma sin fin* es una de las representaciones que mejor plasma el método de Dalí a través de la asociación de imágenes que recuerda a los pintores manieristas del siglo XVI. Es una obra que contiene múltiples significados e imágenes en una sola, se encuentra relacionada de manera directa con la teoría de la interpretación de los sueños de Freud. Sin embargo, este tipo de representación perceptiva, subjetiva e inconsciente ya se había visto en su obra *L'homme invisible* de 1929 bajo las influencias de Giuseppe Arcimboldo<sup>6</sup> y su serie “Las estaciones” (1563-1573) (La cámara de arte 2022).

---

<sup>6</sup> Pintor italiano. Fue primero diseñador de cartones para tapices y vitralista de la catedral de Milán. (Biografía y vidas 2004)



La figura antropomórfica central del cuadro se conforma a través de las rocas que la rodean, es un paisaje marino que puede recordar a los lugares de su infancia. Todo ello lleva a la forma de la cabeza de un perro. Por otro lado, la zona del vientre está conectada con un rostro que parece salir del agua y se une con los otros elementos del paisaje. Son imágenes que están conectadas unas con otras y dan un significado total a la obra, como si de fotogramas se tratara. Es por esto por lo que, varios teóricos como Arturo Colorado, confluyen en la idea de que en esta obra Dalí mantiene vivo el recuerdo de su amigo Federico García Lorca a través de diversos elementos.

Por un lado, se encuentra la presencia del perro cuya extremidad alberga las clavijas de una guitarra, el cual está directamente relacionado con *Un perro andaluz*; el bote, que guarda una estrecha relación con los lugares de su juventud, es decir, Cadaqués, donde con la compañía de Lorca, daban largos paseos veraniegos; al otro lado, Gala, su musa e inspiración, como espectadora principal de la relación de ambos. Sin embargo, sin la “asociación interpretativa crítica” no seríamos capaz de reconocer el verdadero significado de esta obra. Dalí construye a partir de formas extrañas y absurdas la idea de la nostalgia y el recuerdo de su amigo, al igual que la presencia de la guitarra que fue un instrumento por el que destacó Lorca en la Residencia de Estudiantes (García Alberti 2020).

Todo ello está estrechamente conectado con el montaje fotográfico y, en consecuencia, con el cine soviético, en el cual destaca el montaje que le da un valor primordial a sus películas. No obstante, el método daliniano no solo guarda relación con el cine soviético de los años veinte sino con el fotomontaje constructivista a través de la contraposición de dos imágenes, tal y como dice Arturo Colorado:

Resulta interesante señalar que los avances del fotomontaje constructivista se desarrollaron influidos por las investigaciones de la cinematografía rusa de estos años, especialmente de Dziga Vertov (1896-1954), Lev Kulechov (1899-1970) y Serguéi Eisenstein (1898-1948), manifestado de manera singular a partir de la idea dialéctica de que dos imágenes que se contraponen dan como fruto la génesis de una idea nueva (2019, 135).

Además del cine soviético, el fotomontaje constructivista fue un método utilizado por los dadaístas tanto a nivel pictórico como cinematográfico. Como ya se ha mencionado anteriormente, el propio artista fue partidario de las nuevas tecnologías, sobre todo de la fotografía y el cine, por lo que en muchas de sus obras llegó a utilizar directamente fotografías para la elaboración de sus discursos. Con la llegada de los años treinta, las formas y las teorías dalinianas evolucionaron, pero no solo en sus representaciones pictóricas sino en proyectos cinematográficos como *Destino* o la película con Walt Disney realizada en 1945 que no vio la luz hasta 2003.

## 7. *Un perro andaluz*

La película *Un perro andaluz* fue el primer esbozo de lo que sería la corriente cinematográfica propuesta por la relación entre Salvador Dalí y Luis Buñuel en 1929. Cabe destacar que, en sus inicios, la película iba a titularse *Dangereux de se pencher dedans*. Se caracterizó y destacó en su momento por la gran transgresión que generó en la sociedad, por su carácter vanguardista tan representativo del surrealismo de Dalí, aunque esta vez en movimiento. El *film* se desarrolló en un ámbito histórico de ruptura del cine mudo marcado por un panorama social y político de fascismo en Europa. Por otro lado, en España, con la finalización de la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la Guerra Civil, el desarrollo de la cultura fue diferente.

En cuanto al panorama cultural, cabe destacar la presencia de numerosos intelectuales pertenecientes a la conocida Generación del 27. Miembros como Góngora y Alberti escribieron sobre esta creación que supuso una irrupción en el neopopularismo cultural de la época. Sin embargo, en este paradigma destaca la relación que se desató entre Buñuel, Dalí y Federico García Lorca, para quien *Un perro andaluz* era una representación de él mismo y que generó una controversia de ambos autores de su libro titulado *Romance gitano* del año 1928. No obstante, este cruce interdisciplinar fue una de las partes más importantes de la película, puesto que se consideró una adaptación de las obras y la vida de Federico García Lorca, donde se pone en escena la literatura, el cine y la pintura.

Cabe destacar la presencia de *Un perro andaluz* como obra poética-literaria y no cinematográfica, aunque se consideró un entrecruce de cine, pintura y literatura de los tres personajes implicados Dalí, Buñuel y Lorca. La confluencia de estas tres disciplinas incluyó una de las características más sustanciales del movimiento surrealista y por la que André Breton pasó a considerarla digna de dicho estilo, el método paranoico-crítico. Sin embargo, tanto Dalí como Buñuel no pertenecían de manera total al grupo surrealista cuando crearon su obra más conocida, a diferencia de su última película común *La Edad de Oro*.

*Un Perro Andaluz* fue concebida como plasmación de los sueños de sus autores, aunque dicha idea ya fue representada por Dalí años antes en su texto *La meva amiga i la platja*. La película fue realizada en una de las mejores etapas de Buñuel, durante los años anteriores el cineasta se dio a conocer de manera mucho más profunda por trabajar junto a directores de renombre como Jean Epstein en *El Hundimiento de la casa Usher* dos años antes al estreno de *Un Perro Andaluz*.

En cuanto a su guion, Dalí trató de plasmar la “validez universal”, según explica Agustín Sánchez del método paranoico crítico ya trabajado en obras como *El Gran Masturbador* o *La metamorfosis de Narciso*. Además de algunos documentos que ilustraron el guion, es el caso de la escritura aleatoria-per-mutativa de Raymond Roussel. Para la escritura, Buñuel contó con Dalí desde el primer momento debido a su gran elenco de ideas absurdas e irracionales que dotarían al *film* de originalidad. A pesar de que Buñuel se hiciera cargo de la dirección, Dalí participó activamente en la aportación de recomendaciones e ideas (Sánchez Vidal et al. 2009, 73-75).

Como ya se mencionó anteriormente, el punto de partida de la película fue la interpretación de los sueños de ambos artistas. Por un lado, Buñuel relata el sueño de la cuchilla que mutila el ojo y, por otro, Dalí cuenta sus apariciones constantes de hormigas caminando por su mano. A partir de estas dos concepciones, los artistas desarrollan una trama totalmente irracional donde los elementos se encuentran relacionados por la muerte y el amor, por lo que, estos dos conceptos se consideran el hilo conductor de la obra. Tal y como se mencionó anteriormente, el método paranoico-crítico que Dalí quiere plasmar en la película lo observamos a través del montaje, influenciado por el fotomontaje constructivista y el cine soviético. Las imágenes se unen mediante un montaje rápido con cambios temporales que intensifican esa sensación onírica que impregna la película. La complejidad formal presente en *Un Perro Andaluz* tiene su origen y justificación en la trayectoria artística de ambos creadores, pero sobre todo en la figura de Dalí ya que, los elementos ya reflejados en las obras pictóricas junto a episodios biográficos los plasma en la película de manera evidente.

Por ello, la película se realiza bajo el efecto de la escritura automática la cual era característica principal del movimiento surrealista al que se adhirieron definitivamente

Buñuel y Dalí en 1929. André Bretón definió esta automatización como “escritura del pensamiento” justificado por la premisa explicada en el Manifiesto de 1924: “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra [...], ni a la de la pluma en movimiento” (Batllori. 2003, 17-18) Además, Buñuel aportó algunas afirmaciones sobre la utilización de la escritura automática en el proyecto final de ambos artistas:

Escribimos el guion en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional, no admitir más que las imágenes que nos impresionaran, sin tratar de averiguar por qué (Buñuel. 1982, 118).

Sin embargo, tal y como puede observarse, de las palabras de Buñuel se derivan la mayoría de los principios fundamentales del surrealismo, donde el artista deja de lado las restricciones impuestas por el movimiento y se basa en las motivaciones irracionales de subconsciente. La película es protagonizada por lo tanto por una mujer y un hombre que se ven frustrados en el intento de concebir una relación amorosa por situaciones de naturaleza irracional y automática que ya se han visto previamente en la obra del pintor Salvador Dalí.

El motivo de la mutilación ocular mantiene sus antecedentes en la filmografía inicial de principios de 1900 en películas como *El viaje a la luna* (1902) de George Méliès donde el misil que atraviesa la luna antropomórfica se considera un símil con el objeto de que secciona el globo ocular. Más tarde, el propio Buñuel utilizó esta representación en varias películas como *La Edad de Oro* en 1930 y *Ensayo de un Crimen* en 1955 aunque en esta última lo hace de manera mucho más subliminal que las anteriores.

Por otro lado, otra repercusión que tuvo años más tarde se encuentra en el célebre autor Alfred Hitchcock. El cineasta recurrió a *Un Perro Andaluz* y al mismo Salvador Dalí para representar la misma escena sustituyendo la navaja por unas tijeras en su película *Recuerda*. Y, más tarde, en una de sus películas más reconocidas, *Psicosis*, en la secuencia donde el detective Arbogast aparece apuñalado en 1960. No obstante, este tratamiento de la misma representación en varias películas no quedó en un simple

recuerdo ya que, en 1965 Roman Polaski recurrió a esta misma escena en *Repulsión* con el globo ocular de la protagonista (2009, 73-74).

## **7.1. La iconografía daliniana en *Un perro andaluz*.**

### **7.1.1. *El ojo cortado***

La mutilación del ojo ha sido la escena más reveladora y reconocida por los espectadores desde el estreno de la película e incluso, ha servido como elemento identificador. Además, es una de las primeras manifestaciones de la conexión entre la película y las pinturas de Dalí. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, esta idea principal se manifestó en un primer momento en un sueño de Buñuel en el que una navaja corta un ojo tal y como apunta Agustín Sánchez:

Buñuel afirmó en distintas ocasiones que la idea procedía de un sueño suyo. Pero lo cierto es que dos años antes ya estaba preludiada en un texto de Dalí, «La meva amiga i la platja». Y, aún más atrás, en 1924, el pintor la había esbozado en su conocido retrato del realizador [...], donde su ojo derecho aparece amenazado por unas nubes filosas derivadas de un cuadro de Andrea Mantegna, *El tránsito de la Virgen* (2009, 17).



*Fig 10. El tránsito de la Virgen. Andrea Mantegna, 1462. Museo Nacional del Prado (Madrid)*



*Fig 11. Retrato de Luis Buñuel. Salvador Dalí. 1924. Museo Reina Sofía (Madrid)*



*Fig 12. Fotograma de Un perro andaluz, 1929. Luis Buñuel*

De esta manera, los elementos presentes en la obra pictórica se reflejan en la película por lo que, la escena del ojo cortado podría encontrarse en el subconsciente de Buñuel tras la visualización de las obras de Dalí. Destaca entonces el retrato de Buñuel donde Agustín Sánchez lo narra como “una nube de aspecto afilado amenaza el ojo de Buñuel” (2009, 17), la cual nos lleva directamente a pensar en el fotograma inicial de *Un perro andaluz*. De igual manera, el fotograma expuesto (fig 12) se relaciona directamente con la escena impactante de la mutilación del ojo debido a la comparación de la luna con el ojo y la nube como la navaja que lo sesga. Asimismo, las nubes tienen un significado diferente al de los ojos. Si atendemos a los textos recogidos en el daliccionario, las nubes tienen su origen en los paisajes de Cadaqués y Port Lligat. Sin embargo, su significado es mucho más complejo ya que, las utiliza para demostrar y justificar su teoría de las imágenes múltiples. Las imágenes que se observaban en un primer momento se dotaban de personalidad con el paso del tiempo por lo que una sola imagen se convertía en varias a su vez, esto destacará la estética futura de las obras de Dalí. (véase fig 12) (Bou. 2004, 226).

Por otro lado, para Dalí los ojos eran un instrumento sensual, justamente en un poema titulado *Nadal a Brusel les* de 1927 anuncia la imagen inicial de la película:

Un cabello en medio del ojo. Yo dejo mi pañuelo para que Anna lo saque con la punta. Un ojo bien abierto con un cabello atravesado. Después, Anna, traerás la confitura y más leña. Aún son las seis. Un cabello en el ojo; en el fondo de los ojos hay una careta de animalito que nos mira (OCC, 51).

Para los mismos surrealistas, el simple gesto de cerrar el ojo era sinónimo de mirar hacia el interior, es decir, una mirada hacia la verdadera realidad. Si seguimos la teoría de la interpretación de los sueños de Freud, la privación de la visión de la leyenda de Edipo<sup>7</sup> simboliza la castración. Esta lectura encuentra eco en la impactante escena inicial de *Un perro andaluz*, en la que un hombre mutila el ojo de una mujer con una navaja de afeitar. Por otro lado, Jenaro Talens, señala que el ojo censurado es un gesto

---

<sup>7</sup> [...] Edipo, para saber quién era llamó al adivino Tiresias. Éste, al principio no quería revelarle la verdad, pero al final hizo que Edipo se enterara. Yocasta, horrorizada, se ahorcó con un cordón de una de las vigas del techo de su cámara. Edipo se sacó los ojos con el alfiler del broche de Yocasta.



“metacinematográfico” que nos obliga a reconsiderar el marco desde el cual vamos a ver la película. Para el pintor, los ojos constituían una de las partes más impresionantes del cuerpo de Gala recordando así, a la frase que le escribió Paul Éluard refiriéndose a ella: “los ojos que traspasaban las paredes” (2004, 231).

La importancia del detalle del ojo se puede observar en este mismo año en diferentes obras de Dalí, como es el caso de *El gran masturbador*, *El juego lúgubre* el cual finaliza en el verano de 1929 en Cadaqués cuando conoce a Gala y *El enigma del deseo* o *Ma mère, ma mère, ma mère*. En estos tres casos Dalí se representa asimismo con los ojos cerrados. Sin embargo, en la obra de *El gran masturbador*, Dalí realiza las pestañas coloridas como si se tratara de otro ojo que no es visible. Estas pestañas sugieren un universo diferente donde se da la libertad de pensamiento, lo cual nos lleva a una idea similar a la que se expone en *Un perro andaluz*. La diferencia más resaltada de ambas disciplinas es que, mientras que en la película esta manifestación libertadora del pensamiento se da sesgando el ojo de la mujer, en la pintura se da con el ojo cerrado. Se considera entonces, una apertura hacia el subconsciente en ambos casos.

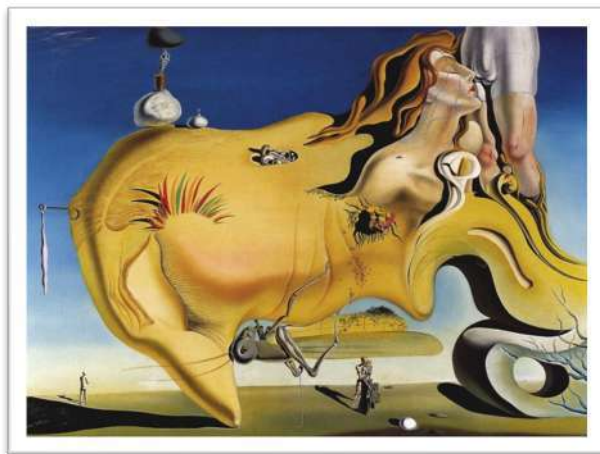


Fig 13. *El gran masturbador*. 1929. Salvador Dalí. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004



Fig 14. *El juego lúgubre*. 1929. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004.



Fig 15. *El enigma sin fin*. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004 Photo © Joachim Blauel - Artothek

Si retrocedemos al texto de Agustín Sánchez, se puede observar que en el escrito de 1927 *La meva amiga i platja*, Dalí relata una postura bastante semejante a la escena inicial de *Un perro andaluz*. Al igual que en la película, Dalí menciona en el texto las figuras de los animales podridos como el burro, el ojo cortado, la nube, etc. Fue un texto

dedicado a Lluís Montonyà, crítico y teórico con el que conformó el Manifiesto Amarillo durante los años veinte, en el que Dalí relata: “a mi amiga le gustan la morbidez dormida de los lavabos y la suavidad de los delicados cortes de bisturí en la pupila curva, dilatada para la extracción de una catarata” (Dalí. 2003, 20).

Durante el transcurso de las escenas se puede observar un montaje de imágenes rápido y una puesta en escena muy característica de este tipo de cine al igual que la actitud presentada de ambos protagonistas, irracional e impetuosa. La escena de la mutilación del ojo es un punto clave para la película. A partir de este plano detalle, Buñuel y Dalí abren las puertas de un universo totalmente irracional y sin sentido para dejar fluir los idearios del subconsciente y adentrarnos en una observación que revela el mundo interior. A pesar de ser una escena inquietante y brusca, hay que ver más allá. El ojo no deja de ser una puerta hacia ese mundo surrealista que impregnará la película en su transcurso.

### **7.1.2. *Las hormigas***

En su sueño, Dalí hace alusión a un grupo de hormigas que recorren su mano, algo que ya se ha visto en sus obras pictóricas. La primera escena donde aparece este grupo de hormigas se produce tras la presentación de ambos protagonistas: Pierre Batcheff y Simone Mareuil. En un primer momento, la película presenta al protagonista masculino montando en bicicleta con ropaje de mujer y una caja, cuando fortuitamente cae bajo la ventana de Simone. Cuando el protagonista cae al suelo muere, mientras que, Simone se encuentra en su habitación leyendo un libro que, al darse cuenta del acontecimiento arroja al suelo dejándolo abierto en la página de *La encajera* de Vermeer y, a su lado, una jeringuilla junto a una ratonera con ratones vivos que recuerda a la obra de Duchamp *¿Por qué no estornudar?* Tras esto, baja desesperada a su encuentro y lo besa. En la siguiente escena, la mujer comienza a sacar los objetos de la caja del ciclista y los coloca en el suelo reconstruyendo el cuerpo del protagonista. Es en este momento cuando el ciclista resurge y se materializa en su habitación. Por lo que se realiza el

plano detalle de las hormigas recorriendo su mano. Las hormigas representan el deseo de Simone de que Pierre se encontrara en su habitación. Efectivamente las hormigas evocan el deseo sexual de ambos protagonistas.



*Fig 16. Detalle Fotograma Un perro andaluz*

A partir de este momento, entran en escena una serie de planos que para Dalí y Buñuel están completamente relacionadas con el amor carnal y el deseo sexual que serán explicadas a lo largo del trabajo. Sin embargo, no suele puede observarse en una de sus primeras escenas sino también a lo largo del *film*, concretamente en el minuto 11:50 cuando la protagonista es perseguida por la figura masculina.



*Fig 17. Detalle fotograma Un perro andaluz*

Por otra parte, tal y como apunta el conocido *Daliccionario*, el significado de las hormigas trasciende en la putrefacción, pero también en lo instintivo, lo irracional y lo intuitivo, aunque en este caso, el significado de estos animales está totalmente relacionado con el deseo sexual. En la obra de Dalí, las hormigas fueron un elemento clave e identificador que siempre suele estar presente tanto en páginas como en lienzos. Sin embargo, el significado de las hormigas en la película resulta aún más inquietante. Dalí afirma que, para un mayor realismo, llevó las hormigas desde Cadaqués hasta París, aunque todo apunta a que estas murieron por el camino. En este mismo año, la fijación de Dalí por las hormigas continuó, por lo que escribió un poema:

¿Por qué, al ir a recoger las virutas de corcho del suelo, me ha quedado en medio de la mano un agujero negro, lleno y compacto de un efervescente hormiguero que pretendo vaciar con una cuchara? (Poema de Dalí. 2004, 146).

Además, durante esta etapa compartió con Lorca el mismo interés por los insectos. Por lo que el poeta escribió en *Suicidio de Alejandría* las siguientes palabras: “Después de la terrible ceremonia se subieron todos a la última hoja del espino, pero la hormiga era tan grande, tan grande, que se tuvo que quedar en el suelo con el martillo y el ojo enhebrado”

Se puede observar que, en esta frase, entran en juego los dos elementos más utilizados de Dalí: las hormigas y el ojo cortado. El significado de las hormigas de *Un perro andaluz* puede verse en algunos ejemplos significativos de la pintura como es el caso de *El juego lúgubre*, *El gran masturbador*, *Retrato de Paul Éluard*, *Combinaciones*, *La persistencia de la memoria*, *La metamorfosis de Narciso* y *El enigma del deseo*. No obstante, las obras con más importancia que recogen esta iconografía durante 1929 fueron el *Retrato de Paul Éluard* y *El gran masturbador*.

En todas estas obras se manifiestan las hormigas como deseo sexual e icono irreconocible de Dalí durante los años treinta. Entre ellas, destacan también *El juego lúgubre* y *Las acomodaciones de los deseos*. Sin embargo, en ambos casos la connotación erótica de los insectos se encuentra relacionado con el dolor.



Fig 19. Detalle El juego lúgubre. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004



Fig 18. El juego lúgubre. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004



Fig 20. Las acomodaciones de los deseos. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004.

Fig 21. Detalle Las acomodaciones de los deseos. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004

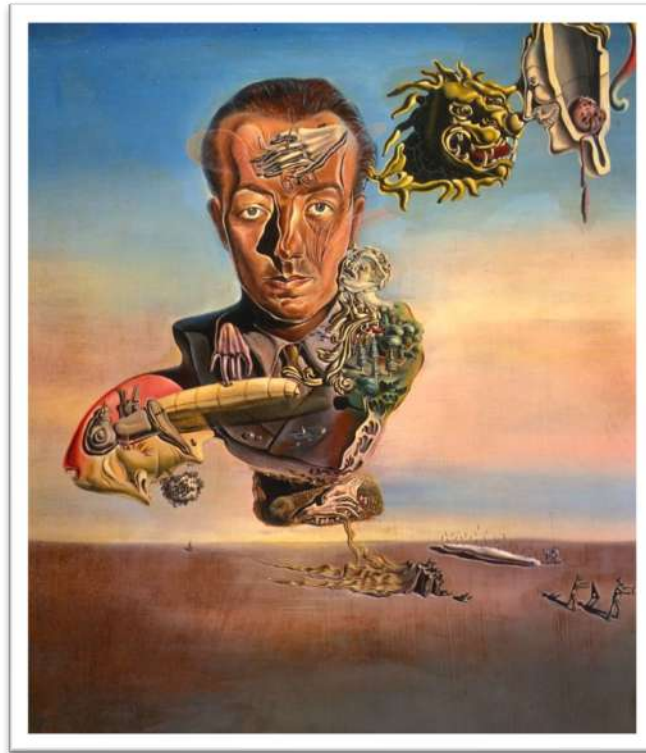


El pintor catalán no solo dedicó su vida a la realización de obras pictóricas, también llevó a cabo esculturas como *Busto de mujer retrospectivo* en 1933, donde las hormigas abarcan el rostro de la figura femenina (véase fig 15).



Fig 22. *Busto de una mujer retrospectivo*, 1933. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004

Sin embargo, si retrocedemos a dos de sus obras más importantes de 1929 podemos observar que el grupo de surrealistas viaja a Cadaqués tras el estreno de *Un Perro Andaluz*, entre ellos destacó Buñuel, el poeta Paul Éluard, Camille Goemans, René Magritte y Gala. Halagado por la presencia del poeta Paul Éluard, Dalí queda arrebatado sobre todo por su mujer Gala, de la que se enamora perdidamente. El *Retrato de Paul Éluard* fue dedicado al marido de Gala en ese momento.



*Fig 23. Portrait de Paul Éluard, 1929. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004*

De esta manera, se debe tener en cuenta la llegada de Gala a la vida de Dalí, la cual supuso un giro dramático no solo en su arte sino a nivel general. Elena Diakonova mayormente conocida como Gala, sirvió al surrealismo como esposa de Paul Éluard, promotora de la obra de Max Ernst y musa de uno de los máximos representantes del movimiento, Salvador Dalí. Dentro de este estilo artístico, Gala fue conocida como “la musa surrealista”<sup>8</sup> (1959, 72).

A partir del verano de 1929, cuando Dalí se une al grupo surrealista, comienza la relación con Gala la cual no era vista con buenos ojos al tratarse de una mujer casada y diez años mayor que él. Sin embargo, para Dalí apenas tiene importancia por lo que pasan a vivir juntos a Port Lligat donde Gala actúa de musa e inspiradora. No obstante, previamente a su relación con Gala, la amistad con Paul Éluard siguió su transcurso hasta el punto de realizarle un retrato durante el verano de 1929. (1959, 72-79).

---

<sup>8</sup> Muchos surrealistas se han enamorado de Gala antes de su matrimonio con Éluard, y era tan fuerte su impresión en ellos que, cuando se hablaba de la pintura, el libro o la escultura de algún colega, decían: ¡Oh, sí, es bueno porque ha estado enamorado de Gala! (Harriman. 1939)



La pintura representa al poeta en primer plano rodeado de elementos característicos del pintor con un significado peculiar. Dentro de la misma figura el artista muestra una iconografía propia del imaginario de Dalí. En primer lugar, se puede observar la mano cortada que se encuentra en la frente del protagonista. En este caso, aunque se estudiará en el siguiente apartado de manera mucho más profunda, la mano cortada simboliza la masturbación. Por otro lado, se puede observar la cabeza de un león, símbolo del deseo sexual al igual que casi todos los elementos pertenecientes a la obra. Esa representación del felino está asociada a los deseos sexuales salvajes e incontrolables que sentía por Gala, pero que, a su vez, se asocian a la figura paternal iracunda de Dalí. Sin embargo, el tema de los insectos sigue muy presente, tanto en la langosta que se encuentra dentro del autorretrato de Dalí como las hormigas que parecen emerger de su boca.

Durante su etapa surrealista, Dalí desarrolló un tipo de autorretrato perfilado con los ojos cerrados y sin boca que estuvo inspirado en una roca de la Cala Cullaró. Es una imagen que se repite en un gran número de sus obras, sobre todo durante esta época, por lo que se cree que es una manera de representar su condición de onanista. Dentro de este autorretrato se encuentra la figura de la langosta asociada a las hormigas, ambos insectos. En este caso, la langosta está totalmente relacionada con connotaciones sexuales, pero, a su vez, con temores de su niñez, al igual que la hormiga. Los orígenes de la langosta se encuentran en el mecanismo de la automutilación que inició Van Gogh al cortarse la oreja durante la época vanguardista. (2004, 156)

Cabe destacar que, el hecho de que la langosta se encuentre en el interior de la cabeza del autorretrato representa una serie de temores de su infancia relacionados con los insectos. A su vez, el autorretrato se encuentra incorporado al retrato de Paul Éluard, por lo que simboliza ese temor por la pérdida de Gala tras enamorarse completamente de ella además de un deseo sexual elevado interpretado por la presencia de las hormigas.

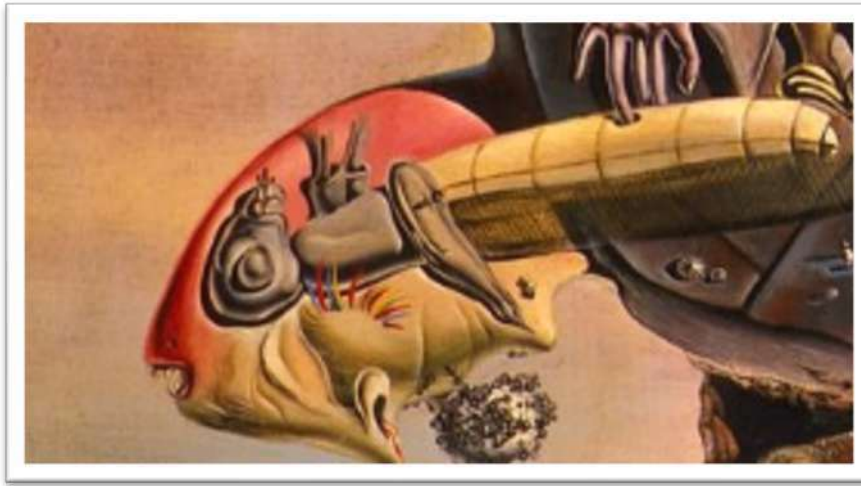


Fig 24. Detalle Retrato de Paul Éluard.

Este mismo sentimiento de temor y amor a su vez representado tanto en el *Retrato de Paul Éluard* como en *El gran masturbador*, se verá reflejado muy claramente en la obra de *Un perro andaluz* tras el encuentro del grupo surrealista en Cadaqués. Tras el intenso encuentro con Gala durante el verano de 1929, el pintor comenzó a realizar sus obras más irracionales e inquietantes durante el verano en Cadaqués, por lo que puede hablarse de su célebre obra *Rostro del gran masturbador* o *El gran masturbador*.



Fig 25. *El gran masturbador*. Salvador Dalí 1930. Fundació Gala-Dalí Figueres 2004

En este caso, el tema del onanismo se ve mucho más claro. La iconografía tan peculiar representada en su pintura incorpora el movimiento en *Un perro andaluz. El gran masturbador* es capaz de evocar sentimientos alternos en el espectador, desde asco hasta curiosidad por su complicado significado que sólo el pintor catalán entendía al completo. Al igual que en las obras anteriores, vuelve a representar los insectos, pero en este caso de manera mucho más eróticas que las demás. Para el artista, la masturbación fue su modo de expresión sexual por excelencia, por lo que es un tema muy común en sus obras tanto pictóricas como cinematográficas, aunque no se represente de manera directa. Tal y como indica *La vida secreta de Salvador Dalí*, en 1929 pasó su primera etapa en París donde experimentó la frustración de no lograr establecer conexiones con otras personas por lo que pasó a ser un tema muy común en sus obras. Además, Dalí relata su experiencia de la siguiente manera, de la cual será protagonista el siguiente elemento, la mano cortada:

Crecía yo, y crecía mi mano. Aquello me ocurrió finalmente en una tarde en el retrete del instituto; tuve una decepción, seguida inmediatamente por un violento seguimiento de culpabilidad. ¡Había creído que “aquello” era algo diferente! Pero, a pesar de mi decepción, eclipsada por los deleites del remordimiento, volvía siempre a hacer “aquello”, diciéndome: ¡esta es la última vez, la última vez! A los tres días la tentación de hacerlo una vez más se apoderaba nuevamente de mí, y nunca pude luchar más de un día y una noche contra mi deseo de volverlo a hacer, y siempre volvía a hacer “aquello”, “aquello”, “aquello” (2004, 203).

### **7.1.3. *La mano cortada***

Tras el plano detalle de las hormigas en la mano del protagonista Pierre Batcheff, entra en escena una figura femenina de aspecto espiritual situada en mitad de la calle mientras toca con un palo una mano cortada. Uno de los hombres presentes en la vía pública se da cuenta de los hechos e intenta recoger la mano del suelo para guardarla en la caja.

Dicha caja es la misma que lleva al ciclista al comienzo de la película por lo que estará presente durante todo el *film* dotándolo de incertidumbre y significados siempre relacionados con el deseo, la muerte, el amor y la frustración que este último elemento conlleva. Mientras tanto, el hombre desde la ventana comienza a manifestar mediante gestos evidentes su deseo de que la mujer sea atropellada para así, liberarse de ese salvaje de deseo sexual que lo atrae hacia ella.

La mujer se encuentra totalmente atraída por la mano cortada, por lo que está relacionado con lo que relata Dalí sobre la masturbación, tal y como se indica en el anterior punto. Sin embargo, esa excitación se intenta parar a través de la figura del policía que le arrebató la mano y la sitúa dentro de la caja. La acción de la autoridad ante la atracción sexual refleja el sentimiento de Dalí que no puede parar: “[...] tuve una decepción, seguida inmediatamente por un violento sentimiento de culpabilidad”. De esta manera, la autoridad representa el control de ese sentimiento y la caja es sinónimo de su intimidad.



*Fig 26. Fotograma Un perro andaluz, 1929.*

Este suceso está completamente relacionado con la vida de Dalí y la frustración que sentía por sus conexiones interpersonales. Una vez más, se remite a la masturbación. La mano cortada vuelve a ser sinónimo de ese onanismo y misticismo que el artista sentía y reflejaba en sus obras. Como se menciona en el punto anterior, su sexualidad se caracterizó por ser un juego solitario. Por lo que se puede llegar a la siguiente cuestión:

¿Era esta acción una expresión narcisista e infantil? Lo único que se sabe a ciencia cierta es que era su modo de expresión sexual.

Todo ello, se ve representado en la obra de Dalí, sobre todo a partir de 1930. Sin embargo, estas obras se remiten a las ya presentadas durante el trabajo, aunque algunas de ellas sugieren significados diferentes de la extremidad cortada. La obra que más se adecúa a la temática descrita es *La mano. Los remordimientos de conciencia* de 1930. Este cuadro está muy relacionado con la masturbación y representa, en términos freudianos, la ansiedad sexual que despierta en él. Se debe destacar también la paleta de colores utilizada, la cual sugiere sentimientos de culpa y represión. Debido a que la figura principal es masculina, se puede relacionar con la representación de Freud en otras obras, con una mano prominente sobre excrementos en un pedestal modernista que recuerda a *El gran masturbador*. La figura se encuentra apoyada en dos escalones, haciendo alusión a la relación sexual. Tras esta imagen, hay un busto con barba que representa la autoridad patriarcal, al igual que el policía en *Un perro andaluz*, en este caso la autoridad es representada por un león. El protagonista está relacionado con Edipo ya que, al igual que él, brota sangre de sus ojos. De su espalda emerge un collage de una cara femenina, con cabellos largos que se asemejan con las figuras de *La fuente* (1930) y *El sueño* (1931). Como conclusión, en el cuadro se combinan los tres elementos de simulacro: sangre, excrementos y putrefacción.



Fig 27. *La mano. Los remordimientos de conciencia* 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004 USA: Salvador Dalí Museum Inc., St. Petersburg, FL, 2007

No obstante, durante el verano de 1929 trató esta temática en la obra *El juego lúgubre*, la cual está cargada de elementos característicos del pintor. En este caso, la mano aparece representada con la misma connotación sexual. Es una pintura que se divide en tres secciones verticales. Por un lado, una gran figura que se tapa la cara con una de sus manos en actitud de vergüenza, por otro, la otra mano se alza hacia delante, anómala y descomunal, es la mano del masturbador que recuerda a *El enigma de un día* de Giorgio De Chirico realizado en 1914. Fue uno de los autores que más influencia ejerció sobre Dalí (2004, 203-205).

Por último, otra de las obras con más importancia que contienen estos elementos es *Simulacro de una noche* de 1930, donde la mano es la protagonista de la escena.



Fig 28. Detalle *El juego lúgubre*, 1929.



Fig 29. *Simulacro de un sueño*, 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014.

#### 7.1.4. *Los putrefactos*

Otra de las escenas más destacadas de *Un perro andaluz* es el violento momento en el que ambos protagonistas se encuentran en la habitación, y el hombre acorrala a la mujer debido a la excitación que ha experimentado segundos antes. Así apunta Buñuel en la descripción de su proceso de trabajo con Dalí, relatado por De la Colina y Pérez Turrent:

[...] la mujer agarra una raqueta para defenderse del hombre que quiere atacarla. Entonces, éste, mira alrededor buscando algo para contraatacar y “¿Qué ve?” “Un sapo que vuela” “¡Malo!” “Una botella de coñac” “¡Malo!” “Pues ve dos cuerdas” “Bien, pero ¿qué viene detrás de las cuerdas?” “El tipo tira de ellas y cae, porque arrastra algo muy pesado” “Ah, está bien que se caiga” “En las cuerdas vienen dos grandes calabazas secas” “¿Qué más?” “Dos hermanos maristas” “¡Eso es, dos maristas!” “¿Y después?” “Un cañón” “¡Malo! Que venga un sillón de lujo” “No, un piano de cola” “Muy bueno, y encima del piano de cola, un burro... no, dos burros podridos” “¡Magnífico!” (Sánchez Vidal, 1991, 64).

El concepto de “lo podrido” y “lo putrefacto” tiene sus orígenes años previos a *Un perro andaluz*, hacia 1927 cuando la amistad de Lorca, Dalí y Buñuel aún estaba en auge en la Residencia de Estudiantes relacionado a su vez, con el conocido “antiarte” que se comentó al principio del trabajo. El grupo de surrealistas de la residencia asociaba lo podrido a lo convencional. Además, Dalí comentó la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, el cual lo describía como “un gran putrefacto peludo”.

La iconografía del asno siempre estuvo presente en sus obras pictóricas. En primer lugar, se encuentra *La miel es más dulce que la sangre* de 1927 aunque ya en 1922 con *Sueños noctámbulos* tuvo sus primeros encuentros con la figura del animal. En cuanto a su origen, podemos situarlo en la infancia de Luis Buñuel y Pepín Bello, los cuales



influyeron considerablemente en la relación con los demás miembros de la Residencia. Según lo mencionado por Dalí en el poema *La liberación de los dedos*, es interesante recordar que, en 1927, Dalí recibió una carta de los dos residentes:

[...] tres personas separadas en el tiempo pensaron en el concepto del burro podrido: en Cadaqués, yo estaba trabajando en una serie de pinturas que mostraban un burro en estado de descomposición, cubierto de moscas, como un tema recurrente; casi al mismo tiempo, recibí dos cartas: una de Pepín Bello, desde Madrid, en la que mencionaba el burro podrido y describía situaciones que guardaban un paralelismo total con aquellas que yo había escrito recientemente. Algunos días más tarde, Luis Buñuel también mencionó un burro podrido en una carta que me envió desde París.

Según Félix Fanés, los asnos podridos no poseen un único significado, pueden tener también una connotación positiva, como forma de limpieza y purificación. Sin embargo, los asnos presentados en el *film* corresponden a una idea común de los miembros de la Residencia. Todos los elementos presentados en escena están interconectados a través de tres conceptos básicos: el amor, la muerte y el sexo, los cuales se repiten en todas sus obras. En este caso, el hecho de que los burros sean arrastrados por el hombre corresponde a las ataduras del deseo que se representarán más tarde en *La Edad de Oro*. Además, la imagen de *Un perro andaluz*, donde el protagonista arrastra el piano de cola, evoca a la presencia de una especie de automóvil que se asemeja con su obra *Rompecabezas de otoño* de 1935.



Fig 30. *La miel es más dulce que la sangre*, 1927. Salvador Dalí. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004





Fig 31. Fotograma *Un perro andaluz* 1929.



Fig 32. *Rompe cabezas de otoño*. 1935. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2007 Fotografia: Hans Kaczmarek nov.

Por lo tanto, el significado del asno tiene dos connotaciones en todas sus representaciones: el vínculo con los miembros de la Residencia y el sexo relacionado con la muerte. Sin embargo, donde más destaca esta vinculación es en sus primeras obras debido a su cercanía con la Residencia como en *Los esfuerzos estériles* de 1927. Asimismo, la representación del asno pasará a obras posteriores del artista como *Guillermo Tell*, la cual está cargada de atributos vinculados a la expulsión por parte de su familia (2004, 50-53).

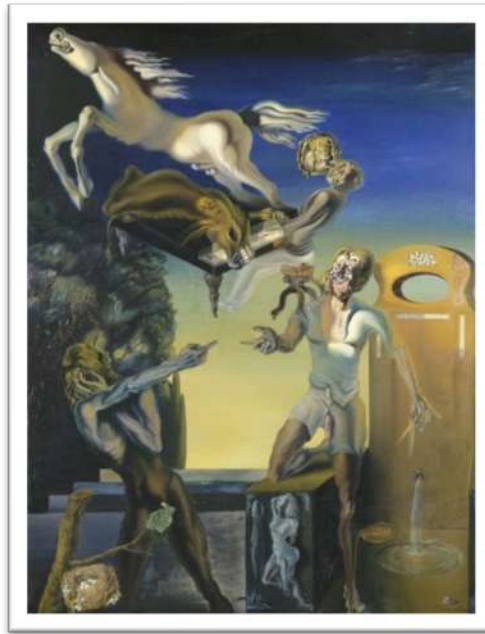


Fig 33. Guillermo Tell. 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004

El piano de cola se incluye en la obra debido a los conciertos protagonizados por los amigos de Dalí durante los veranos en Cadaqués. En este caso, el piano es arrastrado por un joven, el cual simboliza la culpa y establece una conexión religiosa, relacionado con la infancia y educación de Dalí. El piano se convierte en un símbolo que refleja la forma en la que Dalí culpaba a su padre de su impotencia, ya que este último había colocado encima del piano durante su infancia unos libros sobre genitales femeninos. Para Buñuel, el piano estaba asociado a los hermanos maristas en su poesía surrealista, sobre todo en *El arco iris* y *la cataplasma*.

Como se ha analizado, esta significativa iconografía de Dalí ejemplifica la constante transmisión de ideas que le surgen al artista, desde la pintura hacia el cine y del cine a hacia la pintura.

#### **7.1.5. La importancia del cuerpo: la espalda desnuda, la axila y la boca desdibujada.**

El cuerpo humano también fue un tema recurrente en la película, sobre todo el cuerpo femenino ya que, está más relacionado con la sexualidad. Una vez es tratada la escena

de los asnos putrefactos en la habitación de la protagonista, se da paso a la siguiente secuencia donde dos hombres parecen discutiendo, pero con rostros idénticos, lo que corresponde a la idea de la doble imagen presente en Dalí. Además, se relaciona con la relación del pintor con su padre. Durante la discusión, uno de los personajes comienza a disparar al otro, que, según algunos teóricos, representa la muerte del padre frente a su hijo. Una vez cae la supuesta figura paterna, aparece el torso de una mujer semidesnuda que corresponde al erotismo. De esta manera, en el documental *Las dos caras de un genio*, se relata como el padre de Dalí no ve con buenos ojos la relación con Gala por lo que es expulsado de la familia. Por lo que, la muerte de esta figura paternal y la presencia del torso de una mujer puede llevar a ese acontecimiento familiar.

Este deseo sexual se ve muy acentuado por la espalda desnuda por lo que, significa el triunfo de su matrimonio con Gala frente al exilio por parte de su padre tal y como puede observarse en otras de sus obras pictóricas. En relación con la familia de Dalí, la espalda desnuda está conectada a su vez con su hermana Ana María<sup>9</sup>, musa inicial de Dalí.



Fig 26. Fotograma *Un perro andaluz* 1929



Fig 27. *Mi esposa, desnuda, contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura.* Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

<sup>9</sup> Hermana de Salvador Dalí, del que fue modelo de varias de sus pinturas, y amiga de algunos de sus amigos, como Federico García Lorca, con el que mantuvo una gran amistad. (Universo Lorca)

Por otra parte, la axila es una imagen que se repite varias veces durante el cortometraje tanto como a la mitad de este como en el desenlace. Sin embargo, en ambas escenas la temática de la sexualidad sigue presente, sobre todo cuando es representado por ambos protagonistas. En el primer caso, tras la presentación de las hormigas en la mano de la figura masculina, aparece en un plano detalle de la axila de la mujer, el cual simboliza el sexo de la figura tal y como indica Jenaro Talens en *El ojo tachado*. Una vez aparece la imagen de la axila, el director produce un fundido en negro para dar lugar a un erizo de mar. La axila pasa a ser un erizo de mar cuyas puntas se balancean sutilmente para volver a convertirse en la axila de la mujer. Para Talens, tres imágenes de este tipo continuadas y similares se relacionan directamente con la sexualidad: “una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino y al mismo tiempo metáfora visual del mismo”.



Fig 28. Fotograma *Un perro andaluz*, 1929



Fig 29. Fotograma *Un perro andaluz*, 1929

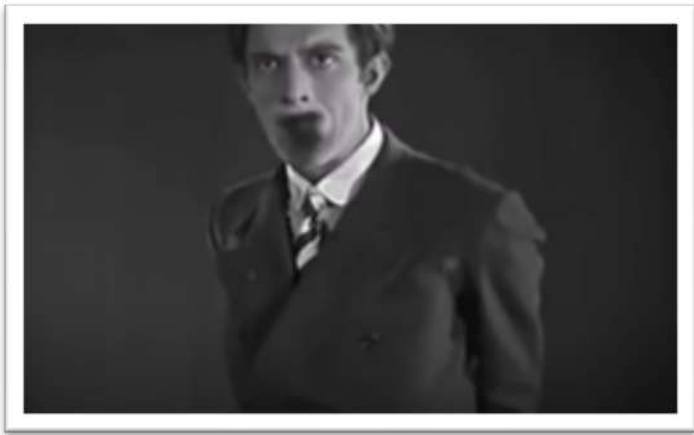


Fig 30. Detalle *El juego lúgubre*, 1929

Asimismo, el erizo simboliza tanto el atractivo como a destructividad del amor físico, y guarda una similitud con la mano cortada, ya que ambas pueden despertar atracción y repulsión al mismo tiempo. Además, mantiene relación con la sexualidad femenina exponiéndolo en uno de sus poemas que copia de una carta de Lorca: El *poema de las cositas*. Se debe tener en cuenta la relación del pintor con los animales marinos, pues eran el alimento favorito de su padre y de él. Debido a su importancia, el erizo es representado por Dalí en algunas de sus obras más conocidas, aunque mayormente durante la década de los cincuenta (2004, 107).

Al igual que ambos conceptos coinciden y se relacionan con la sexualidad femenina, la boca desdibujada también se encuentra vinculada a este fenómeno. Sin embargo, en este momento, debido a la frustración, la boca del protagonista desaparece mientras que la joven le muestra su axila como una señal erótica. Esta negación de la cavidad bucal se ve generada por la frustración de no poder interactuar asumiendo así únicamente su imagen sin acercamientos. De este modo, el pintor no solo lo representa en la película, también en obras pictóricas como *La fuente* y *El sueño* de 1930 (véase fig 33 y 34).

En *Un perro andaluz*, la escena se desarrolla de manera descriptiva, pasando de plano a plano. Es cuando el joven se tapa la boca con la mano que su rostro desaparece y la figura femenina resalta su feminidad y sexualidad al retocarse los labios. Al mismo tiempo, durante este proceso, la boca del protagonista se oscurece simbolizando su frustración, y se muestra en un plano detalle la axila de la mujer, esta vez sin vello.



*Fig 31. Detalle fotograma Un perro andaluz 1929*



*Fig 32. Detalle fotograma Un perro andaluz 1929*



*Fig 33. Detalle La fuente, 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.*



Fig 34. *El sueño* 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2007

#### 7.1.6. *El desenlace: Las figuras enterradas*

Las figuras enterradas protagonizan el final de *Un perro andaluz*. Una vez llegados a la playa, la protagonista se encuentra enterrada en la playa junto a la figura masculina, los cuales habían paseado por la playa segundos antes. La playa es uno de los temas predilectos de Dalí debido a su pasatiempo en ella durante su infancia. En este momento, parecía que se iba a llevar a cabo la culminación sexual de ambos protagonistas. Sin embargo, tras un cariñoso paseo por la arena, el director realiza un fundido para presentar un letrero que nos dirigimos a otra estación, la primavera, donde se visualizan a las dos figuras enterradas en la arena en estado de putrefacción para regresar una vez más al mundo de los “podridos” y al “antiarte” de Lluís Montonyá.





Fig 35. Detalle fotograma *Un perro andaluz* 1929

No obstante, esta imagen ya se había visto anteriormente en sus obras de 1928 como *Dos figuras en una playa* o *Esfinge enterrada en la arena* que está más relacionada con la joven protagonista. Ambas figuras mantienen una considerable distancia, mientras que la figura de la izquierda simboliza un genital femenino la figura de la derecha representa la forma de los pechos femeninos, también conocidas como formas blandas siguiendo el edén de Picasso, Cézanne y Renoir, aunque esta vez en forma de sátira virulenta. Tanto esta obra como *Remordimiento. Esfinge enterrada en la arena* (fig 37) mantienen significados muy similares encadenados con la imposibilidad sexual por lo que ambas están completamente relacionadas con *Un perro andaluz*.



Fig 36. *Dos figuras en una playa. Los deseos insatisfechos*, 1929.  
Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres.





*Fig 37. Remordimiento. Esfinge enterrada en la arena 1930. Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2004 Fotografia: Ben Blackwell*

## 8. Conclusión

En conclusión, la conexión que existe entre la pintura de Dalí y el cine de Buñuel es evidente y significativa. Tanto el pintor como el cineasta se consideran figuras elementales en el movimiento y su colaboración conjunta dotó al panorama artístico de nuevos conceptos que harían evolucionar el arte y la cultura a nivel global. La estética surrealista que desprenden, con imágenes oníricas, el uso del simbolismo y la subversión de la realidad se refleja en ambas disciplinas, por lo que se convierte en un antes y un después de la plasmación de la realidad.

La intención principal de este trabajo ha sido encontrar los elementos convergentes entre distintas disciplinas y situarlos en una puesta en común dentro de la psicología, que, en este caso, es el método paranoico-crítico el que afecta tanto a la pintura como al cine. Mientras que Dalí, desafía las normas de la representación figurativa y se sumerge en la simbología y las metáforas a través de distintas temáticas, Buñuel explora el mundo del subconsciente retando las narrativas convencionales y sacando a la luz los tabúes de la sociedad para crear una especie de revolución. *Un perro andaluz* y *La Edad de Oro* representan un hito en la historia del cine surrealista que, a su vez, dejaron una huella duradera en el arte cinematográfico.

En resumen, la conexión entre ambas disciplinas radica en su enfoque compartido en la exploración de los territorios del subconsciente, en la ruptura de las convenciones y en la búsqueda de una expresión artística liberadora. El legado de ambos artistas perdura hasta el día de hoy, el cual nos ayuda a entender y apreciar el singular movimiento.

## 9. Bibliografía

Ades, Dawn. 2004. *Dalí*. Barcelona: ABC, S.L & Ediciones Folio S.A.

Bergala, Alain. 2008. *Luis Buñuel*. Madrid: Edición Prisa Innova.

Borja-Villel, Manuel et al. Dalí. *Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*. 2013. Madrid: Museo Reina Sofía y Centre Pompidou.

Bou, Enric. 2004. *Dalí. Diccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*. Barcelona: TusQuets Ediciones.

Buñuel, Luis. 1982. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A.

Buñuel, Luis. 2000. «Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. Luis Buñuel. El cine, instrumento de poesía». *Revista de poesía* nº45: 3-28.

Clariana Rodagut, A. 2014. *Una iconografía del ojo en Un chien andalou*. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.769n> 5015

Colorado Castellary, Arturo. 2019. *La mirada múltiple. Imagen y tecnología en el arte moderno*. Madrid: Ediciones Complutense.

Cowles, Fleur. 1959. *The case of Salvador Dalí*. Barcelona: Editorial Noguer. Traducido por José Antonio Merchan.

Dalí, Salvador. 1977. *SÍ*. Barcelona: Editorial Ariel. Traducido por Gloria Martinengo.

Dalí, Salvador. 2003. *Obra completa vol. I*. Barcelona: Ediciones Destino.

Gale, Mathew ed. 2008. *Dalí y el cine*. Barcelona: Random House Mondadori.

García Alberti, Alberto. 2020. «Interconexiones Estéticas En Salvador Dalí, Pintura Y Medios De Comunicación De Masas» Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

Gibson, Ian. 2016. *Lorca, Dalí, el amor que no pudo ser*. Barcelona: Debolsillo.

Herrera, Javier. 2007. «Dalí en el legado Buñuel de la filmoteca española». *Revista Latente*: 143-154.

Minguet Batllori, Joan M. 1991. *Salvador Dalí i el cinema*. Barcelona: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

Minguet Batllori, Joan M. 2003. *Salvador Dalí, cine y surrealismo (s)*. Barcelona: Parsifal Ediciones.

Minguet Batllori, Joan M. 2004. *El Manifiesto Amarillo. Dalí, Gasch, Montanyà y el antiarte*. Cataluña: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Traducido por Joan Riambau.

Olaya Villar, María Dolores. 1991. «Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes», Ensayos. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 101-110.

Parinaud, André. 1973. *Salvador Dalí*. Confesiones inconfesables

Rodrigo, Antonina. 2004. *García Lorca en el país de Dalí*. Barcelona: Base.

Romero Zalduendo, Lorena. 2020. «Salvador Dalí Y Federico García Lorca: Amistad, Sexualidad y Arte» Trabajo fin de máster. Universidad de Granada.

Sánchez Vidal, Agustín et al. 2009. *Un perro andaluz ochenta años después. Luis Buñuel y Salvador Dalí*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Sánchez Vidal, Agustín. 1988. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Editorial Planeta.

Sánchez Vidal, Agustín. 1991. *Luis Buñuel*. Madrid: Ediciones Cátedra

Sánchez Vidal, Agustín. 2020. *Genealogías de la mirada*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Santos Torroella, Rafael. 1992. *Dalí Residente*. Madrid: Residencia de estudiantes

Rojas Carlos. 1985. *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*. Barcelona: Plaza & Janes.

Talens, Jenaro. 1986. *El ojo tachado*. Madrid: Ediciones Cátedra

#### Webgrafía

Dalí, Salvador. *Un perro andaluz*, dirigida por Luis Buñuel (1929; Francia, 1929), Youtube.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Benjamin Péret». En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/peret.htm> [fecha de acceso: 1 de julio de 2023].

Fundació Gala-Salvador Dalí «Fundació Gala-Salvador Dalí». Acceso el 30 de junio de 2023. <https://www.salvador-dali.org/es/>

L'Esprit nouveau. New York: Da Capo Press.

La Cámara del Arte. 2022. «Enigma sin fin - La Cámara del Arte». La Cámara del Arte - El sitio del arte y la cultura. 7 de diciembre de 2022. <https://lacamaradelarte.com/obra/enigma-sin-fin/>

Pérez Porto, J., Merino, M. (13 de febrero de 2015). Ultraísmo - Qué es, surgimiento, características y referentes. Definicion.de. Acceso el 30 de junio de 2023 de <https://definicion.de/ultraismo/>

Salvador Dalí, documental Las Dos Caras De Un Genio. Grandes momentos de la historia. <https://www.youtube.com/watch?v=zRZYFsvjKrM>

Salvador Dalí, entrevista por Joaquín Soler Serrano, 21 de noviembre de 1977. A fondo RTV. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/salvador-dali-fondo-1977/4598867/>