

La pintura en el cine

La representación femenina en la obra de Salvador Dalí

Resumen:

La investigación se centra en el análisis de la figura femenina en dos medios artísticos diferentes: el cine y la pintura, teniendo como punto de unión la obra del polifacético Salvador Dalí.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autora: Lara Rodríguez Barbero

Director: Eduardo Blázquez Mateos

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: febrero/marzo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	4
2.1. Objeto de estudio	4
2.2. Objetivos de estudio	4
2.2.1 Objetivo principal	4
2.2.2 Objetivos específicos.....	5
3. SURREALISMO Y REPRESENTACIÓN FEMENINA	5
4. LA PINTURA DE SALVADOR DALÍ.....	13
4.1. Primeros pasos.....	13
4.2. Dalí y el surrealismo.....	15
4.2.1 Gala	19
4.3. Representación femenina en la pintura de Salvador Dalí	21
4.3.1 Referencias mitológicas	23
5. RELACIONES CINEMATOGRAFICAS DE SALVADOR DALÍ.....	29
5.1. Concepto e influencias del cine	29
5.2. Un perro andaluz	34
5.3. La edad de oro	41
6 CONCLUSIONES	50
7 ANEXOS.....	53
8 BIBLIOGRAFÍA.....	63

1 INTRODUCCIÓN

El presente estudio pretende profundizar en el tratamiento de la representación de la imagen femenina durante el movimiento vanguardista del Surrealismo, centrandó la atención en un artista concreto, Salvador Dalí (1904 – 1989).

Se busca esclarecer las posibles diferencias o semejanzas de la figura femenina en la pintura y en el cine a través del análisis de diferentes obras, por un lado, del medio pictórico, como arte tradicional con valores estéticos más asentados y asumidos y, por otro lado, del medio cinematográfico, buque insignia de la modernidad, aún por desarrollarse en su plenitud como séptimo arte durante la época en la que nos situamos.

Se analiza el trato que recibe la imagen de la mujer en el medio artístico puesto que el arte, como parte de la cultura de una sociedad, refleja la consideración que de ella se tiene en la realidad. Es decir, se trata de conocer la imagen que los artistas tenían de la mujer y observar si el cambio de un medio a otro tuvo alguna transformación también en dicha imagen. La idea es probar si la llegada de un avance tecnológico, de un nuevo medio de expresión como es el cine, provoca también un cambio de visión y trato sobre la figura femenina. Además, conocer la situación que vivía la mujer en esta época, puede ayudarnos a valorar la evolución que ha habido hasta nuestros días.

Puesto que resulta demasiado extenso analizar obras de todos los artistas del Surrealismo, en esta investigación focalizamos en torno al pintor Salvador Dalí como figura representativa del grupo vanguardista, ya que posee una amplia obra pictórica y, además, participó en diferentes piezas cinematográficas. De esta forma, se llevará a cabo la utilización del método inductivo en el que a través del análisis de obras concretas se intentará llegar a conclusiones generales.

Uno de los fines del presente estudio es abrir una vía de investigación a futuros análisis y estudios sobre la figura femenina en diferentes medios de representación.

2 PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Objeto de estudio

La investigación se centrará en el análisis de la figura femenina en las producciones pictóricas y cinematográficas en las que participó Salvador Dalí. Se trata de un estudio en profundidad de la representación que realizaba Dalí de la mujer en el medio cinematográfico, comparándola con la visión particular que tenía de la imagen femenina en sus obras pictóricas, de este modo, analizaremos las diferencias que puede haber en dicha representación entre dos formas de expresión diferentes: el cine y la pintura. Además, se examinará el significado que tenía la representación femenina para el movimiento surrealista en el que estuvo involucrado el artista y por el que fue considerablemente influenciado.

Con este estudio se pretende averiguar las posibles diferencias y/o semejanzas a la hora de representar la imagen femenina en dos medios diferentes como son el cinematográfico y el pictórico, teniendo como punto de unión la visión de un artista tan único y especial como es Salvador Dalí.

En este caso, el universo de la investigación se centrará en las obras audiovisuales más representativas del Surrealismo español y en las que Dalí tomó parte: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Además, se analizarán varias de sus obras pictóricas más representativas e influyentes, como *La miel es más dulce que la sangre* (1927), *El gran masturbador* (1929) o *Guillermo Tell* (1930), entre otras, y aquellos cuadros en los que la imagen femenina tiene una mayor importancia a la hora de entender el imaginario daliniano como *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* (1932), *Meditación sobre el arpa* (1933) o *Leda atómica* (1947-49), por citar algunos de ellos.

2.2 Objetivos de estudio

2.2.1 *Objetivo principal*

Analizar las representaciones femeninas que realiza Salvador Dalí en sus pinturas y así, poder identificar las posibles diferencias existentes, en relación con su visión de la mujer en las piezas cinematográficas en las que colaboró con Luis Buñuel.

2.2.2 *Objetivos específicos*

- Analizar la visión general que tenía el Surrealismo de la imagen de la mujer. Estudiar su postura respecto a la figura femenina e identificar y definir sus características para poder entender las influencias que tuvo Salvador Dalí de esta corriente vanguardista.
- Estudiar el significado de la imagen femenina en la obra pictórica de Salvador Dalí para su posterior comparación.
- Profundizar en la representación de la mujer realizada en las películas de Salvador Dalí y Luis Buñuel, analizando la posible diferencia entre la imagen femenina en el medio pictórico y en el cinematográfico.

3 SURREALISMO Y REPRESENTACIÓN FEMENINA

“No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación” (Breton, 1995: 7), escribía André Breton en su *Manifiesto del Surrealismo* en 1924. Una frase que podría resumir el espíritu del movimiento surrealista de una forma simple, pero no por ello imprecisa. Nos encontramos ante una corriente artística que luchaba contra “la insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable” (Breton, 1995: 10), es decir, se trataba de un movimiento inconformista que cantaba a la libertad del pensamiento y, sobre todo, de la imaginación, enfocado a la percepción de un mundo onírico en el que se despreciaba el dominio de la razón y las leyes de la lógica y se invitaba a la liberación del estado subconsciente del ser humano.

Hablamos de una vanguardia artística que parece mirar más allá de las diferencias entre géneros y clases sociales, en la que se predica una igualdad total puesto que el fin último es la representación de la unión de dos estados, la realidad y el sueño, en una “especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad” (Breton, 1995: 15). Sin embargo, centrando nuestra atención en el tema que nos ocupa, la imagen de la mujer, fuente de inspiración y tantas veces plasmada en diferentes medios artísticos, parece no regirse por las mismas ideas que orgullosamente proclaman los autores surrealistas.

Nos topamos con una interpretación de la representación femenina cuanto menos polémica. Por un lado, el Surrealismo como Vanguardia histórica, innova de forma impactante en la imagen tradicional del cuerpo femenino al romper con los valores de armonía, belleza y estabilidad heredados de siglos anteriores. No obstante, por otra parte, podemos interpretar esta representación de la mujer como una objetualización, una ‘cosificación’ extrema del cuerpo femenino, desmembrado, fragmentado y montado, reconstruido al fin y al cabo, por el artista.

Profundizando en la idea que los surrealistas tenían de la mujer, descubrimos que ésta es vista como un medio, un mero vehículo para llegar a ese fin tan ansiado que es encontrar otro punto de vista, otra mirada a través de la cual ver y mostrar el mundo. Idealizan su propia idea de lo femenino para poder manejarlo a su antojo, se trata de “una imagen irreal, producto del inconsciente, del ensueño, divorciada de lo concreto histórico y existencial y apta para ser manejada libremente como un objeto” (Rodríguez-Escudero, 1989: 2). Identifican a la mujer con lo irracional, lo misterioso, lo ‘natural’. Sirva de ejemplo esta breve descripción de Nadja, personaje del libro de André Breton de igual título, que recoge la autora Estrella de Diego:

De hecho, Nadja representa todas y cada una de las fantasías del autor y, por extensión, de los surrealistas: telepática, irracional, casi médium, por encima de todo intuitiva, al margen, un poco vidente, capaz de discernir el otro lado de la realidad absurda que aparenta estar. (Diego, 2003: 84)

Podemos, no obstante, hacer una dicotomía en cuanto a la idea de la mujer. Por un lado, se concibe a una mujer *positiva*, es decir, aquella “mujer que fecunda la imaginación, transmisora de lo desconocido, que conecta al hombre con la naturaleza”; y por otro lado, a una mujer *negativa*, “la mujer destructora, que puede reducir a sombras el mundo del hombre, poseedora de lo misterioso, dominadora de fuerzas ocultas y presagio de la muerte” (Rodríguez-Escudero, 1989: 2).

En estas dos ideas opuestas de la femineidad es posible identificar algunos estereotipos tradicionales renovados por el movimiento, como la Mujer-Niña (la fémica que mantiene la “inocencia y capacidad de asombro propios de la infancia” (Caballero Guiral, 1995: 76)), la

Mujer-Esfinge, la Mujer-Naturaleza o la Mujer-Histórica entre otros, sin embargo, el papel que se le da a la mujer como Musa del artista es uno de los más destacables, puesto que la función que se le asigna de “provocar y estimular la creatividad del hombre” (Rodríguez-Escudero, 1989: 3) resulta un punto de partida fundamental en la creación de la obra. Hablamos de la utilización de la mujer como ayuda al artista para abandonar el mundo racional y abrirse al de la imaginación, de lo ilógico y subconsciente, de la fantasía. Esta mujer es la imagen de la inspiración del autor y también su salvación.

En este aspecto, el concepto surrealista del amor es el escenario perfecto en el que juega la Mujer-Musa. El amor, entendido como “la mezcla, la simbiosis de lo espiritual y lo carnal” (Rodríguez-Escudero, 1989: 3) supone la concepción de un sentimiento insuperable, sublime, en el que la mujer que encarna esa parte espiritual tiene libertad total para entregarse al otro y alcanzar así la unión total, máxima aspiración surrealista. No obstante, y siguiendo la idiosincrasia del movimiento, el sentimiento amoroso tiene también una doble faceta: el amor como fuente de creación convive con el amor destructivo, que desea con igual fuerza la destrucción del ser amado. En esta última concepción del amor, hallamos una imagen de la mujer identificada con lo malévolo, y que según Paloma Rodríguez-Escudero:

La fuerza aniquiladora que posee puede llevar al hombre a su propia destrucción espiritual e incluso a la muerte física. Se ligan así en el universo surrealista Eros y Thánatos, amor y muerte, como dos realidades inseparables en el horizonte humano, dos extremos dialécticos de la propia vida. (Rodríguez-Escudero, 1989: 4)

Otro estereotipo renovado, el de la Mujer-Naturaleza, constituye una representación muy potente en el lenguaje surrealista. En este caso, el cuerpo femenino permite al artista tomar conciencia del mundo natural, salir de su mundo lógico y vivir la Naturaleza, identificada con esa parte espiritual e irracional de la realidad. Encontramos entonces a una mujer transmutada en elementos y formas sacadas del mundo natural, es decir, de nuevo una mujer objetualizada y reducida a medio para llegar a conseguir un fin, la realización de la obra.

Una de las características generales que vemos en varias obras del Surrealismo es la fragmentación del cuerpo femenino. Se justificaba la búsqueda del misterio de la mujer, de su esencia enigmática, con la disección simbólica del cuerpo. Una estrategia, según Estrella de Diego, para “desactivar a las mujeres [...] hacerlas pedazos, presentar de ellas la parte por el todo” (Diego, 2003: 89), en otras palabras, la imagen de la mujer era dividida, reducida a partes concretas de su cuerpo (labios, senos, brazos, piernas...) entre otras razones, por el miedo. Los hombres surrealistas temían a la vez que adoraban a esas mujeres idealizadas y encontraban en el fenómeno de la fetichización, en la desmembración y fragmentación, una forma de mantener el control y sentirse seguros.

La fetichización, fenómeno que en términos freudianos reenvía al terror que el niño siente al recorrer ascendentemente el cuerpo de la madre – pies, piernas y, más arriba, lo que no está, la falta – para darse de bruces con una diferencia que se instala como amenaza, se suele ejemplificar a través de un objeto privilegiado, el zapato, que representa la zona limítrofe donde el terror a esa ausencia no se ha visualizado aún. El zapato adquiere de este modo una significación privilegiada; es la madre antes del terror, la mujer completa, el todo desplazado, lugar de construcción de fantasías y exorcización de miedos (Diego, 2003: 89).

En definitiva, observamos que la imagen femenina es construida por los surrealistas en función de sus propios intereses artísticos, a pesar de promulgar una liberación de la mujer que, en realidad, no era más que una excusa para hacerla aún más disponible para el hombre. Según Paloma Rodríguez Escudero “sus imágenes, tanto como las anteriores, se convierten en un emblema para la mujer de lo que la sociedad espera de ella” (Rodríguez-Escudero, 1989: 6).

Para poder comprender mejor algunos de los conceptos que maneja Dalí y los surrealistas en el tratamiento de la imagen femenina, en los que se profundizará más adelante en la investigación, es necesario hacer referencia al análisis realizado por Eugenio Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro* (1982). En dicho estudio, se valoran tres categorías estéticas que procederemos a explicar para llegar finalmente a la base del pensamiento, tanto daliniano como surrealista, sobre ciertas temáticas en concreto. Lo bello, lo sublime y lo siniestro se

convierten así en categorías imprescindibles para poder entender el arte y su evolución a lo largo de la historia.

Para definir el primer concepto, la categoría de *lo bello*, debemos remontarnos a tiempos grecorromanos. Desde la antigüedad hasta el Romanticismo, y sobre todo durante el Renacimiento, los artistas concebían lo bello desde un punto de vista neoplatónico, es decir, como aquello que implicaba armonía y proporción de las partes con el todo

Si bien en su esencia los platónicos y neoplatónicos –antiguos o renacentistas– concebían la belleza en su pura simplicidad espiritual y luminosa, no dejaban de aceptar ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes, a la hora de definir la belleza subalterna incardinada en el mundo de la apariencia sensible. (...) Coincidían en definir la belleza (...) en términos de medida y limitación. (Trías, 2006: 34-35)

Rechazaban, por tanto, todo aquello que conllevaba desproporción, desorden, caos o infinitud identificando esas ideas de ilimitación con la maldad, la falsedad, la fealdad, la irracionalidad, o en definitiva, con la imperfección.

Poco a poco esta ecuación fue tornándose en su contrario: la identificación de infinitud y perfección fue imponiéndose. Imágenes como la extensión del océano o de la arena del desierto, la luz cegadora o la hoguera siempre ardiendo “predisponen al espíritu para una aceptación, en territorios mundanales, de la noción de infinitud” y en este sentido “la teología judeocristiana, abre el campo de posibilidad a una reflexión sobre el *infinito positivo* como categoría ontológica y epistemológica” (Trías, 2006: 35-36)

Este cambio supone el salto a la segunda categoría estética tratada: *lo sublime*. Investigado en profundidad por el célebre filósofo Immanuel Kant, este concepto se concibe como “la extensión estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello” (Trías, 2006: 36). Esta categoría, explorada a fondo en el Romanticismo, rompe absolutamente con el pensamiento heredado de la antigüedad puesto que el sentimiento de lo sublime puede ser despertado a partir de objetos caóticos, faltos de forma, desproporcionados. Para llegar a este estado de lo sublime, el sujeto lleva a cabo un proceso mental que recorre cinco etapas:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria. (Trías, 2006: 38-39)

El sentimiento de lo sublime se mueve entre el dolor y el placer, pues el objeto que lo suscita, teóricamente, debería despertar angustia en el sujeto (objetos como por ejemplo, un huracán, un tifón, el vasto océano o el desierto), y sin embargo, es gozado a través de su contemplación a cierta distancia. Además, hay una facultad que opera en este sentimiento y que lo diferencia de lo bello: la Razón, definida como la

Facultad que pregunta legítimamente por el principio y fin del universo y por el destino, origen y duración del alma humana; y en última instancia por el creador de naturaleza y alma; (...) Es la razón la que piensa en la idea-problema que resume sus cuestiones en torno al alma del sujeto, al mundo y a la divinidad, la idea de infinitud. Es, pues, el Infinito la Idea propia y pertinente de la Razón. (Trías, 2006: 41)

La intervención de la Razón en este proceso produce en el sujeto un goce moral, que eleva el sentimiento a sublime. La belleza se convierte pues en algo divino que encarna lo infinito en lo finito.

En el desarrollo de la exploración de esa divinidad misteriosa se piensa, por lógica, en su posible lado siniestro, en esa otra cara que podría resultar no ser tan placentera. Llegamos, pues, a la categoría de *lo siniestro*, categoría especialmente interesante para nuestra investigación.

Lo siniestro “es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”. Según Eugenio Trías, lo siniestro es “condición y límite” de lo bello; condición, puesto que “no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística”, es decir, que lo bello pierde fuerza, pierde vitalidad, sin hacer referencia a lo siniestro; y límite, ya que “la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético” y, por lo tanto, “debe estar presente bajo forma de ausencia” (Trías, 2006: 33).

Se podría pensar que el sentimiento de lo siniestro es provocado por lo desconocido, por lo oculto de su existencia, sin embargo, “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido” (Trías, 2006: 47).

Freud, en su obra *Lo siniestro*, determina que “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas *superadas* parecen hallar una nueva confirmación” (Trías, 2006: 51) y elabora así una compilación de los motivos siniestros utilizados en el Romanticismo, de la cual son destacables algunos de ellos por su proximidad con las bases temáticas utilizadas en el Surrealismo. En concreto nos centraremos en tres de ellos:

En primer lugar, las imágenes de muñecas, figuras de cera o autómatas generan “la duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (Trías, 2006: 47). En este sentido, se suele relacionar directamente la imagen de la mujer, la belleza femenina como punto de unión entre dos estados opuestos, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano, entre lo duro y lo blando, si hablamos en términos dalinianos. La representación de “una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente” es un motivo ampliamente plasmado en la interpretación de la imagen femenina, y en concreto en la obra de Dalí, del cual veremos más adelante el profundo tratamiento que realiza sobre este concepto de dualidad en los cuadros relacionados con el mito de Gradiva. En este sentido, también relatos como el de Pigmalión y Galatea son ilustrativos de la relación entre lo vivo y lo muerto. El sentimiento de lo siniestro surge,

entonces, del contraste entre la belleza y familiaridad del rostro contemplado con ese misterio que suscita la dicotomía entre lo animado y lo inanimado.

En segundo lugar, las imágenes de amputaciones o descuartizamientos. En especial, las lesiones de partes blandas o sensibles del cuerpo humano, como los ojos o los órganos sexuales, provocan ese sentimiento de lo siniestro. En el Surrealismo, como hemos tratado anteriormente en la investigación, el despedazamiento, la fragmentación del cuerpo es una tónica dominante en las obras realizadas, sobre todo si se trata de la figura femenina. Al respecto cabe citar la obra de E.T.A. Hoffmann, *El arenero*, en la que el protagonista Nataniel se enamora de una autómatas llamada Olimpia, la cual al final de la narración es despedazada por su propio creador durante un forcejeo, y al verlo Nataniel, que creía que se trataba de una mujer de verdad, cae en la más absoluta locura y termina suicidándose. Vemos en esta obra romántica un representativo ejemplo de cómo lo siniestro se mezcla con lo fantástico creando un fuerte vínculo entre ambos.

Por último, el concepto citado con anterioridad de la “realización *absoluta* de un deseo” es también una cuestión tratada entre los surrealistas. La consumación de los instintos básicos primarios o la utilización del subconsciente como hilo conductor del comportamiento son algunas de las ideas que ilustran este sentimiento siniestro que se da cuando “lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico” (Trías, 2006: 47).

Como vemos, las temáticas tratadas en el Romanticismo abren la puerta al arte posterior acercándose al “núcleo vital de lo humano, núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto (...) algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico” (Trías, 2006: 80), o lo que es lo mismo, aproximándose al inconsciente del ser humano y rompiendo esas limitaciones de la antigüedad.

Finalmente, Trías sentencia “elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo” (Trías, 2006: 81), frase que podemos aplicar a cada una de las

obras del pintor Salvador Dalí que magistralmente manejaba y transformaba lo siniestro, el dolor y el miedo, en puro goce y belleza.

4 LA PINTURA DE SALVADOR DALÍ

4.1 Primeros pasos

Pese a ser considerado una de las figuras más representativas del Surrealismo, Salvador Dalí admiró y metabolizó muchos otros estilos pictóricos hasta llegar a sentirse identificado con el movimiento de André Breton. Desde edad muy temprana Dalí apuntaba maneras en el ámbito artístico, sus primeras obras estaban claramente influenciadas por su entorno durante su infancia entre Figueras y Cadaqués; su familia, el paisaje natural y él mismo eran temas recurrentes en sus pinturas en las que su principal preocupación era la luz, el color y, sobre todo, la experimentación.

Las temporadas que la familia pasaba en su casa de Cadaqués fueron vitales para el aprendizaje del joven Dalí en cuanto al manejo de la luz y el color en sus cuadros, en palabras del pintor “en aquel pueblo de casas blancas y de días serenos, consagré todas mis facultades al arte, a la pintura, y viví como un loco siempre pintando y aprendiendo exteriormente, frente a la naturaleza que es también arte... [...] Las estrellas reflejándose en el agua quieta... las noches pálidas de luna... [...]” (Dalí, 1993: 36)

Era un joven inquieto, curioso y ávido de conocer todo cuanto le rodeaba para aprender de ello, a la edad de quince años publicó en la revista *Studium*¹, una serie de opiniones acerca de los pintores Miguel Ángel, Velázquez, Goya, El Greco, Leonardo Da Vinci y Durero, que demuestran la madurez y capacidad de análisis que poseía Dalí ya en aquella época.

Leyendo ciertas frases de estos artículos es interesante observar cómo parecían ser semillas de lo que Dalí absorbió de los diferentes pintores y más adelante desarrolló a su manera. Destacaba, por ejemplo,

¹ Studium fue una revista publicada en Figueras por Salvador Dalí junto con algunos compañeros de instituto como Jaume Miravittles, Joan Xirau, Juan Turró y Ramon Reig, que contenía textos poéticos, ilustraciones, comentarios sobre pintores, etc.

el vigor y la energía [que] predominan en los retratos de Velázquez; sus contornos, de líneas crudas y agudas, dan al principio una impresión honda de brusquedad, que disminuye luego por la profunda y tranquila expresión de sus semblantes, aunque éstos estén siempre cargados de una inteligente fuerza. [...] La distribución y colocación de los colores parece, en ciertos casos, de un impresionista (Dalí, 1993: 65)

Una pista quizás para la utilización de la luz y la técnica en la posterior realización de sus retratos.

De Goya admiraba su curiosidad y capacidad para “traducir el carácter y los sentimientos de los modelos” en los retratos, además de saber reproducir “admirablemente la época en que vivía”. “Considerando las obras de Goya en su conjunto, observaremos un cambio brusco de idea creadora” (Dalí, 1993: 67), decía Dalí refiriéndose a la brecha entre sus primeros tapices y cuadros festivos y las últimas obras que representan los desastres de la guerra. Comparando las trayectorias de ambos pintores, es clara la semejanza que existe entre ellos en este aspecto.

La opinión del joven pintor sobre El Greco es de lo más destacable:

Alma, todo alma son los lienzos de este gran artista. Sus obras son puramente espirituales y divinizadas. El Greco huyó de la academia como de un fantasma perturbador, prescindió de lo que vulgarmente llamamos materia para remontarse al verdadero arte, un arte puro y sincero, completamente ideal, sin disfraces técnicos que lo alteren. [...] Sus retratos viven fuera de nuestra atmósfera y de nuestra tierra, son seres idealizados, apartados del bullicio del mundo con la esperanza de otro más puro y más justo, y en la expresión y claridad de sus ojos se adivina algo misterioso y no terrenal. Así vemos aquellas figuras de santos demacrados y esqueléticos, con mirada angustiosa y suplicante, y aquellos fondos misteriosos y sin distancias, junto a una coloración indefinida. Este conjunto nos produce una impresión honda de tormento, junto con el goce de algo inmaterial.

Es imposible evitar hacer una comparación de este comentario con la concepción surrealista que más adelante asimilaría Dalí, además de esa referencia a los fondos de los cuadros con una “coloración indefinida” que podemos considerar como clara influencia en el pintor. Una de sus últimas frases de este artículo nos deja ver su postura en cuanto al arte

en aquel momento de su vida: “Pues el verdadero arte no tiene leyes que exijan ninguna ejecución para los sentimientos” (Dalí, 1993: 69-70).

Además de estos pintores, es notable la influencia de muchos otros a lo largo de toda su trayectoria como Rafael, Piero della Francesca, Vermeer, Millet, Van Eyck o Giorgio de Chirico de los que cuadros como *Cabeza rafaelesca estallando* (1951), *Primer estudio de la Madonna de Port Lligat* (1949), *El mito trágico del Ángelus de Millet* (1963), *El Cristo de san Juan de la Cruz* (1951), *Corpus Hypercubus* (1954) o *Cuadro estereoscópico inacabado*, entre otros, son claros ejemplos.

Durante su etapa juvenil nos encontramos con un Dalí impresionista que, como se ha dicho anteriormente, jugaba y experimentaba con la luz y el color, tal y como le explicaba a su tío Anselm Domènech en una carta:

Continúo admirando a los grandes impresionistas franceses, Manet, Degas, Renoir, y son ellos los que orientan con más firmeza mi camino. He cambiado casi totalmente la técnica; las sombras son mucho más claras que antes, y he desistido casi completamente de los azules y rojos oscuros que contrastaban (inarmónicamente) con la claridad y la luminosidad de los otros. Continúo sin preocuparme del dibujo, del cual prescindo totalmente. El color y el sentimiento son aquello a lo que dirijo mis esfuerzos. [...] (Dalí, 1993: 77)

Sin embargo, Dalí coqueteó con diferentes movimientos vanguardistas a su llegada a la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1922, el Cubismo, el Fauvismo o el Futurismo entre otros, fueron los antecedentes del pintor antes de dejarse conquistar definitivamente por el Surrealismo en 1929.

4.2 Dalí y el surrealismo

Dalí conoció al grupo surrealista a través de Joan Miró en uno de sus primeros viajes a París y se podría decir que encontró en ellos un modo de entender la vida con el que se sintió correspondido desde el primer momento. Aunque años más tarde tuvo ciertas reticencias, sobre todo con su líder André Breton, por diversas razones (políticas y personales), Dalí no renunció a identificarse con esta corriente artística, quizás porque, como dijo el director teatral de Els Joglars, Albert Boadella,

Cuando él decía ‘el surrealismo soy yo’ era auténtico, es decir, él era el surrealismo. [...] se marcha a París y se encuentra a unos surrealistas artificiales, que habían llegado al surrealismo por una *démarche intellectuelle*, es decir, por una serie de procesos intelectuales, y se enfrentan de una forma muy violenta, porque estaba el auténtico surrealista que no tenía que hacer ningún esfuerzo, ningún proceso intelectual porque siempre había sido así [...] entonces continúa con este surrealismo toda su existencia y los otros, habían llegado al surrealismo por un proceso intelectual.²

Para entender mejor la etapa surrealista del pintor es imprescindible detenernos brevemente en el desarrollo de su método paranoico-crítico. Esta teoría que, para definirla de una forma sencilla, consiste en objetivar y sistematizar el delirio, o en otras palabras, subvertir y transformar la realidad, revolucionó el surrealismo puesto que “ante el automatismo pasivo de este movimiento (el dibujo automático, los cadáveres exquisitos...)” Dalí propuso “un método activo basado en el delirio de la interpretación paranoica”³. El pintor dejaba en manos del espectador la elaboración final de sus cuadros, basados en imágenes invisibles o imágenes dobles.

Lo que pretendía demostrar Dalí era el carácter fantásticamente doble, ambiguo, de la realidad, la amenaza contenida en cualquier imagen entrevista incluso en el estado de más lúcida vigilia [...] según él, una imagen doble supone ‘la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, es al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, desprovisto también de todo tipo de información o anomalía que implique cualquier manipulación’ (Calvo Serraller, 1990: 166)

Es necesario profundizar en ciertos elementos que se hicieron constantes en la realización de sus obras para un mejor entendimiento de las interpretaciones que se tratarán más adelante. Hablamos de sutiles mecanismos que, debido a su repetición en diferentes cuadros a lo largo de su carrera, podemos clasificar, según el catedrático Juan Antonio Ramírez, en cuatro:

² Declaración recogida en el documental *Dalí. La persistencia de la memoria* (Ana Martínez, 2004)

³ Dossier de la exposición *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, Museo Nacional

³ Dossier de la exposición *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), 2013

En primer lugar, el *deslizamiento*: “de una forma o idea pasa a otra similar pero de naturaleza diferente” (Ramírez, 2002: 71). Encontramos varios ejemplos de este método tanto en pintura como en el medio audiovisual. Los personajes del célebre *Ángelus* de J.F Millet transformados en edificios en ruinas en *Reminiscencia del Angelus de Millet* (1935), el rostro de Dalí en *El enigma del deseo* (1929) convertido, de izquierda a derecha, en una estructura arquitectónica “blanda”, o los fundidos encadenados en *Un perro andaluz* (1929) de la mano con el agujero del que salen hormigas que se transforma en el vello de una axila y después en un erizo de mar.

En segundo lugar, la *sustitución*, es decir, la “suplantación de un objeto por otro”. En algunos casos el objetivo de este recurso era “desplazar una fobia o una amenaza”, no obstante, lo habitual era que existiera una “semejanza visual o estructural entre los elementos ‘sustituibles’”. Un buen ejemplo de ello es el cuadro *Eco morfológico* (1936) en el que, como si se tratara de una tabla, en un primer nivel los objetos, en un segundo nivel las personas, y en un tercero las arquitecturas, están alineados sugiriendo “‘resonancias’ visuales” y “estimulando los consiguientes desplazamientos” (Ramírez, 2002: 71-72).

En tercer lugar, la *metamorfosis*: el resultado del cambio de forma lleva a que “la nueva configuración haga desaparecer la anterior” (Ramírez, 2002: 72). Uno de los mejor cuadros para entender este mecanismo es la *Metamorfosis de Narciso* (1937), la cabeza del personaje de la izquierda se transforma o metamorfosea en un huevo del que nace el nuevo Narciso, la nueva flor (en referencia a su amada Gala) a la derecha, los brazos y piernas del protagonista cambian a una mano que sujeta suavemente ese renovado huevo (véase Anexo I). Aunque en pintura esta metamorfosis sólo es metafórica, un poema de Dalí sobre el citado cuadro nos ayuda a su mejor comprensión:

Ahora se aproxima el gran misterio,

ahora tendrá lugar la gran metamorfosis.

Narciso, en su inmovilidad, absorto en su reflejo

con la lentitud digestiva de las plantas carnívoras,

se vuelve invisible.

No queda más de él
que el óvalo alucinante de blancura de su cabeza,
su cabeza de nuevo más tierna,
su cabeza, crisálida de segundas intenciones biológicas,
su cabeza sostenida con la punta de los dedos del agua,
con la punta de los dedos,
de la mano insensata,
de la mano terrible,
de la mano coprofágica,
de la mano mortal
de su propio reflejo.
Cuando esa cabeza se raje,
cuando esa cabeza estalle,
será la flor,
el nuevo Narciso,
Gala,
mi narciso.⁴

La analogía que establece Dalí entre Narciso y Gala tiene un sentido más que poético, para el pintor Gala era mucho más que un amor correspondido: se veía reflejado en ella, Gala era él y él era Gala. Encontró una mujer con la que pudo establecer una relación tanto amorosa como casi maternal, Gala volvió a llenar ese vacío que dejó en el corazón del artista la muerte prematura de su madre y, además, con su ayuda y comprensión, hizo que

⁴ Según escribe Dalí en el manuscrito (*La metamorfosis de Narciso*, Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2008. Traducción de Edison Simons), se trata del “primer poema y el primer cuadro obtenido enteramente según la aplicación íntegra del método paranoico-crítico”.

Dalí superara poco a poco ese miedo a las mujeres, al contacto físico y al sexo. Por eso es lógico pensar que Dalí vio en Gala su motivo de transformación, de metamorfosis, gracias a ella se produjo su propia resurrección: el renacer del vanidoso Narciso-Dalí gracias a la belleza insuperable de Gala-Narciso.

Estas metamorfosis se establecen entre los “ecos morfológicos y la imagen múltiple” (Ramírez, 2002: 73), concepto este último investigado por Dalí en su cuadro *El hombre invisible* (1929) y, más profundamente, en *Mujer durmiendo, caballo, león, invisibles* (1930).

Por último, el recurso de la *oposición*, utilizado de forma recurrente, se podría considerar como la “prueba final” para el método paranoico-crítico. Es decir, si “un objeto puede representar, aludir o contener a otro completamente diferente, es porque la ‘realidad’ de cada cosa esconde a otra que bien puede ser perfectamente su contrario”, de este modo “Dalí eliminaba la dualidad y fundía la imagen o el significado de lo aparentemente contrapuesto”. A través de este mecanismo se evidencia que “en lo crudo anida lo podrido, que la vida contiene la muerte, que lo blando exige lo duro, y que los cuerpos desgarrados denotan la pasión” (Ramírez, 2002: 75-76), algo que podemos observar en cada una de las obras del artista.

4.2.1 Gala

Un punto de inflexión en la vida de Salvador Dalí fue sin duda el encuentro con Gala Éluard. Sin ella no se puede entender de forma completa la obra del pintor, a partir de la década de 1930.

Aunque era esposa del poeta Paul Éluard, cuando Dalí conoce a Gala en su casa de Cadaqués en el verano de 1929, se enamora al instante y sabe, instintivamente, que ella será la mujer de su vida.

A partir de entonces Gala es su musa por excelencia, protagonista, de un modo u otro, de todas sus obras. El pintor describe en su *Vida Secreta* cómo es la imagen que Gala le inspira:

Ella ya estaba allí. ¿Quién? No me interrumpen. Dije que ella estaba allí, y esto debería bastar. Gala, la mujer de Éluard. ¡Era ella! Galuchka Rediviva. Acababa de reconocerla por su espalda desnuda. Su cuerpo tenía todavía el cutis de una niña. Sus clavículas y los

músculos infrarrenales tenían esa algo súbita tensión atlética de los de un adolescente. Pero la parte inferior de su espalda, en cambio, era sumamente femenina y pronunciada y servía de guión, infinitamente esbelto, entre la decidida, enérgica y orgullosa delgadez de su torso, y sus nalgas finísimas, que la exagerada esbeltez de su talle realzaba y hacía mucho más deseables. (Diego, 2003: 129)

Antes de conocer a Dalí, Gala había cumplido el papel de Mujer-Musa con otros artistas surrealistas como Max Ernst o el citado Paul Éluard, protagonista de una conocida anécdota a través de la cual podremos comprender qué papel jugaba Gala hasta entonces:

[...] Paul solía llevar en su cartera una fotografía de Gala desnuda, que enseñaba a sus amigos; allí ‘se revelaba un maravilloso cuerpo, que Éluard estaba muy orgulloso de tener en su cama... Daba la impresión, en cualquier caso, de sentirse más cómodo con Gala como símbolo que como ser humano’ (Sánchez Vidal, 1988: 227).

Sin embargo, para Dalí, Gala lo era todo. No sólo artísticamente, sino también personalmente. A diferencia de los componentes del grupo de Breton, quienes exaltaban el *amour fou*, pero paradójicamente, practicaban asiduamente la infidelidad, Dalí hizo de Gala el centro de su vida y de su obra. Gala se convierte en un pilar fundamental “para su psiquismo, sus finanzas y su equilibrio personal” (Sánchez Vidal, 1988: 228), él mismo afirmó “Gala me adoptó. Fui su recién nacido, su niño, su hijo, su amante... Gala expulsó de mí las fuerzas de la muerte... No me he vuelto loco porque ella ha asumido mi locura” (Parinaud, 1975: 132).

Entendido de una forma más surrealista “Gala existía ya en él ‘enterrada’, y habría sido su deseo paranoico lo que permitió reencontrarla. [...] Gracias a ella y sólo por ella Dalí puede descender a los infiernos del caos y de la podredumbre, exhumar los abscesos de la perversión, del horror y de la sangre. La compleja física daliniana [...] ‘florece’ en un amor absoluto y puro. Todo se consagra a él”, es decir, Dalí asiste a una “encarnación de los sueños, corroborando la expresión usual que quiere que la mujer amada sea un sueño que se hace carne” (Ramírez, 2002: 76-78).

No obstante, la imagen que Dalí tenía de Gala distaba mucho de la que tenían sus amigos y familiares. “Gala es siempre la mala, la bruja, el personaje sin escrúpulos, la egoísta, la

posesiva; la mujer que separa a Dalí de los amigos y le arrebató la personalidad [...]; la que le convierte en un amoral y renegado de la familia, según su hermana; o en un artista comercial y atrapado por el dinero para la mayoría” (Diego, 2003: 108). Desde fuera, Gala era vista como una mujer manipuladora que se aprovechaba y vivía del talento del pintor, quizás por esa sombra de ignorancia acerca de su infancia y desconocimiento sobre sus intenciones de una forma sincera. Pero, una justificación más razonable a esta animadversión hacia la musa daliniana puede que estuviese en la paradoja de que “Salvador Dalí fue el único surrealista que se atrevió a tomarse en serio el ‘amour fou’, y al hacerlo así propinó la más sonora bofetada a la sensiblería pequeño burguesa y a las excrecencias vanguardistas del amor romántico” (Ramírez, 2002: 77-78). Tal y como sospecha la autora Estrella de Diego “[...] tal vez Gala no era tan mala como muchos la describían; tal vez decidió ocupar el lado oscuro de la relación para ceder el protagonismo a Dalí, intentó protegerle a través de su imagen distante” (Diego, 2003: 114).

4.3 Representación femenina en la pintura de Salvador Dalí

Para tener una idea general de la imagen que tenía Dalí de la mujer y la representación que de ella hacía en sus cuadros analizaremos de forma concreta algunas de sus más célebres obras.

Para Dalí el sentimiento erótico y la muerte fueron dos temas de interés que adquirieron cierta connotación nutritiva, en otras palabras, “el cuerpo del deseo” es despedazado, fragmentado, “para ser inmediatamente devorado” (Ramírez, 2002: 50). Para profundizar en el concepto daliniano de “canibalismo amoroso” es necesario remitir al célebre cuadro de J. F. Millet, *Angelus* (1857-59), en el que una pareja de campesinos interrumpen sus labores para rezar el ángelus. No obstante, y tras la insistencia de Dalí al museo del Louvre para que radiografiaran el cuadro, se desveló que por quien realmente oraban los campesinos era por su hijo fallecido tras el nacimiento, oculto en un ataúd bajo una capa de pintura en el lugar del cesto con patatas situado en la parte inferior del cuadro. (Véase Anexo II)

Debido a la fascinación del pintor por esta obra⁵ podemos conocer el significado que otorgó a cada uno de sus personajes, y en concreto, a la figura de la mujer. Dalí identifica al personaje femenino con la hembra de un insecto muy seductor para los surrealistas: la mantis religiosa. La postura un poco encorvada, con las manos entrelazadas bajo el mentón, dejando al descubierto el vientre y las piernas, es una actitud frecuente – señala el pintor – “está claro que se trata de la típica postura de espera. Es la inmovilidad que preludia las violencias inminentes. Es también la clásica actitud de los saltos de animales, es [...] sobre todo, la que ilustra con resplandor la mantis religiosa (actitud espectral)” (Dalí, 1963: 69).

Lo que los surrealistas de los años veinte y treinta sabían de este insecto procede de las observaciones del gran naturalista y escritor J. H. Fabre [...]. Según este autor, cuando maduran los ovarios de las hembras de mantis religiosa, se apodera de ellas un tremendo frenesí agresivo, no justificado por el hambre ni por los celos, que las conduce a entablar tremendas batallas con los miembros de su misma especie. [...] La explicación para estas costumbres la encontraba el sabio en un extremado primitivismo biológico [...]. (Ramírez, 2002: 52)

Lo que atraía, tanto a los surrealistas como a Dalí, del comportamiento de este insecto era que en él veían una realización o materialización “natural” de la idea que concebían del *amour fou*. Una representación perfecta de la naturaleza que secundaba la imagen extrema y preconcebida de la mujer como “devoradora de hombres” que tenían los surrealistas.

Para comprender aún mejor la visión daliniana de la figura femenina en este cuadro, y la propia identificación de Dalí con ese ‘macho devorado’, es necesario mencionar uno de los sueños que se le repetía al pintor:

Durante un largo sueño (que se repite con bastante frecuencia) en el que vi, pero esta vez a Gala como protagonista, determinados momentos excepcionalmente líricos de mi adolescencia, en Madrid, visitaba con ella el Museo de Historia Natural en el momento del crepúsculo. La noche caía prematuramente en las amplias salas, cada vez más sombría, del museo. En el centro exacto de la sala de los insectos, era imposible contemplar sin pavor la

⁵ Salvador Dalí escribió entre 1932 y 1935 el ensayo El mito trágico del Ángelus de Millet, perdido en 1941 y recuperado en 1963, cuando es publicado en Francia y años más tarde en España.

pareja turbadora del *Ángelus*, reproducida en una escultura de colosales dimensiones. A la salida, sodomiceé a Gala en la misma puerta del museo, a esa hora desierto. Realizaba este acto de una manera rápida y en extremo salvaje, rabiosa. Los dos nos deslizábamos en un baño de sudor, al término asfixiante de aquel crepúsculo de verano ardiente en el que ensordecía el canto frenético de los insectos. (Dalí, 1963: 80)

En este sueño, Dalí ‘supera’ ese terror infantil al acto sexual (con la ayuda de Gala y la inspiración del *Ángelus*), al que asimilaba rasgos de “animalidad, de violencia y ferocidad extremas” y que debido al miedo a su “fuerza aniquiladora” le hacía creer en “consecuencias casi mortales” (Dalí, 1963: 81). Vemos, pues, que Dalí no sólo se identificaba con el destino del macho de la mantis, sino que igualaba la imagen de la campesina con la de la hembra de la mantis por sus terrores infantiles, deshumanizando esta representación para así poder controlarla a la hora de plasmarla en sus cuadros.

Toda la lectura daliniana de *El Ángelus* de Millet (1859) reposa en una fusión del complejo de Edipo con el canibalismo ancestral de la mantis, tan arcaico que es casi fósil o mineral. [...] Dalí identificó la figura femenina de este célebre cuadro con la devoradora del macho, pulsión transferida al hijo con la ‘complicidad’ del hombre que devora (como Saturno) a su descendencia masculina. (Ramírez, 2002: 54)

Cuadros como *Meditación sobre el arpa* (1932-34), *Gala y el Ángelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas* (1933), *Los atavismos del crepúsculo (fenómeno obsesivo)* (1933-34), *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1933) o *El Ángelus arquitectónico de Millet* (1933), tienen como punto de unión la idea obsesiva de la citada obra, pero además nos dejan ver cómo Dalí evoluciona y va ‘cosificando’ a cada uno de los personajes.

4.3.1 Referencias mitológicas

La mitología clásica ha sido fuente de inspiración para muchos artistas a lo largo de la historia y Salvador Dalí, no es una excepción. Dado que los mitos tratan cuestiones eternas, el pintor se sirvió de algunos de ellos para representar de forma metafórica ciertas obsesiones.

El mito de Leda, tratado en su célebre obra *Leda atómica* (1947-49), es uno de los más destacados tanto por sus interpretaciones como por las técnicas pictóricas y matemáticas que el pintor utilizó en él. (Véase Anexo III)

Leda era hija de Testio, rey de Etolia, y de Eurítemis; se casó con Tindáreo, quien fue acogido en el palacio de Testio por ser expulsado de Lacedemonia. Según la versión más popular del mito, Zeus se encaprichó de la bella Leda y para seducirla, pues había sido rechazado por la joven, se transformó en cisne. La misma noche que Leda yació con su marido también lo hizo Zeus y, como resultado, surgieron dos huevos de los que nacieron dos parejas de gemelos: Helena y Clitemnestra (la primera inmortal, hija de Zeus, y la segunda mortal, hija de Tindáreo) y Cástor y Pólux (el primero mortal y el segundo inmortal, conocidos como los Dioscuros).

Una de las interpretaciones que hay sobre el cuadro y el mito es que el propio Dalí se identificaba con uno de los hijos de Leda, concretamente con Pólux, y reconocía en Cástor (el gemelo mortal) a su fallecido hermano Salvador. En cuanto a Helena y Clitemnestra, las identifica con Gala y su hermana pequeña, Ana María, respectivamente, justificando que tanto él como Gala eran almas gemelas y estaban predestinados a estar juntos. No obstante, Gala aparece representada en la obra como Leda, y no como Helena, en referencia quizás a la sustitución de Gala por la madre muerta a edad temprana del artista. Y es precisamente esta sustitución la que cobra sentido: “Gala pasaba a ser la madre que había sustituido a esa otra madre ausente [...] y guiaba su vida”(Diego, 2003: 119), de nuevo vemos que la musa es el centro del mundo daliniano, al igual que lo es en el propio cuadro, “Gala y la madre son quizá figuras de lo femenino complementarias más que intercambiables, una especie de mujer global descompuesta en partes divergentes: andrógina y madre, tentación y redentora, un poco de ambos mundos, ‘mitad ángel, mitad marisco’ [...]” (Diego, 2003: 130).

En este aspecto (la interpretación de Gala-Leda como “tentación y redentora”), parece lógico identificar al pintor con ese cisne de cuello fálico al que la protagonista mira y acaricia con ternura con su mano izquierda, en la que visiblemente observamos una alianza, y que tanto amor rebosa. A diferencia de las representaciones del mito que otros pintores

han realizado a lo largo de la historia como Miguel Ángel en 1530 o Rubens en 1601, *Leda atómica* evita esa parte exageradamente carnal y hace hincapié en una sexualidad “espiritualizada” en la que el amor prima sobre el deseo; tal y como escribe Jean Louis Ferrier, “¡es el arquetipo del acto sexual sublime! ¡El que no se consuma!” (Ferrier, 1980: 34). En el óleo observamos que ninguno de los elementos se tocan: el pedestal, la escuadra, el libro, las gotas de agua, la media cáscara de huevo e incluso, el mar, todos están suspendidos en el espacio, al igual que las partículas no se tocan en el nivel atómico (descubrimiento enaltecido por Dalí y tratado en varias obras), los objetos y los personajes se encuentran en un estado de levitación que refleja en cierto modo ese miedo infantil al contacto amoroso que obsesiona al artista y que únicamente Gala es capaz de apaciguar. El pintor define como ‘cledalismo’ “el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto” (Dalí, 1989: 2), es decir, la vivencia de “un amor intenso sin contacto físico” (Maurell, 2000), concepto claramente escenificado en esta obra. Gala es representada como madre, musa y amante, centro inamovible de la vida de Dalí.

Otro de los mitos que forman parte de las obsesiones dalinianas es el de Gradiva, la protagonista de la novela corta de Wilhelm Jensen, *Gradiva, una fantasía pompeyana* (1903), y de la que Sigmund Freud realizó un análisis titulado *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1906). Fue precisamente esta interpretación de la obra la que cautivó al joven Dalí al sentirse identificado con su protagonista masculino.

La novela cuenta la historia de un arqueólogo llamado Norbert Hanold que al ver un relieve clásico, en el que aparece representada una figura femenina que levanta su vestido al andar y deja ver su peculiar forma de caminar: con el pie izquierdo apoyado totalmente en el suelo y el derecho erguido de forma casi vertical, se enamora de su imagen y su gracia en el movimiento. La bautiza con el nombre de Gradiva, “la que hermosamente avanza”, y se imagina cuál fue su vida: cree firmemente que fue una joven pompeyana que murió en la erupción del Vesubio. Es entonces cuando Hanold viaja a Pompeya decidido a encontrarla y, una vez allí, se topa con una muchacha que, por su paso delicado como el del relieve, el arqueólogo identifica con el fantasma de Gradiva. Sin embargo, la chica es de carne y hueso y resulta ser una amiga de la infancia de Hanold, Zoë Bertgang. Será ella precisamente la

que ayude al arqueólogo a reconocerla como tal, y no como el fantasma inventado de un personaje mitológico.

Antes de analizar de forma más profunda las representaciones dalinianas de este personaje es necesario recalcar la característica esencial de Gradiva: la dualidad. Los surrealistas veían en esta figura la ambigüedad simbólica por excelencia, en ella convergían los extremos: lo horizontal y lo vertical (históricamente identificado con lo femenino y lo masculino), la vida y la muerte, la carne y la piedra (lo blando y lo duro, si lo relacionamos con el universo propiamente daliniano), el sueño y la vigilia, lo objetivo y lo subjetivo... es por ello que la célebre Gradiva se convirtió en un tema recurrente en las obras de diversos artistas, y entre ellos, Salvador Dalí.

Aunque las referencias al personaje de Jensen pueden ser detectadas en multitud de obras del pintor, de forma directa o indirecta, nos centraremos en unas obras determinadas para analizar más concretamente la imagen femenina. No obstante, hay ciertos rasgos que se repiten como la posición inconfundible de los pies de Gradiva, la postura en escorzo que nos esconde su rostro, la utilización del sudario remitiéndonos a su naturaleza espectral o las rosas sangrantes en el vientre que simbolizan el amor y el sufrimiento⁶, entre otros.

En el cuadro de *El hombre invisible* (1929) (véase Anexo IV) observamos dos figuras femeninas con la misma postura en la parte derecha de la obra que podemos identificar con la representación de la duplicidad y la dualidad de Gradiva: una de ellas posee unos colores más cálidos, que nos remiten a la representación de la carne, de la vida, mientras que la otra, con colores más fríos nos transmite una sensación de petrificación, de muerte. Además, la extensión de sus cabellos hacia arriba y sus pies y ropajes hacia abajo parece unir un plano superior y otro inferior, ambas unen dos estados opuestos, dos extremos, el consciente y el inconsciente. Para destacar esa naturaleza fantasmagórica que en la novela se le atribuye al personaje (Hanold cree que Gradiva habría regresado del mundo de los muertos tras haber sido enterrada viva en la erupción del Vesubio), en el cuadro vemos que

⁶ En el análisis de la novela realizado por Freud, las rosas toman ese valor simbólico del amor que también Dalí asume, aunque añadiéndole un significado más autobiográfico: Dalí utiliza las rosas sangrando como metáfora de la dolencia que sufrió Gala hacia 1930 (un fibroma uterino) y que la dejó estéril en el verano de 1931.

las figuras están envueltas en sudarios y sus sombras son fuertemente marcadas. Como se ha explicado en el párrafo anterior, vemos que las dos Gradivas tienen la cabeza girada, quedando oculto su rostro, y de sus vientres surgen rosas de las que emergen gotas de sangre.

En *La muchacha de los rizos* (1926) tenemos una de las primeras referencias formales al mito de Gradiva. Comparándola con su obra posterior *Gradiva* (1933) (véase Anexo V) encontramos numerosas semejanzas: la postura del personaje de espaldas, con la característica posición de los pies, los cabellos ondulados y sujetando un pequeño cráneo con la mano derecha. A pesar de las evidentes diferencias (una está vestida y la otra no) es destacable el hecho de que en la obra de 1933 (y en posteriores que traten explícitamente el tema de Gradiva) la muerte esté presente de una forma más contundente con la representación de huesos sobre el suelo desierto y con la visión más clara del cráneo que sujeta el personaje. Se acentúa de esta manera la relación de Gradiva con el mundo de los muertos y su contacto con el más allá.

Entre 1930 y 1931 Dalí realiza su cuadro *Andrómeda*, personaje también mitológico que identifica directamente con Gradiva. Observamos de nuevo las características comunes que se han descrito anteriormente en *El hombre invisible*: la postura en escorzo, el rostro girado ocultándolo al espectador, uno de los pies adelantado, el sudario, el cabello ondulado, la sombra remarcada y las rosas en el vientre. Sin embargo, ¿por qué equiparar estos dos mitos especialmente?

Andrómeda era hija de los reyes Cefeo y Casiopea. Debido a la arrogancia de su madre, quien presumía ser más hermosa que las ninfas del mar, las Nereidas, hijas de Poseidón dios de las aguas, provocó la ira de éste que envió un diluvio y un monstruo marino (Cetus) para asolar las tierras del rey. La única solución, según el oráculo, era ofrecer en sacrificio a su bella hija Andrómeda. Muy a su pesar, encadenaron a la joven a unas rocas para que Cetus acabara con su vida. Fue entonces cuando Perseo, que sobrevolaba el lugar en aquel momento montado sobre los lomos de Pegaso, oyendo los gritos de auxilio de la muchacha, descendió en su ayuda y la salvó del terrible monstruo.

Al conocer las experiencias vividas por Gradiva y Andrómeda podemos determinar que “si la Gradiva de Jensen era la estatua pétreo que volvía a la vida, Andrómeda es la carne atada a la roca, amenazada por la petrificación” (Panero, 2012: 182). Con esta premisa podemos ver de forma más clara la relación que establece Dalí entre dos conceptos opuestos y complementarios, entre lo duro (la roca) como algo geológico y eterno como la muerte, y lo blando (la carne), entendido como algo crudo, vigoroso, original, no corrompido, vivo.

Es precisamente el cuadro *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)* (1932) uno de los mejores ejemplos para indagar en este concepto dual del personaje de Gradiva. En la obra observamos en primer término a dos figuras abrazadas, con unas ruinas situadas tras ellos y unas rocas en último lugar, inundadas de una luz amarilla que se transforma en sombra y oscuridad según nos acercamos a los protagonistas del cuadro (véase Anexo VI). En principio, es lógico identificar al personaje envuelto en el sudario con Gradiva, puesto que es una pista característica como ya hemos visto, sin embargo, es más difícil interpretar quién es la figura a la que abraza, ese personaje que parece de piedra por sus agujeros y grietas, a pesar de poseer una melena rubia. Por sus proporciones corporales da la impresión de ser una representación masculina, de forma superficial se puede interpretar que las figuras representan a Gradiva y a Hanold el arqueólogo, no obstante, y con los antecedentes de esa doble dimensión que se le atribuye a Gradiva, resulta más acertado pensar que estos personajes representan la doble naturaleza de Gradiva como carne y piedra, como vida y muerte, es decir, ambos representan el desdoblamiento del personaje de Jensen, uno con rasgos inherentes a lo femenino (nalgas redondeadas, el contorno de un seno) y otro con rasgos masculinos (hombros anchos y caderas estrechas), pero los dos participan del mismo personaje. Esta referencia a cualidades de ambos sexos tiene sentido si nos fijamos en que, en la novela,

Gradiva proviene y participa de ambos, no existiría como tal sin su unión. Ella *nace* de la pura inventiva de Norbert y *se encarna* en el cuerpo de Zoë. Si hubiera faltado alguno de ellos, la imagen de Gradiva no hubiera aparecido. Esto reafirma la clase de duplicidad de Gradiva: una dualidad en el que un concepto encuentra su sentido en oposición a otro (Panero, 2012: 186).

Al igual que en la mayoría de sus obras, el tema escogido para los cuadros tiene que ver con pasajes autobiográficos del pintor. En el caso de *Gradiva*, argumento representado también los cuadros *Guillermo Tell y Gradiva* (1931) o *Rosas sangrantes* (1930) entre otros, se observa la identificación que Dalí hacía de Gala y *Gradiva* como esa mujer redentora que le había salvado de la locura más absoluta, que le había rescatado de sí mismo. Además, reconoce a Gala en el personaje de Jensen, puesto que al igual que Hanold, Dalí sentía que ya conocía a Gala antes de conocerla realmente. Creía firmemente que ella era la niña rusa de una foto que conservaba de su infancia, que le había enseñado su maestro cuando aún iba al colegio, y cuya imagen se le había aparecido de forma periódica a lo largo de su vida, es más, la bautizó con el nombre de Galuchka (diminutivo de Gala), con lo que al conocer a su amada, todas esas coincidencias tomaron sentido. Estaba convencido de que su amor con Gala estaba predestinado.

5 RELACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE SALVADOR DALÍ

5.1 Concepto e influencias del cine

La relación de Salvador Dalí con el medio cinematográfico fue, cuanto menos, escurridiza. A pesar de haber escrito varios guiones y de haber tenido otras tantas ideas para diferentes películas y obras, a lo largo de su carrera no todas vieron la luz. A parte de las célebres *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), varios proyectos llegaron a hacerse realidad durante su vida, como la secuencia onírica de Gregory Peck en *Recuerda* (1945) de Alfred Hitchcock, el vídeo *Caos y creación* (1960) del director Philippe Halsman, el telefilm *Impresiones de la Alta Mongolia* (1975) dirigida por Dalí y José Montes-Baquer como homenaje a Raymond Roussel, o la autobiográfica *Autorretrato blando de Salvador Dalí* (1967) bajo la dirección de Jean-Christophe Averty, además de algunos trabajos publicitarios como los anuncios protagonizados en 1969 y 1974 para las marcas Chocolat Lanvin y Alka-Seltzer, respectivamente, y diferentes participaciones en programas televisivos (entrevistas, etc), así como sus intervenciones en los noticiarios NODO, entre otras cosas. Sin embargo, Dalí tuvo que ver como muchas de sus ideas se quedaban solamente plasmadas en papel. Guiones como *Babaouo* (1932), *La prodigiosa historia de la encajera y el rinoceronte* (1955) o colaboraciones como la que hizo con Walt Disney para el cortometraje *Destino* (1946) no

dieron los frutos esperados en su momento, aunque con el paso de los años algunas han sido finalmente llevadas a cabo, como la película de Manuel Cussó-Ferrer de 1997 (*Babaouo*) basada en el guión de Dalí, o el cortometraje *Destino* sacado a la luz por The Walt Disney Company en 2003.

La diferencia en el método de trabajo entre el medio pictórico y el cinematográfico, sumado a la complejidad de la producción, y la necesaria participación de cada vez más personas en el proceso de creación y materialización de una obra cinematográfica supuso, en más de una ocasión, la pérdida de ilusión y entusiasmo del pintor catalán a la hora de llevar a cabo sus ideas. No obstante, Dalí demostraba activamente su interés por participar en el nuevo medio ya que

De entre las distintas formas de reproducción técnica, el pintor eligió el cine como modelo para ilustrar las nuevas necesidades de la visualidad moderna. La cámara cinematográfica, más que como un instrumento al servicio de un realismo ingenuo, es contemplada como una máquina objetiva que garantiza una aproximación directa a una realidad compleja y fragmentaria. (Fanés, 2008: 33)

El artista ve el cine como un nuevo tipo de consumo cultural que se dirige a la sociedad de masas y que, al igual que los objetos industriales, “son manifestaciones de la banalidad del mundo moderno que el pintor opone a las viejas formas culturales que todavía sobreviven, pese a las transformaciones económicas y políticas que las han convertido en caducas” (Fanés, 2008: 35). Dalí encuentra en la cámara cinematográfica una forma de representación limpia y directa, desprovista “de intelectualismo” y alejada “de cualquier tentación de subjetividad o trascendencia mística” (Fanés, 2008: 35).

Las primeras frases que escribe Dalí en su artículo *Film-arte, film-antiartístico* (1927) nos dejan ver el concepto que tenía del cine:

El pájaro del filme, igual que el de la fotografía, no hay que irlo a cazar lejos; está en todas partes, en cualquier lugar, en el sitio más insospechado.

El pájaro del filme, no obstante, es de un tan sutil y perfecto mimetismo que permanece invisible en sus vuelos por entre la desnuda objetividad. Por esto, el descubrirle es un asunto de alta inspiración poética. (Dalí, 2008: 72)

Encontramos dos dimensiones dentro de sus teorías cinematográficas, en las cuales profundiza a través de otros escritos, a parte del citado artículo. Por un lado, la insistencia en “las cosas mismas”, es decir, en los hechos que se presentan objetivamente ante la cámara. “Se oponía a la utilización poética tradicional de la imagen y la metáfora, por considerarla anecdótica y solucionable como un acertijo, y prefería la pura enumeración de los hechos” (Ades, 2008: 17). En este aspecto, dos de sus cuadros (influyentes en su visión cinematográfica) como *Cenicitas* (1928) y *La miel es más dulce que la sangre* (1927) representan una “acumulación de detalles y su dispersión por un espacio indeterminado” (Ades, 2008: 18) y que podemos entender como la experimentación por parte del pintor de representar pictóricamente la metamorfosis o mutación de las formas, que más adelante llevaría a la gran pantalla por medio de técnicas audiovisuales.

Por otro lado, la nueva forma de mirar que revela tanto el cine como la fotografía supone una nueva realidad todavía por explorar. Se podría decir que “las cosas ‘ordinarias’ eran el desencadenante de imágenes que tenían sus raíces en la realidad pero que eran empujadas más allá” (Gale, 2008: 56). “La objetividad de la lente es poesía contemporánea: es el ‘vidrio de auténtica poesía’ (...) La magia poética del ‘cine-hecho’ surge de su capacidad de transformar la realidad que vemos ante nuestros ojos.” (Ades, 2008: 19), técnicas como el movimiento a cámara lenta o el primer plano, secundaban esta capacidad de transformación de los hechos por la cámara objetiva.

Dalí defiende entonces la figura del filmador anti-artístico, el cual

(...) 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 (...) se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tiende a la supresión de la anécdota.

(...) El anónimo filmador antiartístico filma una blanca confitería, una anodina y simple habitación cualquiera, la garita del tren, la estrella del policeman, un beso en el interior de un taxi. Una vez proyectada la cinta resulta que se ha filmado todo un mundo de cuento de hadas de inenarrable poesía. (Dalí, 2008: 72)

El film-antiartístico que predicaba Dalí no tenía una finalidad estética, sino que se centraba en la capacidad de registrar de forma fiel y objetiva la realidad, siguiendo los propios instintos, los propios impulsos. Es decir,

el film antiartístico (...) lejos de todo concepto de sublimidad grandiosa, nos enseña, no la emoción ilustrativa de los desvaríos artísticos, y sí la emoción poética completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni de prever antes del cinema, nacidos del espiritual milagro de la captación del pájaro-filme. (Dalí, 2008: 73)

Es por ello que el género documental adquirió gran peso en las obras cinematográficas de Dalí pues realmente no entendía otra forma de hacer cine que no fuera con tintes documentales. Por ejemplo, en *Un perro andaluz* (1929), fueron precisamente esos elementos del género los que hicieron que “su extravagancia adquiriera naturalidad” (Gale, 2008: 55). Este primer proyecto entre Dalí y Buñuel constituyó un punto de encuentro entre las reflexiones de ambos, “estaban convencidos de que la mejor manera de realizar una película de acuerdo con el dictado del pensamiento era utilizando la máquina cinematográfica de la forma más impersonal posible” (Fanés, 2008: 38), además, supuso la posibilidad de exploración y experimentación del artista catalán de sus teorías cinematográficas.

Que el prólogo es una reedición en imágenes de la teoría antiartística de Dalí lo confirma la pronta aparición, después del angustiante ojo cortado, de una reproducción de *La encajera* de Vermeer de Delft (y no porque sí, mostrada en un primerísimo plano en el que comparte el angosto espacio del encuadre con unos siniestros instrumentos quirúrgicos). Estamos en plena exploración de la mirada proba, de la mirada casta, que históricamente había representado el holandés como modelo y que ahora, dadas las nuevas circunstancias históricas, ha sido sustituida por la máquina de registrar técnicamente la realidad, que es el cine. (Fanés, 2008: 40)

Esta concepción del antiarte daliniano dio lugar a la creación de obras pictóricas tan “objetivas”, o más bien objetuales, como *Desnudo femenino* (1928) en el que el cuerpo desnudo de una mujer es representado con una pieza de corcho pegado en el lienzo, con su correspondiente sombra pintada.

La relación de la pintura de Dalí con su cine es muy estrecha, y un punto clave para poder comprenderla es su teoría paranoico-crítica. La paranoia daliniana, a diferencia del concepto común de complejo persecutorio, se basa en una “condición mental en la que el sujeto interpreta su entorno según una obsesión dominante, en un ‘delirio de interpretación’ que crea una ‘realidad’ virtual alternativa” (Ades, 2008: 24). Según Jaques Lacan, este delirio se origina en el subconsciente, en emociones o deseos reprimidos y, aunque el cine pueda demostrar esquemáticamente este mecanismo paranoico-crítico, el de una imagen nacida a partir de “múltiples figuraciones”, no puede igualarse a la imagen pictórica. Es por ello que Dalí consideraba el medio cinematográfico como un recurso complementario a la pintura para poder expresar su ideario, y no como un sustitutivo.

En un primer momento, el interés del pintor en el cine recae principalmente en su vertiente fotográfica del plano, sin embargo, con el paso del tiempo comienza a fijarse en lo que hoy conocemos como lenguaje fílmico o audiovisual, es decir, el montaje y la construcción de un lenguaje a través de planos y secuencias.

Al reconocer esa particularidad fragmentaria de la expresión fílmica, la pintura de Dalí abandona las formas estables de la inmovilidad fotográfica para aplicar su mirada limpia de máquina a un barullo desordenado desprovisto de conexiones que se puede asociar al inconsciente. (Fanés, 2008: 37)

Reconocemos en cuadros como, por ejemplo, *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Aparato y mano* (1927) el intento de representar pictóricamente ese dinamismo, ese ritmo que posee el montaje cinematográfico.

Aunque es lógico y reconocible ver la influencia de sus pinturas en las películas de las que formó parte, a partir de sus experiencias cinematográficas observamos también una transformación en la concepción de su pintura. Notable sobre todo en el uso del espacio, al que da un nuevo sentido, observamos que en obras como *Los primeros días de primavera* (1929) el carácter panorámico del cuadro se puede relacionar con “la anchura de la imagen en la pantalla” (Gale, 2008: 66) utilizada de forma dramática, o la utilización agresiva de la perspectiva en esa especie de vía de ferrocarril situada en el centro de la composición que nos recuerda a las utilizadas en el *travelling* cinematográfico. Técnicas como la modificación

de la escala de los objetos representados o, sobre todo, la elevación y bajada de los horizontes, refleja el manejo que poseía Dalí del nuevo concepto del espacio que había adquirido.

En la obra *Las acomodaciones del deseo* (1929), la altitud del horizonte provoca un efecto de primer plano cinematográfico que “ayuda a conducir la narración por un mundo estrictamente enfocado que requiere concentración” (Gale, 2008: 67). Sin embargo, en *Osificación matutina del ciprés* (1934) observamos que ni siquiera aparece el plano del suelo, dejando ver “un cielo inmenso de un modo que, combinado con su extraordinaria capacidad pictórica para captar la fuerte luz (...), trasciende la escala” (Gale, 2008: 67).

Otras influencias en sus pinturas relevantes a partir de 1929 fueron la utilización de “ángulos pronunciados y sombras amenazadoras” o mejor dicho, “sombras proyectadas” (Gale, 2008: 67). En el caso del cuadro *Placeres iluminados* (1929) y en varias pinturas relacionadas con el mito de Guillermo Tell, Dalí modificó este efecto “haciendo que la sombra se proyecte desde el primer plano, desde el espacio del espectador” (Gale, 2008: 67), un pequeño truco utilizado en las películas de misterio y *thrillers* para crear suspense y provocar anticipación.

5.2 Un perro andaluz

La película española surrealista por excelencia, *Un perro andaluz* (1929), fue como no podía ser de otra manera, controvertida.

A medio camino entre experimento audiovisual y carta de presentación para el acceso al grupo de André Breton, Luis Buñuel y Salvador Dalí colaboraron estrechamente en este proyecto, durante una semana muy intensa, en la casa que el pintor tenía en Figueras para escribir el guión. Tardaron quince días en rodarla en un estudio parisino y, finalmente, el 6 de junio de 1929 se presentó un cortometraje mudo de diecisiete minutos, cuya música acompañaba a las imágenes gracias a un gramófono⁷, en el Studio des Ursullines de la capital francesa. En contra de lo que pensaban, el estreno fue un éxito y ambos artistas fueron admitidos en el grupo surrealista de inmediato.

⁷ Finalmente, la música se incorporó a la banda sonora del film en el año 1960.

Dalí y Buñuel, amigos desde los tiempos de la Residencia de estudiantes en Madrid, se plantearon escribir el guión de una película que realmente representara los valores que debía tener un film y que no habían llegado a ver hasta el momento.

Antes del comienzo de la película, en el estreno, aparecía en la pantalla un texto aclaratorio: “El productor y director de la película, Buñuel, escribió el guión junto con el pintor Dalí. Ambos tomaron como punto de partida una visión de ensueño, que justificaba a su vez otras imágenes oníricas del mismo tipo, hasta que el conjunto tomó forma continuada. En esto hay que tener en cuenta lo siguiente: toda imagen, toda idea surgida en el curso de la labor en común era inmediatamente rechazada cuando procedía del recuerdo, del entorno cultural, así como cuando se trataba de una asociación consciente con una idea anterior. Los colaboradores sólo estimaron válidas aquellas imágenes que, sometidas a análisis crítico, no presentaban posibilidad alguna de explicación. Naturalmente, también se descartaron las habituales limitaciones derivadas de la moral y de la razón”. (Schwarze, 1988: 41-43).

Además del carácter surrealista, desligado de la razón y la lógica, es evidente la intención provocadora y desafiante del film y, entre otras cosas, observamos un tema que será recurrente en varias obras posteriores: la “lucha de la voluntad y el deseo del individuo frente a los convencionalismos” (Gale, 2008: 53).

Tanto Buñuel como Dalí utilizaron el automatismo y la reproducción de los sueños como base de creación de la obra. Se trataba de plasmar de la forma más ajustada, más exacta, la realidad del inconsciente, del mundo onírico. Es por ello que el film tiene un aire documental y precisamente por eso fue una obra cinematográfica y no de otra índole la que decidieron crear: este medio era el único que permitía una representación lo más fiel posible de los “hechos” del subconsciente, pues el fin para el que concebían el cine no era para reflejar la realidad propiamente dicha, “sino los hechos inexplicables de esa realidad” (Fanés, 2008: 40).

Con estas premisas, la impresión que da la película es de caos, de inconexión, de sinsentido... tal y como ocurre en los sueños. Las imágenes no tienen un significado ni una narrativa convencional, no se puede analizar *Un perro andaluz* bajo el simbolismo establecido, ni buscar una relación de continuidad en las imágenes o en el argumento tal y

como la entendemos de forma habitual. Sin embargo, profundizando en la “lógica” surrealista y teniendo en cuenta los intereses personales de ambos artistas, es posible establecer cierta simbología con influencias de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y, en muchos casos y a nivel estético, con la pintura de Salvador Dalí.

La célebre secuencia introductoria quizá sea el mejor ejemplo de estas dos influencias. Atribuida a Dalí por “la idea de ‘un ojo abierto con un pelo atravesándolo’ en su texto en prosa *Nadal a Bruselles (Navidad en Bruselas, 1927)*” (Gale, 2008: 86), la secuencia del ojo sesgado por una navaja tiene grandes dosis eróticas que anticipaba al espectador la naturaleza de la película. No obstante, hay varias interpretaciones de esta escena.

Por un lado, según las teorías de Freud, podría identificarse con un complejo de inferioridad o un miedo infantil primario relacionado con el deseo edípico “cargado de tensión sexual transgresora, y [que] se encuentra a un paso de la angustia de castración” (Gale, 2008: 83), idea de dificultad sexual que también será abordada más adelante en el film, y que según añadió posteriormente Georges Bataille, “imaginaba el ojo como fuente de seducción [...] y a la vez como sacrificio caníbal” (Gale, 2008: 83), un planteamiento que nos remite por alusión al canibalismo daliniano que se ha tratado anteriormente en el capítulo de Representación femenina en la pintura de Salvador Dalí.

En este sentido, hemos de preguntarnos: ¿por qué la elección de un ojo femenino y no masculino? Durante esta investigación hemos deducido que una de las principales motivaciones a la hora de tratar el cuerpo femenino por parte de los surrealistas, y en especial de Dalí, es el miedo que en ellos suscita la mujer. La ruptura con ese miedo provocado por el sentimiento de misterio, de desconocimiento de aquello que lo femenino mantiene oculto, en definitiva, de descontrol por parte del artista sobre la mujer, es representada en esta secuencia de forma directa y visceral, remarcando la superación de esa ginefobia cortando, literalmente, a una mujer por la mitad.

El ojo, como símbolo del poder de la imaginación, puede representar también la transformación de una acción en una ilusión, “la sintaxis visual convierte la acción en una fantasía que el ejecutor imagina mientras ve pasar una nube por la luna” (Krohn y Duncan, 2005: 27), aborda la idea de libertad humana que apoyaba Buñuel, inspirado en los textos

del marqués de Sade, la cual incluye “la libertad de imaginar la posibilidad de hacer absolutamente de todo” (Krohn y Duncan, 2005: 27).

Según el filósofo Eugenio Trías

El ojo es, en efecto, el órgano mismo del cine, el lugar genético y pasional que se inflama en visiones alucinadas al proyectarse en la pantalla. Ese ojo rasgado (...) sugiere la destrucción de la ficción, de esa delgada película de agua, agua de nuestros sueños, que separa el sueño de la realidad. (Trías, 2006: 108)

Por otro lado, y de un modo más social, podemos ver el corte del ojo como una metáfora del cambio hacia un nuevo arte, es decir, de la ruptura con los convencionalismos y los métodos artísticos utilizados hasta la época y la llegada de un nuevo medio (el cine) que modifica tanto la forma de entender el arte como la manera de hacerlo, y en definitiva, anticipa una nueva forma de mirar, de ver la realidad. En este sentido, el cambio también se puede aplicar a la sustitución del hombre como sujeto artístico por la máquina, ya sea cinematográfica o fotográfica.

Si analizamos esta introducción desde una perspectiva más visual y centrándonos en la representación femenina, observamos que esta corta secuencia recoge varios de los elementos utilizados por el movimiento surrealista. En primer lugar, la fragmentación del cuerpo de la mujer, concepto básico utilizado por la gran mayoría de los artistas del Surrealismo, que se lleva a cabo en esta secuencia con la utilización de planos cortos (véase Anexo VII): un primer plano de ella y el plano detalle del ojo de animal cortado que sustituye al de la joven, tomando como símbolo tan sólo una parte de su cuerpo (el ojo) ; y más adelante en el film, mediante fundidos, como el del plano detalle de los pechos de la mujer con el de sus nalgas. Incluso la forma en que el hombre sujeta a la chica para seccionar el globo ocular, denota el control ejercido por el hombre, y en el que la mujer inmóvil queda objetualizada, idea (la de la mujer-objeto) que también queda plasmada en el fundido encadenado de los planos del vello de la axila y el erizo de mar, que trata de representar esa percepción variable de un objeto que Dalí aborda en sus cuadros a través de la paranoia-crítica.

En segundo lugar, el concepto del amor obsesivo y la sexualidad, que podría determinarse como tema central de la película. La conocida secuencia de los pianos y los asnos putrefactos condensa de forma eficaz estas dos ideas: por una parte, el esfuerzo que tiene que realizar el personaje masculino para llegar al femenino denota dificultad en la consumación sexual, como el propio Dalí explica en su texto de 1932, *El mito trágico del Ángelus de Millet*,

Así, en la serie de fantasmas típicos de erección [...] sabemos que la tracción animal [...], tracción penosa (caballo tirando de una pesada carreta con esfuerzos paroxísticos en lo alto de una costa) simboliza, por el esfuerzo desmesurado que se presta a la realización del acto sexual, los complejos de impotencia o de debilidad sexual. (Dalí, 1989: 135)

Por otra parte, la serie de objetos y personajes que arrastra el protagonista nos transmiten la idea de los impedimentos que sufre el *amour fou*, o en otras palabras, “que las pasiones desatadas están limitadas por los convencionalismos” (Gale, 2008: 90). Vemos, por orden, unas reproducciones en corcho de las Tablas de la Ley, seguidas por un par de melones, dos hermanos maristas y dos pianos de cola con dos burros podridos en su interior. (Véase Anexo VIII)

La referencia a la presión de la religión, a través de las Tablas y de los hermanos maristas es evidente, además, la elección de estos religiosos en especial es destacable (a parte de la experiencia personal, ya que tanto Dalí como Jaume Miravittles, quienes los encarnan, fueron alumnos de esta congregación), puesto que aluden no sólo a la doctrina católica, sino también a la educación convencional. De una forma burlona y quizás satirizando esta referencia, los melones se asemejan sospechosamente a unos testículos, que incluso en su balanceo nos recuerdan al órgano masculino.

Por último, la aparición de los pianos de cola, símbolo de la burguesía por excelencia y alegoría de la moralidad, nos advierte del peso moral de la sociedad y cuya decadencia, representada por los asnos (símbolos de virilidad y poder) podridos, indica la existencia de un arte y una sociedad caducas que sólo el Surrealismo es capaz de renovar; la putrefacción representa, tanto en *Un perro andaluz* como en las obras de Dalí, todo “lo convencional, lo sensiblero, la adherencia romántica, la pequeña burguesía” (Ramírez, 2002: 29), y el hecho

de escoger, de entre cualquier animal, al burro en concreto tiene que ver con la fascinación que en ambos artistas despertaban estos animales a raíz de un encuentro durante la infancia del cadáver en estado de descomposición de uno de ellos.

Conociendo la obra pictórica de Salvador Dalí es imposible ver *Un perro andaluz* y no darse cuenta de las influencias plásticas que posee del pintor. Y hablamos de influencias tal y como las define Jose Luis Borau

[...] no es lo mismo hablar de presencias que de influencias. Las primeras, las presencias, han de considerarse voluntarias, decididas por el director o por los guionistas, y suelen ser temáticas o, si lo prefieren, argumentales; incuestionables por tanto. [...] Las influencias, muy al contrario, resultan difíciles de establecer y aun de detectar; cabiendo el caso de verse discutidas e incluso negadas por algunos directores, al ser fruto de un origen inconsciente o no pretendido al menos. (Borau, 2003: 18)

Ejemplificando esta diferencia, el plano en el que sale una reproducción de *La encajera* (1969-70) de Johannes Vermeer podemos considerarlo claramente una presencia, intencionadamente puesta en escena por los autores. Sin embargo, las influencias son más complejas: fijándonos de nuevo en la escena de introducción, llama la atención esa nube que “corta” en dos la luna, mientras el personaje afila su navaja mirando al cielo desde el balcón. Este tipo de nube ya había sido utilizado por Dalí en un célebre retrato de Luis Buñuel en 1924, en el que precisamente una de ellas parece amenazar el ojo izquierdo del retratado. Sin embargo, la creación de este estilo de nubes viene inspirada por otro pintor, pues según Buñuel “a petición mía [Dalí] añadió varias nubes largas y ahiladas que me habían gustado en un cuadro de Mantegna” (Sánchez Vidal, 1988: 210), el cineasta se refería al cuadro renacentista *El tránsito de la Virgen* (1462) de Andrea Mantegna, en el que a través de la ventana que da al exterior podemos observar unas nubes ahiladas que colman el cielo del paisaje y que fueron reinterpretadas por el pintor catalán tanto para su cuadro como para, posteriormente, el film surrealista. (Véase Anexo IX)

Profundizando en la técnica de fragmentación mencionada anteriormente, vemos claras alusiones a un cuadro en especial: *La miel es más dulce que la sangre* (1927). Un cuadro crucial en la obra de Dalí y que, sin duda, contiene todos los ingredientes que más tarde dejaron

una evidente huella en la película. Según Georges Bataille “el cuerpo con la cabeza, las manos y los pies cortados, la cabeza con el rostro seccionado, el burro, símbolo de la virilidad grotesca y poderosa, yaciendo muerto y descompuesto, la fragmentación sistemática de todos los elementos del cuadro...” (Sánchez Vidal, 1988: 210) eran características inequívocas de la expresión del complejo de inferioridad que sufría Dalí. Sin embargo, nos encontramos ante un cuadro en el que la segmentación es esencial y la iconografía, desbordante (véase Anexo X). Fijando la atención en algunos de los símbolos que influirían más adelante en *Un perro andaluz*, dentro de este *horror vacui* vemos el antecedente de los asnos putrefactos, repetidos en el cuadro de diversas formas (con transparencias, rodeados de moscas...); la obsesión por la mutilación, que en el film queda confirmada con las escenas de la mano cercenada, y que en el lienzo se representa, entre otros, a través del torso femenino con cabeza, manos y pies amputados, que resalta de nuevo la idea de la desmembración de la mujer en partes, concepto surrealista por antonomasia. No obstante, la mano cortada de la película tiene también inspiración en cuadros como *Aparato y mano* (1927) o *El pájaro herido* (1928).

Encontramos influencias en muchos otros cuadros como *El gran masturbador* (1929), *Las acomodaciones del deseo* (1929) en el que observamos el antecedente de las hormigas que salen de la mano del protagonista en la película y que, en el lienzo, brotan de lo que parece una piedra, *Remordimiento* (1931) como referencia de los cuerpos semienterrados de la secuencia final de la película o *Los placeres iluminados* (1929) y *El juego lúgubre* (1929) en los que la postura de la figura masculina, equiparada a la del protagonista del film cuando es castigado contra la pared, es posible que remitiera

al Adán de la obra de Masaccio *Expulsion del Jardín del Edén* [1426], ya que la conciencia sexual provoca remordimientos. En la obra de Dalí, el rostro tapado suele estar asociado a una exposición sexual recíproca. Esto no se logró –no se podía lograr– en la película, aunque el ciclista castigado por llevar los afeminados delantal y capa adopta una postura comparable cuando lo envían al rincón. (Gale, 2008: 87)

Como obra cinematográfica, *Un perro andaluz*, no puede dejar de tener influencias de otras piezas audiovisuales, pues precisamente el cine bebe tanto de otras artes como de sí mismo.

Algunos autores citan el guión de *La Coquille et le clergyman* (1928) de Antonin Artaud como una posible fuente de inspiración para Luis Buñuel en un intento de superación del film, además de la obra de Gómez de la Serna admirada por el cineasta. No obstante, lo que sí queda claro es el entusiasmo que tanto Buñuel como Dalí sentían por el actor Buster Keaton, modelo determinante en la creación del personaje central masculino. No sólo su forma de actuar, sino también las técnicas cinematográficas de sus propias películas marcan en cierta manera el montaje de *Un perro andaluz* al seguir una estructura episódica e inspirada en el gag cómico o “slapstick”.

Sin embargo, los títulos intercalados subvertían deliberadamente la narración, con saltos cronológicos rompedores como ‘Érase una vez’, ‘Doce años antes’ o ‘En primavera’. [...] Parte de la fascinación de *Un perro andaluz* está en que su carácter episódico la haga misteriosa y desconcertante. Además de ser una consecuencia del rapidísimo montaje de Buñuel, que acentúa la sensación de densidad en una película tan corta, el sabotaje deliberado de la lógica secuencial abre la película a múltiples recuerdos o reconstrucciones por parte del público. (Gale, 2008: 89)

En cuanto a ese estilo de montaje, vemos también influencias claras de célebres películas como *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walther Ruttmann u *Octubre* (1927) del maestro Eisenstein.

5.3 La edad de oro

Tanto las circunstancias de su estreno como el escándalo de su argumento, convirtieron a *La edad de oro* (1930) en una película de culto con su propia leyenda. Proyectada por primera vez en el parisino Studio 28 el 28 de noviembre de 1930, su premeditada provocación obtuvo los efectos deseados: varias organizaciones ultraconservadoras destrozaron por completo la sala y arremetieron contra la exposición de cuadros surrealistas que había en el vestíbulo. Después de esto, y tras varias protestas del sector derechista, la película fue prohibida en Francia durante cerca de cincuenta años.

La edad de oro fue concebida, entre otras cosas, como una continuación del guión de *Un perro andaluz*, aunque en esta ocasión la colaboración entre Buñuel y Dalí no fue tan

estrecha como un año antes debido, según Luis Buñuel, a la negativa influencia de Gala en el pintor

Dalí, expulsado de Figueras, me pide que vaya con él a la casa de Cadaqués. Allí nos ponemos a trabajar dos o tres días. Pero a mí me parece que el encanto de *Un perro andaluz* se ha perdido por completo. ¿Era ya la influencia de Gala? No estábamos de acuerdo en nada. Cada uno encontraba malo aquello que proponía el otro, y lo rechazaba. Nos separamos amigablemente y yo escribí el guión solo en Hyères, en la finca de Charles y Marie-Laure Noailles. (Sánchez Vidal, 1988: 230)

No obstante, varias de las aportaciones que Dalí enviaba por carta al cineasta fueron incluidas en el film.

La declaración de Dalí en el programa de la película condensa de forma excelente los temas abordados: “Mi idea general al escribir el guión de *La edad de oro* con Luis Buñuel [...] era presentar la pura línea recta de la conducta de alguien que busca el amor a pesar de los innobles ideales humanitarios y patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad” (Gale, 2008: 94). Podemos considerar como líneas generales del film la cuestión del *amour fou* y la denuncia de los valores morales caducos e hipócritas de la sociedad moderna.

La película tiene una lectura eminentemente política, que no es de extrañar puesto que Buñuel, al escribir el guión, se encontraba en una esfera del grupo surrealista más comprometida socialmente y, además, entró a formar parte del Partido Comunista. En este sentido, escenas como la fundación de Roma, al principio del film, denotan la parodia pretendida con el fascismo italiano que en aquellos años había reconciliado al Vaticano y al Reino de Italia a través de los Pactos de Letrán.

La ironía del director es notable desde el mismo título, y se mantiene a lo largo de toda la película. A pesar de que en un primer momento se iba a titular *La bête andalouse* y más tarde *¡Abajo la Constitución!*, finalmente la alusión a un tiempo idílico parecía encajar mejor con la burla propuesta por Buñuel. La edad de oro hace referencia a “un estado de armonía entre naturaleza y sociedad en el que la subsistencia y el deseo eran satisfechos libremente por los hombres y donde todos los seres vivos convivían en hermandad y ajenos a la violencia”

(Medina, 2008: 36), sin embargo, de forma satírica Buñuel muestra la sociedad en la que vive cuyos valores, instituciones y autoridades están completamente obsoletos y en la que la violencia, la privación de la libertad y la hipocresía están a la orden del día.

A diferencia de *Un perro andaluz*, la estructura del largometraje no se rige por una escritura automática, en esta ocasión Buñuel conectó, a la manera surrealista, una serie de gags escritos previamente (por él y por Dalí) por lo cual es posible dividirla en una serie de escenas con cierta coherencia narrativa. Algunos autores, como Paul Hammond entre otros, establecen un paralelismo entre la división del cuerpo del escorpión mencionado en el inicio y la articulación del resto del film.

De esta forma, podemos identificar seis secuencias, tal y como se explica en la introducción de la película: “la cola la forman una serie de cinco articulaciones prismáticas. [...] [y] termina en un aguijón curvo y agudo por medio del cual inyecta el veneno en la picadura”.

La primera secuencia, sacada de una grabación titulada *El escorpión del Languedoc*, deja ver ya la influencia del célebre entomólogo Jean Henri Fabre en Luis Buñuel pues a lo largo de toda la película se palpa esa visión y observación científica. Se trata de una secuencia documental sobre el comportamiento de los escorpiones que, al igual que hiciera la primera secuencia de *Un perro andaluz*, nos plantea el propósito del film: analizar el comportamiento humano en sus estados primarios, es decir, cuando es dominado por los instintos. Se produce una identificación entre el escorpión y el ser humano como ejemplo de lo corporal y lo violento, basado en las pasiones animales de la humanidad, que se reitera en toda la película.

Con el paso a la segunda secuencia, podemos ver que esta analogía (escorpiones – seres humanos) es interpretada por un grupo de bandidos harapientos y derrotados que pretenden atacar a unos obispos. Parecen actuar sin lógica, como los arácnidos que se mueven siguiendo sus instintos, sin embargo, su intento de ataque fracasa ya que van cayendo uno a uno por el camino, exhaustos. Se entiende de este modo la falta de fuerza, el cansancio de la lucha que debería haber contra la religión opresora y desfasada y que,

finalmente, llega demasiado tarde, pues cuando el último de los bandidos consigue asomarse tras una piedra ve que los obispos han desaparecido.

La tercera secuencia nos presenta a varios personajes, por un lado, la llegada de los denominados “mallorquines”, es decir, aristócratas, militares y religiosos de altos mandos, representantes de la alta sociedad entre los que se encuentra el dignatario encargado del acto de la primera piedra de la fundación de la Roma Imperial. Por otro lado, conocemos a la pareja protagonista. Es en esta escena cuando se plantean los obstáculos que se interponen en el *amour fou*: durante el acto de los mallorquines, se oye gritar de placer a una mujer, en ese momento vemos una pareja entregada abrazándose y besándose en el barro, inmediatamente los separan en contra de su voluntad y a la mujer se la llevan, entre otros, unas monjas, mientras que el hombre es detenido por la policía. Encontramos en esta secuencia la oposición de dos conceptos extremos tratados ampliamente por los surrealistas: “lo alto, digno, impoluto del alto dignatario frente a lo bajo, sucio y apasionado de los cuerpos que, abrasados de pasión, se retuercen en el lodo” (González Requena, 2001: 2), es decir, lo vivo (representado por la pasión de la pareja) enfrentado a lo muerto (identificado con el plano de los cadáveres de los obispos) (véase Anexo XI). En este sentido, hay que apuntar la clara influencia que tuvieron las teorías de Freud en la película, pues siempre nos movemos en la dicotomía del amor y la muerte, del Eros y el Thánatos, es decir, entre el instinto de deseo sexual y la pulsión destructora.

En esta interrupción que sufren los protagonistas, la primera de tantas, vemos descritos los convencionalismos que impiden la consumación del amor. Buñuel denuncia de este modo los valores morales que oprimen al individuo: la Iglesia, el Estado, la ley, la familia, la tradición. Una declaración de intenciones en toda regla, que a continuación y mediante un fundido, nos muestra el papel que ocupa la mujer en el film. Vemos una breve consecución de planos encadenados en los que aparece la imagen de una mujer que se funde con la de un retrete y a continuación con un plano detalle de la lava de un volcán mientras se escucha el ruido de la cisterna. Podemos interpretar dos cosas de esta cadena escatológica de imágenes, por un lado, la identificación de la mujer con un objeto nos remite de nuevo a la idea surrealista de ‘cosificar’ lo femenino, por otro lado, el orden de las secuencias puede

indicar el rechazo a la idea, propiamente freudiana, de que sólo la represión de las pulsiones, de los deseos del individuo hace posible la construcción de la civilización.

A partir de este punto, podríamos realizar una estructura, no ya de forma, sino de contenido, del relato propiamente dicho. En diferentes personajes encontramos la figura del “destinador” que designa una “tarea” a un “sujeto” concreto, hablamos de una figura con tintes paternalistas que encarna y enuncia la ley, sirvan como ejemplo los personajes del alto dignatario del inicio, el Ministro del Interior, el padre de la protagonista y anfitrión de la fiesta o el director de orquesta. La “tarea” asignada sirve como mediación entre el “sujeto” y el “objeto” de su deseo, en este caso la mujer, y es a través de ese camino de obstáculos como llega a erigirse como “héroe”. Sin embargo, esta estructura convencional, es negada constantemente como ejemplo de transgresión y provocación tan típicamente surrealista. La “tarea”, encarnada en la documentación que le entrega la Asamblea Internacional de Beneficencia al protagonista, resulta parodiada por el propio personaje que, al entregársela a los policías para que lo dejen libre, canturrea de manera burlona el final del discurso del ministro, de esta forma la “tarea” encomendada es despreciada por el “sujeto”, simplemente la rechaza. La figura del “destinador” es negada, o en otras palabras, destruida en la escena del suicidio del ministro que aparece muerto en el techo.

Y así, Buñuel va acabando con los elementos de la estructura del relato a la vez que los enuncia, una paradoja que muestra y a la vez niega los convencionalismos existentes también en la construcción de los argumentos artísticos.

Continuando con la división en secuencias, la cuarta se nos introduce también con imágenes documentales, recurso cinematográfico que aporta veracidad a la narración, esta vez de la ciudad de Roma utilizadas como representación de la civilización occidental que, al ir continuadas de imágenes de casas derrumbándose, destacan la decadencia que está sufriendo la sociedad. Durante esta secuencia, además, conoceremos más a fondo a los protagonistas y su relación a través de diferentes montajes en paralelo. Durante el trayecto del personaje masculino detenido por los policías, el protagonista no puede evitar imaginarse a su amada cuando ve algunos carteles publicitarios: un anuncio de pantis femeninos en el que aparecen unas piernas estilizadas y sugerentes o uno de cosméticos, en

el que aparece una mano femenina que mediante un fundido se convierte en una mano onanista simulando la masturbación de una mujer. Al respecto, es destacable la aportación que hizo Dalí al

‘resolver’ el problema de Buñuel, que quería mostrar un sexo femenino en la pantalla. El fundido entre una boca vista en vertical y un escote femenino rodeado por una boa de plumas permitiría, según el pintor, una superposición momentánea que sería reconocible y a la vez imposible de censurar. (Gale, 2008: 97)

Aunque su idea no fue utilizada de forma estricta, es evidente su influencia. La pulsión irrefrenable que siente el protagonista es contagiada al espectador por la cadencia del plano contra plano entre la imagen del sujeto y la del objeto de deseo que captura su mirada, de manera que se hace efectiva la identificación.

Paralelamente, nos adentramos en el mundo de la protagonista femenina. Lo primero que se resalta en la película, mediante el diálogo mantenido con su madre, es un pequeño detalle: tiene el dedo anular vendado. Recordando la imagen del cartel publicitario, podemos considerarlo como una señal de confirmación del onanismo sospechado o también, en una interpretación totalmente diferente, es posible considerar ese vendaje como una metáfora de rebeldía, puesto que precisamente el dedo anular es el utilizado para situar la alianza matrimonial, acto tradicionalmente obligado en una pareja de enamorados.

A continuación entramos directamente en su dormitorio, un lugar íntimo, en el que se ve una vaca encima de la cama. Podría considerarse como una imagen surrealista sin trascendencia, puesto que la mujer la echa de la cama con total naturalidad, sin embargo, esta escena podría simbolizar los valores sexuales tradicionales, es decir, la cama como símbolo del descubrimiento sexual e íntimo y la vaca, un animal dócil y doméstico, como símbolo de la obediencia y sumisión, papel que habitualmente ha de cumplir la mujer. No obstante, como hemos dicho antes, la joven echa al animal de su cuarto más molesta que extrañada, un acto que nos da a entender esa negación de aceptar los convencionalismos establecidos.

Tras este breve incidente, la mujer se dirige al espejo de su tocador en el que adivinamos mediante sus expresiones, y el montaje en paralelo, que está pensando en su amado, al igual que hiciera antes él frente a la foto del escaparate. La representación de una mujer delante de un espejo es un recurso muy utilizado tanto en cine como en pintura, sobre todo en la pintura manierista y barroca del siglo XVII y en especial en pintores como Tiziano, Velázquez y Rubens, y es por ello que tiene un significado especial. Normalmente, la mujer que mira su reflejo en un espejo

consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante: su imagen es una invitación a la autorreflexión [...] el espejo es imagen de la imagen, el lugar donde, de acuerdo con Lacan, se produce la constitución de la conciencia del sujeto. [...] la mujer que se interroga solo mira dentro de sí, es un personaje ausente pese a su presencia, vive replegada en ella misma. (Balló, 2000: 60-61)

No obstante, en esta escena no vemos el reflejo del personaje, que da siempre la espalda al espectador, y es que a través de ese espejo-ventana que muestra un cielo negro y nuboso (como en las pinturas de Magritte) intuimos sus anhelos, sus pensamientos ocultos, sus deseos más oscuros y profundos que, obviamente, tienen que ver con el *amour fou*. Lo que vemos pues, es el reflejo oscuro, siniestro, de su interior. (Véase Anexo XII)

La película llega en su quinta secuencia al punto álgido. Por fin los personajes principales parece que van a reencontrarse en la fiesta para la alta sociedad que celebra el padre de la joven protagonista. Buñuel aprovecha la escena de la fiesta para ridiculizar y resaltar el carácter hipócrita de la sociedad burguesa. Las moscas que rondan al anfitrión lo señalan sin duda como símbolo de putrefacción en términos propiamente surrealistas, es decir, la representación de la decadencia, del anacronismo, de lo caduco y convencional.

Nos encontramos también con un recurso que ya vimos en *Un perro andaluz*, la utilización de la vestimenta como símbolo del objeto que evoca al ser amado. En esta ocasión el protagonista lleva consigo un vestido de mujer que arroja sobre un sillón y que, mediante un fundido, identificamos con la joven que espera ansiosa la llegada de su hombre. Otro ejemplo más de la objetualización de la mujer.

Finalmente, y tras superar todos los impedimentos, llega el clímax de la escena del jardín: los enamorados por fin están solos y juntos, libres para gozar de su amor loco. Pero lo que el espectador no sospecha es que nos encontramos ante una escena de amor no consumado, una representación de la castración, al igual que ocurriera en *Un perro andaluz* con la escena del protagonista arrastrando las cuerdas con pianos. Los besos, los abrazos apasionados parecen perder fuerza, se desvanecen las ansias en un patético baile de posturas que no encuentran un acoplamiento cómodo y natural entre los cuerpos. Los amantes comienzan un ritual amoroso en el que se chupan los dedos de la mano lascivamente (idea propuesta por Dalí⁸ y reinterpretada por Buñuel), en un breve plano vemos que los dedos del hombre aparecen amputados (una señal más de impotencia), y sin embargo, la escena más erótica la vive la mujer sola cuando chupa a modo de felación el dedo del pie de una estatua. No es hasta el final, en el diálogo delirante de los amantes en que se nombra el parricidio, cuando la atmósfera de excitación vuelve a tornarse apasionada: la mujer exclama feliz “¡qué alegría, qué alegría...haber matado a nuestros hijos!” y el hombre, con la cara salpicada de sangre, repite embriagado “¡mon amour, mon amour!”, vemos aquí explícitamente la estrecha relación entre amor y violencia que se lleva tratando durante toda la película (véase Anexo XIII). Parece que se encuentren

buscando desesperadamente un suplemento de violencia que pueda alcanzar la intensidad de la trasgresión y desencadenar realmente el goce, la invocación del parricidio. Diríase que lo que los cuerpos no logran realizar en su encuentro imposible se esperara de la imaginación loca del crimen más extremo. (González Requena, 2001: 10)

Pero es precisamente la escena del parricidio una de las más impactantes. Su propia composición visual la resalta frente a la tónica del resto del film (véase Anexo XIV), se trata de una secuencia “sencilla, árida, nítida, de luz intensamente contrastada, dotada de una fuerza de la que carecen las imágenes interiores de la fiesta” (González Requena, 2001: 11). Situada en el exterior de la casa, la escena se desarrolla de manera casi amable al principio cuando el guarda forestal llega a casa de trabajar y su hijo le recibe alegremente, bromean y ríen juntos, sin embargo, el ambiente se torna macabro cuando el niño, jugando, le estropea

⁸ Dalí sugirió al cineasta, en una de sus cartas, una escena mucho más salvaje en la que uno de los amantes mordiera y arrancara las uñas al otro.

al padre el cigarrillo que se estaba preparando: en ese momento, el padre en un ataque de ira desmesurada, apunta a su hijo con la escopeta y dispara dos veces, asegurándose de que lo ha matado. Nos encontramos aquí ante una referencia a la interpretación edípica del mito de Guillermo Tell que tanto obsesionaba a Dalí y que queda reflejado en cuadros como *La sensación de devenir* (1930) y *La vejez de Guillermo Tell* (1931). El suceso detiene el concierto del que disfrutaban en la fiesta, aunque la preocupación no dura demasiado, a pesar de que es precisamente esta escena la que contiene toda la intensidad (tanto visual como argumentativa) que se esperaba en la de los amantes.

Inesperadamente, la mujer ve aparecer al director de orquesta y, olvidando a su amado, se entrega a él, besándole y abrazándole lujuriosamente, en cierto sentido, se entrega a quien no le corresponde: una de las figuras que representa el “destinador” y que, además, por su edad y rango podría ser su padre, lo que puede hacernos pensar en una alusión al incesto. Pero finalmente, la tan esperada consumación no tiene lugar

Nada ha sucedido porque, después de todo, nada podía suceder: si el ‘sujeto’ no ha realizado su ‘tarea’, si la palabra del ‘destinador’ que la enunciaba no era otra cosa que una farsa, una palabra hipócrita y finalmente hueca, no hay constitución posible del ‘héroe’: no hay asunción fálica. Sólo, y literalmente enunciada, castración. (González Requena, 2001: 12)

Ante tal humillación, el protagonista se dirige al dormitorio de la joven y destroza el almohadón de su cama, como objeto sustituto de la mujer ausente. A continuación nos encontramos ante una escena similar a la mencionada de *Un perro andaluz*: el protagonista comienza a lanzar por la ventana una serie de símbolos fálicos como el árbol (arrancado y en llamas), que resultan ser un “catálogo de las cargas de lo convencional” (Gale, 2008: 99), las plumas como símbolo del confort de la clase alta, el arado en referencia a la riqueza basada en la tierra (y que, por ejemplo, en la iconografía daliniana tiene una gran importancia en relación con los análisis del *Ángelus* de Millet) o el obispo en alusión a la religión. Finalmente, arroja una jirafa ardiendo, una imagen reiterada en diferentes obras de Dalí, como *Jirafa ardiendo* (1936-37) o *La invención de los monstruos* (1937), que expresa el temor del pintor de que un conflicto mundial destruyera la civilización europea.

Para concluir, la sexta y última secuencia de la película hace referencia explícitamente a uno de los inspiradores del film, además de Freud, el marqués de Sade. Los intertítulos que dan comienzo a la secuencia son precisamente las frases iniciales de la obra *Los 120 días de Sodoma* (1785), en ella vemos a varios de los libertinos sadianos, que en ese momento salen de las jornadas de orgías, y uno de ellos tiene el aspecto de Jesucristo: “el movimiento de deconstrucción [...] del universo simbólico de la cultura occidental se ve abocado a concluir con el desenmascaramiento del mito que lo funda en sus orígenes” (González Requena, 2001: 13).

6 CONCLUSIONES

Tras haber analizado la representación de la figura femenina tanto en el medio pictórico como en el cinematográfico, bajo el prisma del universo daliniano, nos encontramos ante ciertas diferencias que tienen que ver con la forma más que con el contenido. Es decir, que las diferencias existentes de la representación de la mujer entre la pintura y el cine de Salvador Dalí, difieren en las limitaciones de cada uno de los medios y no en la visión que tiene el propio artista, pues intenta plasmar en ambos esa imagen idealizada y a la vez temida de la mujer.

El juego con el montaje, en el tiempo y en el espacio, permite hacer identificaciones más intuitivas para el espectador ante la gran pantalla. Las proyecciones fundidas, los encadenados y encabalgamientos de sonido e imagen, los primeros planos o los planos detalle, son algunos de los recursos utilizados para realizar una iconografía cinematográfica de las ideas de representación de la mujer que, como hemos visto, tenía sus antecedentes en la pintura surrealista.

Aunque estos recursos abrieron las puertas para la concepción de otras técnicas en la pintura de Salvador Dalí, observamos que las temáticas en cuanto al tratamiento de la figura femenina se mantienen tanto en un medio como en otro. La fragmentación del cuerpo de la mujer, el fetichismo, la unión del concepto de amor y muerte en un mismo estado –en el que la feminidad cobra ese sentido dual de redención y destrucción–, el *amour*

fou o el canibalismo amoroso, son aspectos reiterados en la obra pictórica de Dalí y también en las películas en colaboración con Luis Buñuel.

En respuesta a los objetivos específicos marcados en la investigación, en primer lugar hallamos unas características comunes en el movimiento vanguardista a cerca de la imagen femenina. La idea de la mujer como musa se ve a través de la concepción de ésta como un medio objetualizado que sirve de inspiración, y por tanto, está al servicio del artista; no obstante, esa mujer, que normalmente también jugaba el papel de amante, toma entonces una doble vertiente, positiva y negativa, en la que los sentimientos reprimidos del autor, ya sean de amor o miedo, catalizan la utilización de los recursos citados anteriormente: la desmembración o la toma de una de las partes como símbolo del cuerpo entero de la mujer, de manera que resulte más sencilla de manejar, entre otros. Dalí adopta esta idiosincrasia del grupo surrealista, pues con sus fobias hacia el sexo opuesto, no había mejor manera de aproximarse a él artísticamente que a través de esta metodología.

En segundo lugar, profundizando en la representación femenina propiamente daliniana, nos topamos con una sensibilidad notablemente acentuada a partir del encuentro entre Dalí y Gala. El pintor ahonda en las técnicas surrealistas ya citadas, aunque la crudeza con la que podría haber plasmado a la mujer toma un matiz de amor profundo, o en otras palabras, de un verdadero *amour fou* que en ocasiones es tan delicado como podemos observar en *Leda atómica* (1947-49) y otras se torna apasionado, como por ejemplo vemos en *Guillermo Tell y Gradiva* (1931).

Personalmente, creo que la magia que encierra la obra daliniana en torno a la figura femenina tiene que ver no sólo con el tratamiento surrealista que hace de ella, si no con el profundo amor con que representa en cada una de esas figuras a su esposa Gala. Un amor de entrega total del uno al otro en el que Dalí encuentra su particular redención de todos los males que le atormentan, es por ello que aunque siga plasmando sus obsesiones y sus fobias, vemos un rayo de luz que marca la diferencia con el resto de artistas. Sin duda, Dalí cumple en sus obras las condiciones intrínsecas al arte de las que hablaba el filósofo Eugenio Trías, se trata de piezas que despiertan en el espectador un sentimiento sublime, de gozo y placer al contemplarlas y, simultáneamente, sugiere una parte oculta, siniestra,

inquietante que pica la curiosidad de todo aquél que observa con detenimiento. Vemos representado en el cuerpo femenino ese miedo que siempre suscitaron las mujeres en el pintor, pero con una delicadeza especial, se podría decir que sin tanta animadversión hacia ellas, sin tanta rudeza, marcado sin lugar a dudas por ese amor loco que vivió con Gala, mitad amante, mitad madre, alter ego del genio Salvador Dalí.

Por último, llegamos a la conclusión de que la imagen femenina no cambió de un medio de expresión a otro, al igual que no cambió en la sociedad de la época la idea que se tenía de la mujer. A pesar de los muchos intentos de hacerla valer por lo que es, y no por lo que se esperaba de ella, se seguía utilizando esa idea de la feminidad en beneficio de los intereses de otros. En otras palabras, precisamente esa dualidad, que hemos tratado en la investigación, es la que servía de justificación para poder manejar a la mujer, unas veces resaltando sus cualidades positivas y otras veces las negativas, tal y como hacían los artistas del Surrealismo. En definitiva, los intentos de evolución en cuanto a la consideración de la mujer como una igual, quedaron simplemente en palabras y no en hechos, como se ha demostrado a través del análisis de diferentes obras artísticas, las cuales consideramos fiel reflejo de la sociedad como parte fundamental de la cultura. Y es precisamente esto lo que nos lleva a preguntarnos si la imagen que se tenía de la mujer durante la época tratada (en torno a las décadas de 1920, 1930) difiere mucho de la que se tiene de ella actualmente. Casi un siglo después, y tras los muchos avances tecnológicos y científicos que se han vivido, ¿ha cambiado la percepción que tiene la sociedad sobre la mujer? ¿Hemos evolucionado realmente hacia una mayor igualdad en nuestra sociedad?

El presente estudio pretende contribuir a las investigaciones ya realizadas sobre la representación de la imagen femenina en el movimiento surrealista y dejar la puerta abierta a futuros trabajos en los cuales pueda ser de utilidad la información y conclusiones deducidas.

7 ANEXOS

7.1 Anexo I



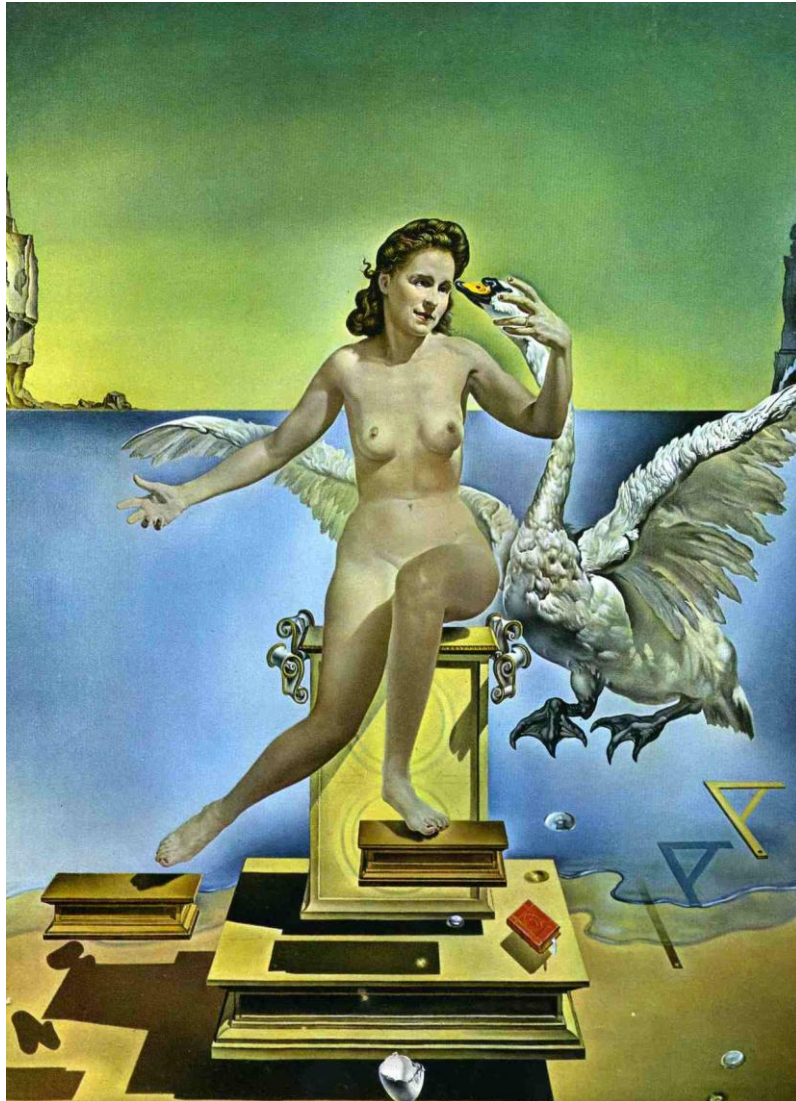
Título: *La metamorfosis de Narciso*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1937. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí

7.2 Anexo II



Título: *El Angelus*. Autor: J. F. Millet. Año: 1857-59. Fuente: www.blocdejavier.wordpress.com

7.3 Anexo III



Título: *Leda atómica*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1949. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí

7.4 Anexo IV



Título: *El hombre invisible*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1929. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí

7.5 Anexo V

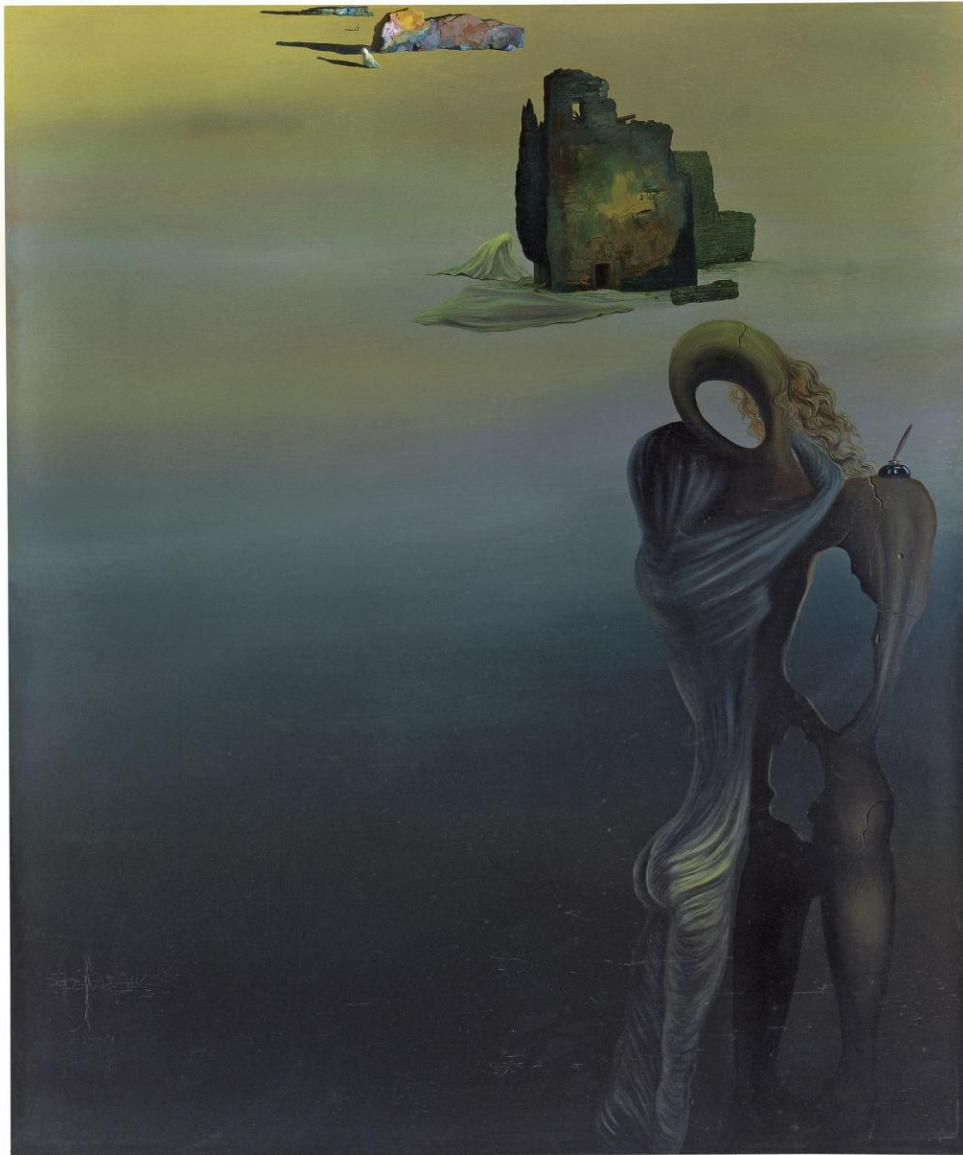


Título: *La muchacha de los rizos*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1926. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí



Título: *Gradiva*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1933. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí

7.6 Anexo VI



Título: *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1932.
Fuente: Museo Thyssen-Bornemisza

7.7 Anexo VII



Título: *Un perro andaluz*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1929. Fuente: RTVE

7.8 Anexo VIII



Título: *Un perro andaluz*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1929. Fuente: RTVE

7.9 Anexo IX



Título: *El tránsito de la Virgen*. Autor: Andrea Mantegna.
Año: 1462. Fuente: Museo Nacional del Prado



Título: *Retrato de Luis Buñuel*. Autor:
Salvador Dalí. Año: 1924. Fuente:
Fundación Gala-Salvador Dalí



Título: *Un perro andaluz*. Autor/es: Luis Buñuel
y Salvador Dalí. Año: 1929. Fuente: RTVE

7.10 Anexo X



Título: *La miel es más dulce que la sangre*. Autor: Salvador Dalí. Año: 1927. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí

7.11 Anexo XI



Título: *La edad de oro*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1930. Fuente: www.youtube.com

7.12 Anexo XII



Título: *La edad de oro*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1930. Fuente: www.youtube.com

7.13 Anexo XIII



Título: *La edad de oro*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1930. Fuente: www.youtube.com

7.14 Anexo XIV



Título: *La edad de oro*. Autor/es: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Año: 1930. Fuente: www.youtube.com

8 BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn. ¿Por qué el cine?. En: GALE, Matthew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Electa, 2008. p. 16-32.
- BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Jordá, Joaquín (trad.). Barcelona: Anagrama, 2000. 291 p. ISBN: 84-339-0596-1
- BORAU, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura: discursos de ingreso en la RR.AA de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Calvo Serraller, Francisco (prol.). Madrid: Ocho y Medio, 2003. 187 p. ISBN: 84-95839-39-3
- BRETÓN, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Bosch, Andrés (trad.). 6ª ed. Barcelona: Labor, 1995. 338 p. ISBN: 84-335-3512-9
- BUÑUEL, Luis. *Un perro andaluz*. [Película]. Francia: Luis Buñuel, 1929. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/1570997/>
- BUÑUEL, Luis. *La edad de oro*. [Película]. Francia: Vizconde de Noailles, 1930. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Fcm5fODZgg0>
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. Mujer y Surrealismo. En: *Asparkia: investigación feminista* (Universitat Jaume I de Castelló) [en línea], 1995, nº 5, pp. 71-81. [Consulta: 15-07-2013]. ISSN: 1132-8231. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108112/165322>
- CABALLERO GUIRAL, Juncal. Tensiones: el cuerpo de la mujer en el Surrealismo. En: *Dossiers feministes* (Universitat Jaume I de Castelló) [en línea], 2001, nº 5, pp. 85-92. [Consulta: 16-07-2013]. ISSN: 1139-1219. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102398/153620>
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid: Alianza, 1990. 367 p. ISBN: 84-206-7099-5
- CAMARERO, Gloria. *Pintores en el cine*. 1ª ed. Madrid: JC, 2009. 446 p. ISBN: 978-84-89564-640
- CASTILLO MARTÍN, Marcia. La construcción de Venus: fragmentación, montaje y despersonalización del cuerpo femenino en la estética vanguardista. En: *Actas del Décimo Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*(Universidad Carlos III, Madrid 17-19 de abril de 2002) [en línea]. Madrid: Archiviana, 2003, pp. 439-456. [Consulta: 16-07-2013]. ISBN: 84-95933-07-1. Disponible en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12359/construccion_castillo_AEIHM_2002.pdf?sequence=1
- CERRATO, Rafael. *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine, 2009. 190 p. ISBN: 978-84-89564-60-2
- DALÍ, Ana María. *Salvador Dalí visto por su hermana*. Gibson, Ian (prol.); Morales, María Luz y Oliva, Ramón (trad.). 1ª ed. Barcelona: Parsifal, 1993. 139 p. ISBN: 84-87265-50-2
- DALÍ, Salvador. *La vida secreta de Salvador Dalí*. Martínez, José (trad.). 1ª ed. Barcelona: Antártida/Empúries, 1993. 430 p. ISBN: 84-7596-414-1
- DALÍ, Salvador. *La metamorfosis de Narciso*. Simons, Edison (trad.) [en línea]. Figueres, Gerona: Fundació Gala-Salvador Dalí, 2008. [Consulta: 20-07-2013]. Disponible en: https://www.salvador-dali.org/media/upload//pdf//PoemaMetamorfosisNarcisoESP_noticias_es_home_128.pdf
- DALÍ, Salvador. *El mito trágico del "Ángelus" de Millet*. Tusquets, Oscar (ed.); Descharnes, Robert (doc. graf.); Viñoly, Joan (trad.) [en línea]. Barcelona: Tusquets Editores, 1989. 170 p. ISBN: 84-7223-988-8. [Consulta: 10-09-2013]. Disponible en: <http://alejandrocasaes.com/teoria/teoria/daliangelusdemillet.pdf>
- DALÍ, Salvador y PARINAUD, André. *Confesiones inconfesables*. Hervás Marco, Ramón (trad.). Barcelona: Bruguera, 1975. 440 p. ISBN: 84-02-04197-3
- DALÍ, Salvador. Film-arte, film-antiartístico. En: GALE, Matthew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Electa, 2008. p. 72-75.

- DIEGO OTERO, Estrella de. *Querida Gala: las vidas ocultas de Gala Dalí*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa Calpe, 2003. 249 p. ISBN: 84-670-1303-6
- ESPADA, Javier. La edad de oro, deseo y provocación. En: *Cursos de verano de la Universidad Complutense en El Escorial* (Universidad Complutense, Madrid 28 de julio – 1 de agosto de 2008), 2008, n° 4. [Consulta: 11-12-2013]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/webs/d167/index.php?tp=eBook%20del%20Departamento&a=publi&d=17650.php>
- FANÉS, Félix. El cine como metáfora. En: GALE, Matthew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Electa, 2008. p. 32-52.
- FERRIER, Jean-Louis. *Léda Atomica: Anatomie d'un chef-d'oeuvre*. París: Denoël/Gonthier, 1980. 112 p. ISBN: 2282301662
- GALE, Matthew et al. *Dalí y el cine*. Gale, Matthew (ed.). Barcelona: Electa, 2008. 237 p. ISBN: 978-84-8156-444-0
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. La edad de oro. En: *Trama y fondo: revista de cultura* [en línea], 2001, n° 11. [Consulta: 03-12-2013]. ISSN: 1137-4802. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248455>
- GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*. 6ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. 652 p. ISBN: 978-84-376-2561-4
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. Berasain Villanueva, Ambrosio y Gratacòs, Mariona (trad.); Grosenick, Uta (ed.). Madrid: Taschen, 2004. 95 p. ISBN: 3-8228-2307-4
- KROHN, Bill y DUNCAN, Paul. *Luis Buñuel: quimera 1900-1983*. Krohn, Bill y Duncan, Paul (ed.). Köln: Taschen, 2005. 192 p. ISBN: 3-8228-3377-0
- MARTÍNEZ, Ana. *Dalí: la persistencia de la memoria*. [Video documental]. España/Francia: TVE S.A. y ARTE G.E.I.E., 2004. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=hlVheDQUCAc>
- MAURELL, Rosa M. Referencias mitológicas en la obra de Salvador Dalí: el mito de Leda. En: *Fundación Gala-Salvador Dalí. Centro de estudios dalinianos* [en línea], 2000. [Consulta: 22-07-2013]. Disponible en: http://www.salvador-dali.org/serveis/ced/articles/es_article2.html
- MEDINA, Javier. ¿Cine surrealista? Análisis de los films “La caracola y el clérgo”, “Un perro andaluz” y “La edad de oro”. En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación (trabajos de estudiantes y egresados)* [en línea], 2008, n° 14, pp. 33-37. [Consulta: 03-12-2013]. ISSN: 1668-5229. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/29_libro.pdf#page=29
- MONTEL, Marie-Dominique y JONES, Christopher. *El cine según Dalí*. [Video documental]. Francia: Ampersand, 2010. Disponible en: http://media3.rtve.es/resources/TE_GLESP/mp4/3/0/1366913187603.mp4
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Losilla, Carlos (ed.). Barcelona: Paidós, 2003. 243 p. ISBN: 84-493-1503-4
- PANERO GÓMEZ, Ana. La Gradiva daliniana. En: *Arte y ciudad: revista de investigación* [en línea], 2012, n° 1, pp. 169-193. [Consulta: 26-09-2013]. ISSN: 2254-2930. Disponible en: <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/11/12>
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español. En: *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* [en línea], 2007, n° 1, pp. 75-89. [Consulta: 12-07-2013]. ISSN: 1887-3731. Disponible en: http://www.ogigia.es/OGIGIA1_files/PASCUAL.pdf
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002. 152 p. ISBN: 84-7774-624-9
- RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma. Idea y representación de la mujer en el Surrealismo. En: *Revista virtual de la Fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía* [en línea], 1989, tomo II – n° 4. [Consulta: 15-07-2013]. Disponible en: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0457.html>

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1988.

380 p. ISBN: 84-320-5867-X

SCHWARZE, Michael. *Luis Buñuel*. Andrés, Susana (trad.). Esplugues de Llobregat, Barcelona:

Plaza & Janés, 1988. 218 p. ISBN: 84-01-45079-9

TORRENT, Rosalía. Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica. En: *Arparkia:*

investigación feminista (Universitat Jaume I de Castelló) [en línea], 1996, nº 6, pp. 158-162.

[Consulta: 15-07-2013]. ISSN: 1132-8231. Disponible en:

<http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108293/154758>

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Verdú, Vicente (prol.). Barcelona: Debolsillo, 2006. 168 p.

ISBN: 978-84-9793-905-8

VV.AA. *Dalí*. Ades, Dawn (ed.). Madrid: La esfera de los libros, 2004. 607 p. ISBN: 84-9734-226-7

VV.AA. *Obsesiones Buñuel*. Castro, Antonio (ed.). Madrid: Ocho y medio, 2001. 456 p. ISBN: 84-931376-7-7