



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research is a bi-annual, peer-reviewed, full-text, and open-access Graduate Student Journal of the Universidad Complutense Madrid that publishes interdisciplinary research on literary studies, critical theory, applied linguistics and semiotics, and educational issues. The journal also publishes original contributions in artistic creation in order to promote these works.

Volume 2 Issue 1 (July 2014) Article 5

María Abril Hernández

“Simbiosis Surrealista en las Figuras de Buñuel, Lorca y Dalí”

Recommended Citation

Abril Hernández, María. "Simbiosis Surrealista en las Figuras de Buñuel, Lorca y Dalí" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 2.1 (2014): 51-71
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

This text has been blind peer reviewed by 2+1 experts in the field.

Resumen: Este artículo trata de mostrar las similitudes que hay entre las obras de tres de los autores surrealistas españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX español: el poeta Federico García Lorca, el pintor Salvador Dalí y el director y cineasta Luis Buñuel. Fueron amigos y convivieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y es ahí donde encontramos el germen de su amistad. Esto explica que se contaran sus experiencias vividas, sus sueños, su pasado... y será gracias a estas conversaciones, que podemos entender las semejanzas que existen entre estos tres personajes.

Abstract: This article aims to show the similarities in style that exist between the works of three of the most representative authors of the Surrealist movement in Spain: the poet Federico García Lorca, the painter Salvador Dalí and the film director Luis Buñuel. The three were friends and they stayed together at the Student Residence of Madrid, where the seed of their mutual inter-influence and friendship grew. As a result, they started to share their life experiences, dreams and their past... and thanks to these conversations, now we may understand the similarities in the style/... of the three.

Palabras clave: Surrealismo, Lorca, Dalí, Buñuel, Símbolo, Imagen.

Keywords: Surrealism, Lorca, Dalí, Buñuel, Symbol, Image.

María ABRIL HERNÁNDEZ

Simbiosis Surrealista en las Figuras de Buñuel, Lorca y Dalí

O. Introducción

Este trabajo se centra en buscar los símbolos comunes en tres de los grandes representantes del Surrealismo español, como son Buñuel, Lorca y Dalí. El Surrealismo es un movimiento vanguardista, que surgió en Francia en 1924 cuando André Bretón escribe su Manifiesto Surrealista, aunque el término fue acuñado por el poeta Guillaume Apollinaire.

España está pasando un momento social muy difícil y complicado. El 13 de septiembre de 1923, Primo de Rivera dio un golpe de Estado para el que contó con la aprobación del Ejército y la del propio rey Alfonso XIII. El periodo en que Primo de Rivera ejerció el poder en España, durante el cual se suspendió la vigencia de la Constitución de 1876, ha quedado dividido por la historiografía en dos etapas bien definidas: la del Directorio Militar (1923-1925) y la del Directorio Civil (1925-1930), diferenciadas ambas por los dos gobiernos distintos designados por él.

El resto del mundo está sumido también en el caos y la miseria debido al crack que la Bolsa de Nueva York había sufrido unos meses antes y que había dejado arruinadas a muchas grandes potencias.

En este año (1929) tres genios españoles (el poeta Federico García Lorca, el cineasta Luis Buñuel y el pintor Salvador Dalí, que tienen 26, 24 y 20 años, respectivamente) desarrollan trabajos muy influenciados por este nuevo movimiento. Estos tres artistas quieren cambiar lo, hasta ahora, establecido y eso es lo que les brinda el movimiento surrealista, mediante el cual y por medio de una simbología característica y personal llegan a mostrarnos en sus obras su punto de vista de la realidad.

Este nuevo punto de vista subjetivo, lo plasman en sus obras mediante una serie de deformaciones extravagantes y grotescas. Su arte aparece deshumanizado y está desprovisto de cualquier sentimiento o pasión del artista. Cada uno tiene sus propias características por lo que el enfoque de sus objetivos será distinto; aunque sí se puede afirmar, que algunos de los integrantes de la misma escuela pudiesen tener la misma perspectiva vital y artística.

El artista surrealista busca temas novedosos para tratarlos desde una perspectiva diferente hasta ese momento. La Vanguardia, es además un arte que va dirigido a aquellos que son capaces de comprenderlo, por lo que es minoritario. Los movimientos de vanguardia son fieles a su época; es decir, reflejan el espíritu de su tiempo.

Antes de empezar con el listado de los símbolos que hallamos en los tres artistas, comenzaremos por el principio: por sus encuentros y su amistad. La primera vez que se conocieron estos tres artistas fue en la Residencia de Estudiantes de Madrid (institución krausista, que les sirvió como vehículo de liberación), a donde solo asistían los jóvenes de una posición económica elevada.

El primero en llegar a este lugar fue Buñuel, en 1917. Sus padres le pagaron la estancia porque su madre no quería que se alojase en las pésimas e insalubres pensiones madrileñas de aquella época, una vez que Buñuel se vino a estudiar a Madrid. El siguiente en llegar a la Residencia fue Lorca, en el año 1919, debido a la idea de la Institución Libre de Enseñanza que tenía su padre, Antonio Rodríguez Espinosa y como no, gracias a la recomendación de Fernando de los Ríos, íntimo amigo de Lorca y de Alberto Jiménez Fraud (director de la Residencia). El último en llegar a esta Institución fue Dalí; en el año 1922, el cual desde muy pronto vio que congeniaría a la perfección con Buñuel. Salvador Dalí fue enviado a la Residencia, porque a su padre no le gustaban las enseñanzas religiosas y veía más apropiado una enseñanza libre. Sus amigos le solían llamar el *músico*, el *polaco* o el

*artista checoslovaco*¹ (denominación despectiva que se usaba para designar a los catalanes que se iban a vivir a Aragón. Al igual que "perros andaluces" a los andaluces que se iban a vivir a Madrid) (Sánchez Vidal 40-42).



Figura 1. Lorca, Buñuel y Dalí.

A continuación voy a agrupar los símbolos que caracterizaron a los surrealistas Buñuel, Lorca (en concreto en *Poeta en Nueva York*) y Dalí, de forma paralela, cada uno en el género en el que destacó.

1. Nueva Visión del Mundo

Empezamos por el director Luis Buñuel y su primera película: *Un perro andaluz* (1929). En la primera escena del corto vemos a un hombre con una navaja con la cual le corta un ojo a una mujer. La incisión es dolorosa pero es necesaria para poder ver la realidad y para poder sentir con toda su fuerza el desarrollo de la misma. Esta escena es traspuesta por Buñuel a un cuadro en donde solo se ve la negrura del firmamento con la luminosidad de la luna la cual no tiene ni una sola mancha y solo se ve empañada en el momento en el que una nube la atraviesa.



Figura 2. Escena de la nube "cortando" la luna en: *Un Perro Andaluz*, 1929



Figura 3. El propio Buñuel cortando el ojo, *Un Perro Andaluz*, 1929

También se puede observar una relación de las imágenes simbólicamente. Introduce

¹ Tal como podemos leer en su autobiografía: *Vida secreta de Salvador Dalí* (1993). Esta es otra de las obras que escribió el propio Dalí y que es sumamente interesante para saber más sobre la vida del pintor catalán. Referencia completa la final del artículo.

un sistema creado por un código binario básico, esta es la relación sexual del hombre y la mujer, los elementos son presentados con su respectiva pareja binaria, la nube-luna y el ojo-navaja, que representan a la tercera pareja presentada en la escena (mujer-hombre), que además simbolizan las pulsiones sexuales de las personas (Gala s/p).

Esa forma alargada de la navaja al igual que la prolongada nube representan el aparato genital masculino, el ojo y la luna con una forma redonda significan la oposición principal de hombre-mujer. Freud relaciona estas dos figuras (lo alargado y lo circular) con la sexualidad del hombre y la mujer, son símbolos que él estableció para la interpretación de los sueños (Radiszcz s/p).

Continuamos con el poeta F. G. Lorca; el cual en su poema "Paisaje de la multitud que orina" (que se encuentra dentro de la obra *Poeta en Nueva York*, 1929-30) vemos la imagen del ojo que significa origen de la vida. Los ojos de los idiotas y los niños son el único vehículo por el cual solo se encuentran la inocencia y los valores del hombre (García Posada 156): "Será preciso viajar por los ojos de los idiotas, / campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas [...] / para que venga la luz desmedida / que temen los ricos detrás de sus lupas" (vv. 38-42).

Estos ojos inocentes son los que muestran las verdades del mundo. Estos ojos conservan los recuerdos de lo visto y se renuevan constantemente. Es, por lo tanto, una muerte de recuerdos que a la vez produce vida.

En el poema "Ciudad sin sueño" lo que hace el autor es denunciar la ceguera que tiene el hombre. Esta idea es la misma que tiene el ojo cortado de Buñuel, es el reproche al ojo que ve pero que está ciego, y al cual hay que seccionar para despertarle y que surja un ojo (vida) nuevo. Esto lo lleva a cabo Lorca, para que las nuevas realidades sean comprendidas: "Pero si alguien cierra los ojos, / ¡azotadlo, hijos míos, azotadlo! / Haya un panorama de ojos abiertos" (vv. 40-42).

Según observamos en los cuadros del pintor catalán Salvador Dalí, el ojo como órgano no aparece en sus cuadros como un símbolo destacado. Pero teniendo en cuenta que el género utilizado por él es la pintura, se puede igualar toda su obra pictórica como un gran ojo por el cual el pintor nos muestra su visión del mundo y sus propias ideas.

Teniendo por cierto la afirmación anterior, también es cierto que los ojos y el significado tan grande que para él tenían, lo vemos reflejado en la imagen del pintor, realizada por el fotógrafo Marc Lacroix.



En esta fotografía vemos la importancia y la fuerza que para él tienen los ojos; ya que proporcionaban tanto la visión de lo actual como los cambios que él imaginaba.

Figura 4. Retrato de Dalí por Marc Lacroix, 1962

2. Crítica a la Burguesía y la Iglesia

Empezamos por comentar la crítica a la burguesía y la Iglesia en la obra de Luis Buñuel *Un perro andaluz*.



Figura 5. Momento en el que el hombre tira de los dos maristas, *Un Perro Andaluz*, 1929



Figura 6. Escena en la que vemos los pianos con los burros muertos, *Un Perro Andaluz*, 1929

En la primera escena vemos como el protagonista tiene que tirar de los maristas (congregación en la que estudió)² y, por lo tanto, tiene que cargar con los vicios de esta clase ociosa. Unida a esta crítica está también la que lleva a cabo contra la burguesía mediante la imagen del piano. Aunque su origen era burgués no tiene reparo en criticar a esta clase social.

En *Viridiana* (1961), lo vemos cuando la madre superiora fuerza contra su voluntad a Viridiana para que vaya a visitar a su tío, además la recomendación que le hace: "intenta ser afectuosa con él" (entendiendo afectiva como amorosa) nos puede llevar a pensar que la incita a consolar a su tío que había enviudado recientemente.

En *El Ángel Exterminador* (1962) se da tanto la crítica a la burguesía como a la religión. Es el grupo de burgueses el que no puede salir de la estancia en la que están, esta actuación es símbolo del inmovilismo pero a la vez de opresión al no poder salir del grupo. Al final de la película, sucede lo mismo que al principio, es como si fuese un círculo sin fin, una vida sin salida; vemos como en este caso es la Iglesia la que no quiere que la gente se vaya. Además Buñuel en ambos casos introduce un rebaño de ovejas, como símbolo de la pasividad que llevan a cabo estas clases.

El propio Buñuel, describe su película de la siguiente manera en su obra *Mi último suspiro*: "Lo que veo en ella es un grupo de personas que no pueden hacer lo que quieren hacer: salir de una habitación. Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo" (205).

En la siguiente película, *La Edad de Oro* (1930), destacamos la siguiente imagen:

² En la obra *Mi último suspiro* (publicado por primera vez en 1982) Buñuel nos hace llegar las sensaciones y sus vivencias cuando pertenecía a los maristas y posteriormente a los jesuitas: "Nuestro odio corporativo —hablo de niños— se centraba en los protestantes, por instigación maligna de los jesuitas. En una ocasión, durante las fiestas del Pilar, llegamos a apedrear a un infeliz que vendía Biblias a pocos céntimos" (21). También hay que tener en cuenta que el padre de Dalí "era libre pensador [...] hacia cuestión de principio el no mandarme a las escuelas Cristianas o a la de los hermanos maristas" (Sánchez Vidal 42). Por lo que vemos que ambos tenían ese resentimiento hacia la Iglesia.



En esta escena vemos los esqueletos de los clérigos, que previamente les habíamos visto rezar en el acantilado. Les vemos vestidos con las ropas típicas.

Figura 7. Pila de cadáveres de los clérigos, *La Edad de Oro*, 1930

Si nos centramos ahora en la figura de Lorca, vemos como él ha perdido la fe que tenía cuando era niño y el estadillo de la II Guerra Mundial le termina de convencer para criticar y exponer su sentimiento. El poema "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)" es un ejemplo para poder entender su pensamiento.

El nombre de Juan que parece en el primer verso de este poema, es un nombre bíblico, pero le pone con un verbo en pasado "tenía". Ese verbo en pasado es la primera afirmación de que la fe que tenía ya no es actual. Este niño (que es el propio autor), ha perdido la fe y nos dice cómo arroja esa fe que tenía en a los representantes de la Iglesia (García Posada 162, 188): "Yo tenía un hijo que se llamaba Juan." [...] / "Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa / y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote" (vv. 1-5, *Poeta en Nueva York*). Más adelante sigue diciendo: "cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos / para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz" (vv. 21-22). Critica en estos dos versos al estamento eclesiástico; el cual, ante la muerte y la destrucción que está produciendo la guerra se limita a seguir con su "teatro" dogmático y no actúa realmente para combatirlos. La mula, estaría representada por la hostia, que simboliza la pureza. Mientras que el buey, representa el vino rojo y por lo tanto la sangre. La ceniza de los incensarios, es otra forma de expresar la pérdida de fe que se ha producido en él (García Posada 187-188): "Yo tenía una niña. / Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios" (vv. 10-11).

En el caso del pintor Salvador Dalí, destacamos su cuadro *El mago*, en el que se autorretrata dentro de un marco totalmente cristiano. En el vemos a Dalí sentado en el centro de una mesa con un pan cortado en dos partes y un vaso, representando el vino; además del reloj típico suyo representando el paso del tiempo y su deterioro. Este retrato pertenece a las cartas de tarot, que Dalí ilustró y que manteniendo los significados habituales de cada una, introdujo símbolos propios. En concreto, en el Arcano número I hemos visto como se pone él mismo encarnado en *El Mago*. Además, hay un pergamino, representando algo tangible y que perdura; en contraposición con el reloj/vida/tiempo que se desgasta. Este dualismo del reloj desaciéndose y el papel conservado, simbolizan la dualidad típica que Dalí utilizó en su obra: las contraposiciones duro-blando y sueño-realidad. El fondo del retrato representa una bóveda eclesial típica. La dualidad entre el sueño y la muerte se pueden resumir en la pareja vida-muerte, Eros-Tánatos, usada por Freud y que influyó en Dalí.

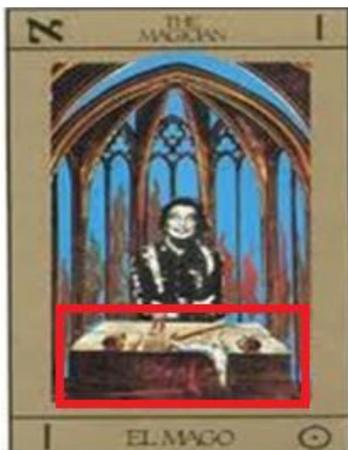


Figura 8. Carta del Tarot *El mago*.
Dalí, 1984

3. La Putrefacción

Este tema es uno de los que más apasionan al director Luis Buñuel. Ya desde muy pequeño tuvo la oportunidad; según el propio Buñuel, de poder ver un cadáver en descomposición:

Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez (Buñuel 11).

Pero esta no fue la única vez que el joven Luis Buñuel vería un cadáver, más adelante, cuando estaba con su padre, vio como le realizaban la autopsia a un hombre:

Otra vez, uno de los pastores de nuestro rebaño recibió una puñalada en la espalda durante una discusión estúpida, y murió. Todos los hombres llevaban una navaja metida en la faja.

Le hicieron la autopsia en la capilla del cementerio el médico del pueblo y su ayudante que ejercía, además, el oficio de barbero. Estaban presentes cuatro o cinco personas más, amigas del médico. Yo conseguí colarme.

La botella de aguardiente pasaba de mano en mano y yo bebía ávidamente, para darme valor, pues mi presencia de ánimo empezó a flaquear cuando oí el chirrido de la sierra que abría el cráneo del difunto y el chasquido de las costillas que le partían una a una. Tuvieron que llevarme a casa, completamente borracho. Mi padre me castigó severamente por embriaguez y «sadismo» (Buñuel 12).

Pero el verdadero significado de los burros putrefactos encima de los pianos es criticar la podredumbre burguesa, la tradición, los señores reaccionarios; todo a lo que se oponían los surrealistas y los librepensadores que vivían en la Residencia.

Por lo que, ya desde muy pequeño a Buñuel le "fascinaba" el mundo de lo muerto. Tal es así, que en su primera película *Un Perro Andaluz*, introdujo la imagen de unos burros muertos y putrefactos. También encontramos esta imagen de lo pútrido en la película *La Edad de Oro*, en donde vemos los cadáveres de los clérigos en descomposición.

Sin embargo, en Lorca, lo putrefacto como tal, no se encuentra, aunque sí muchas referencias a la muerte. En su poema "Ruina" encontramos la referencia a la sangre, que la iguala con la muerte. La sangre es la que destruye la casa por dentro, es como si fuera un

huracán rojo que no deja nada vivo a su paso (García Posada 271): "Por los cristales rotos de la casa / la sangre desató sus cabelleras" (vv. 23-24).

Este mismo significado le encontramos en el poema "Paisaje con dos tumbas y un perro asirio". En este poema el significado de la sangre se relaciona con las cenizas; las cuales inundan de sangre los cementerios: "que tuvo que desgarrarse su monte de Venus / y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos" (vv. 10-11).

Además Dalí en su obra, *Diario de un genio* (1964), habla de Lorca, diciendo que éste siempre tenía en mente la idea de la muerte y dice:

Cinco veces al día, cuando menos, Lorca hacía alusión a su muerte. Por la noche no podía dormirse si, en grupo, no íbamos todos a acostarle. Una vez en la cama encontraba el medio de prolongar indefinidamente las conversaciones poéticas más trascendentales que han tenido lugar en lo que van de siglo. Casi siempre terminaba por hablar de la muerte, de su propia muerte (81-82).

Por último, en el pintor Salvador Dalí, encontramos este tema en uno de sus cuadros, *La Miel es Más Dulce que la Sangre* (1927), tenemos la misma imagen que en *Un Perro Andaluz*: la del burro muerto y descomponiéndose. Aunque también en su cuadro titulado *Guillermo Tell* (1930), reaparece la imagen del burro podrido encima del piano.



Figura 9. *La Miel es Más Dulce que la Sangre*. Dalí 1927



Figura 10. *Guillermo Tell*. Dalí, 1930

Una vez analizado este punto, hay que matizar que la idea del burro podrido, la esencia de esta imagen, no proviene de Buñuel sino de otro autor que se encontraba viviendo con estos tres artistas en la Residencia de Estudiantes, y que da la casualidad que también eran amigos; me estoy refiriendo a José Bello Lasierra: "Ni pintor, ni poeta, Pepín Bello no fue nada más que nuestro amigo inseparable" (Buñuel 51).

Bello Lasierra una vez, según cuenta él mismo, se encontró con un burro muerto en medio de la carretera:

Yo solía ir al barranco de la Alfándiga, que entonces estaba en la carretera de Huesca a Barastro, a ver las carroñas de los burros, que allí se llamaban carnuzos. Con los gases se hinchaban y quedaban las pieles tensas como tambores. Cuando lanzabas una piedra retumbaba en el cuero, hasta que los buitres lo empezaban a picotear y les hacían agujeros. (Sánchez Vidal 33)

De lo que se puede desprender, que una vez que oyeron la historia de Bello, Buñuel y Dalí se empaparan de ella y la quisieran plasmar en sus obras, por lo que todas las referencias a los *carnuzos* que aparecen en las películas de Buñuel o en las pinturas de Dalí, tiene su origen en la aportación indirecta que hizo José Bello Lasierra.

4. Trajes

Empezamos; como siempre, por el director Luis Buñuel y su película *Un Perro Andaluz*, de la cual he destacado estos dos momentos:



Figura 11. Escena en la que aparecen las ropas encima de la cama, *Un Perro Andaluz*, 1929



Figura 12. Momento en la que la mujer mira fijamente la cama, *Un Perro Andaluz*, 1929

Una mujer está en una habitación, en una posible espera de alguien o de algo, como un sentimiento afectivo y ve desde su ventana, como debajo de su casa un ciclista con unos ropajes similares a los de las religiosas, tiene un accidente. La mujer baja y se interesa por él, de forma cariñosa como si le tuviera afecto. Lo característico del hombre es que por encima de su traje de vestir lleva puesto un hábito de monja; el cual aparecerá luego en la cama. En la siguiente escena (que es la que nos interesa, Figura 11) aparece la mujer en su habitación colocando en su cama cada parte del traje del hombre, como si estuviese el cuerpo.

De la caja (que llevaba el hombre colgada al cuello) saca la corbata, símbolo fálico, la cual esta doblada y protegida por un papel. Ella la desenvuelve con cuidado y la coloca sobre la cama, sin anudarla. La colocación de esta prenda de vestir es la única que vemos como la realiza, el resto ya está colocado. Una vez hecho esto, se sienta frente a la cama, mirándola y con gesto corporal relajado y concentrada en sus pensamientos ve (y vemos) como la corbata se cierra y se abre, mientras ella va teniendo una respiración más agitada.

También en esta escena se observa la aparición de un velo blanco mientras ocurren los fotogramas anteriores, dándonos a entender que lo que está ocurriendo es un sueño o ilusión de la mujer.

Según cuenta Buñuel en su autobiografía, *Mi Último Suspiro* (1982) cuando este salía a la calle además del traje de vestir, llevada debajo de éste el hábito de monja y algún otro como el de futbolista; los cuales utilizaba para salir de apuros:

Una noche yo iba de monja. Era un disfraz excelente, [...] Íbamos por el boulevard Montparnasse con unos amigos, entre ellos, Juan Vicens, vestido de fraile, cuando vemos venir hacia nosotros a dos policías. Yo me pongo a temblar bajo mi blanca toca, ya que en España estas bromas se castigan con cinco años de prisión. Pero los dos policías se paran sonrientes y uno me pregunta muy amablemente:

—Buenas noches, hermana, ¿puedo hacer algo por usted? (70).

El caso de Lorca, es distinto; ya que cuando éste llega a Nueva York, se encuentra perdido, desorientado, no comprende lo que ve, en el poema "1910" identifica los símbolos hueco, traje o vestidos con la muerte: "Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!" (vv. 20-21).

Relacionado con este mismo símbolo tenemos el poema "Paisaje de la multitud que orina", en donde los trajes rotos se identifican con los muertos. El fin de la vida es la muerte y no hay recodo para librarse de este fin (García Posada 111). El primer verso es similar al tópico manriqueño del *homo viator*: "Es inútil buscar el recodo / donde la noche olvida su viaje / y acechar un silencio que no tenga / trajes rotos y cáscaras y llanto" (vv. 21-24).

Ese símbolo del traje como algo vacío se ve también en "El rey de Harlem", en donde la persona que lleva esta prenda está vacía: "¡Ay, Harlem, disfrazada! / ¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!" (vv. 116-117).

Harlem es el barrio donde predomina la raza negra y Lorca le ve como oprimido por el hombre blanco y les grita para que no se corrompan como lo ha hecho el blanco: "No busquéis, negros, su grieta / para hallar la máscara infinita" (vv. 95-96).

El traje también puede ser sinónimo de máscara, del que hay que desacérese y así lo muestra en el poema "Grito hacia Roma"; en el cual le pide al "hombre vestido de blanco" (Papa) que se deshaga de sus vestimentas y toda la parafernalia que le sigue y que vuelva a la pobreza (García Posada 113): "El hombre que desprecia la paloma debía hablar, / debía gritar desnudo entre las columnas, / y ponerse una inyección para adquirir la lepra / y llorar un llanto tan terrible / que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante" (vv. 25-29).

En cuanto al pintor Salvador Dalí, hay que destacar su cuadro *El Juego Lúgubre* de 1929, en el que nos muestra una serie de sombreros, identificándolos con el símbolo de virilidad masculina, que sirven para ocultar ésta como algo vergonzoso (Navarrete 29). En la parte superior de este cuadro aparecen cinco sombreros de distinto tamaño al lado de una vulva.

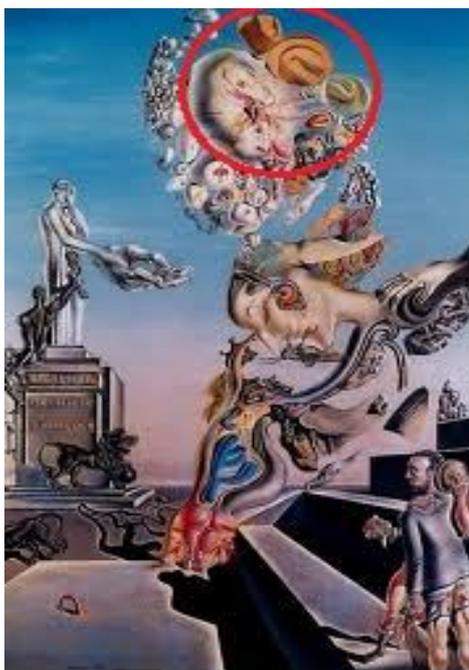


Figura 13. *El juego lúgubre*. Dalí
1929

5. Objetos Sexuales / Eróticos

Lo primero que hay que tener en cuenta, es que gran parte de los símbolos sexuales de Buñuel están relacionados principalmente con el órgano sexual masculino. Esto es así porque cuando era joven, por haberse criado bajo la religión jesuita, le tenían prohibido mencionar cualquier palabra relacionada con el sexo, así nos lo cuenta en su obra *Mi Último Suspiro*:

"¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la Historia?" (14).

También es llamativo que en las mayorías de las obras de Buñuel nos encontremos con el caso de una joven hermosa, que sirve de objeto de deseo a un hombre mayor. Este tema tan recurrente (que encontramos en *La Joven* (1960), *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970)...) en sus obras lo recupera de la vivencia familiar que tuvo, cuando su padre se caso a los 43 años con su madre, unos 25 años menor que él: "A su regreso a Calanda, a los cuarenta y tres años, mi padre se casó con una muchacha de dieciocho, mi madre, compró muchas tierras y mandó construir la casa y La Torre" (Buñuel 20).

En *Un Perro Andaluz*, encontramos las siguientes escenas sexuales:



Figura 14. Momento en que el hombre le toca los pechos de la mujer, *Un Perro Andaluz*, 1929



Figura 15. Momento en que el hombre parece que está muerto, *Un Perro Andaluz*, 1929

En la Figura 14, vemos como el hombre le está tocando los pechos a la mujer, seguidamente la mujer se transforma en un maniquí; mujer=muñeco en las manos del hombre (símbolo que también encontramos en *Tristana*, cuando está tocando el piano y vemos que le falta una pierna). A continuación el hombre entra en un estado de trance, como si se estuviera muriendo. Lo que Buñuel pretende plasmar es que el acto sexual es lo más cercano a la muerte, como recoge en su obra *Mi Último Suspiro*:

Asimismo, y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable a imágenes, en *Un chien andalou*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto (14).

También en la película encontramos otro momento, en el que vemos a un joven (aunque no se sabe si es hombre o mujer) que está tocando con un palo (símbolo fálico, que encontramos en el cuadro de Dalí, *El Juego Lúgubre*) una mano cercenada en el suelo.



Figura 16. Momento en el que un joven toca una mano, *Un Perro Andaluz*, 1929



Figura 17. Escena en la que el joven es atropellado, *Un Perro Andaluz*, 1929

Esta escena (Figura 16) ha sido interpretada de diversas maneras. Pero lo cierto es que esta persona "hermafrodita" representa el choque de los dos sexos (podemos pensar que en esta escena pudo colaborar Dalí; ya que en la mayoría de sus cuadros siempre plasma la dualidad sexual). La mano también es un objeto muy recurrente en las obras de Dalí, que representa la frustración del hombre. A continuación vemos con uno de los guardias que se encontraban ahí, recoge la mano del suelo y la mete en una caja (que en la simbología freudiana representa el órgano sexual femenino) (Radiszcz s/p). El "andrógino" coge la caja y de repente vemos como es arrollado por un carro y queda tendido en el suelo. Lo que quiere criticar Buñuel con esta imagen es la violencia humana de la sociedad burguesa; la cual ante este hecho se queda pasiva y no le ayuda, es un claro ejemplo de la represión de las pulsiones y como la sociedad las quiere eliminar.

Si vemos este símbolo en la siguiente película *Tristana* (1970), tenemos el caso de la mujer que se encuentra en medio de un triángulo amoroso. En la película vemos como don Lope se enamora de Tristana, pero ella quiere ser querida por un hombre más joven, hasta que encuentra a Horacio. En estas escenas encontramos a Tristana en el campanario tocando el badajo de la campana (símbolo fálico) y a continuación el badajo se convierte en la cabeza de don Lope.



Figura 18. Escena en la que Tristana toca el badajo. *Tristana*, 1970



Figura 19. Momento en el cual la cabeza del hombre se convierte en badajo. *Tristana*, 1970

En *Viridiana* (1961), he destacado la siguiente escena, en la que encontramos un símbolo sexual, en donde la joven Viridiana está tocando las ubres (símbolo fálico) de la vaca. También otras de las escenas que encontramos en la película de contenido erótico es cuando Viridiana se acerca al fuego y deja ver sus piernas; que según dice Buñuel (en su obra *Mi último suspiro*) poder verles las piernas a una mujer ya era bastante: "Apenas se alcanzaba a distinguir el nacimiento de una pierna o de un seno, lo cual bastaba para atizar nuestro deseo e inflamar nuestras confidencias. La total separación entre hombres y mujeres hacía más ardorosos nuestros torpes impulsos" (15).



Figura 20. Momento en el que Viridiana toca las ubres de la vaca. *Viridiana*, 1961



Figura 21. Escena en la que vemos las piernas de la joven. *Viridiana*, 1961

Si buscamos el tema de la sexualidad en la obra de Lorca *Poeta en Nueva York*, hay que destacar el poema "1910" en el que nos muestra sus recuerdos amorosos de la infancia, que luego recoge también en "Pequeño vals vienes". En ambos poemas aparece el desván, el cual lo asocia a un lugar en donde se llevan a cabo los encuentros eróticos (García Posada 119):

Poema "1910": "Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos" (v. 14).

Poema "Pequeño vals vienes": "en el oscuro desván del lirio, / en nuestra cama de la luna" [...] / Porque te quiero, te quiero, amor mío, / en el desván donde juegan los niños" (vv. 15-29).

En este último poema, también encontramos referencias eróticas a un amor ya acabado, pues alude a que su alma (su sentimiento) lo dejara plasmado en una fotografía: "¡Mira qué orillas tengo de jacintos! / Dejaré mi boca entre tus piernas" (vv. 39-40).

También en el poema "Oda a Walt Whitman", encontramos connotaciones sexuales, que son las siguientes; teniendo en cuenta que todo el poema es un canto erótico a Whitman (García Posada, 137): "y los judíos vendían al fauno del río / la rosa de la circuncisión" (vv. 12-13).

En la figura de Dalí el uso de este símbolo está muy presente en la mayoría de sus cuadros, por lo que solo los voy a citar y decir donde se encuentra dicho símbolo.

En *El Juego Lúgubre* vemos al fondo a la izquierda una estatua que tiene anatomía hermafrodita; con senos de mujer y sexo de hombre. Otra figura más abajo le está masturbando; la mano enorme de la figura blanca simboliza la masturbación y el gesto de taparse la cara, la culpa que siente (Navarrete 29).

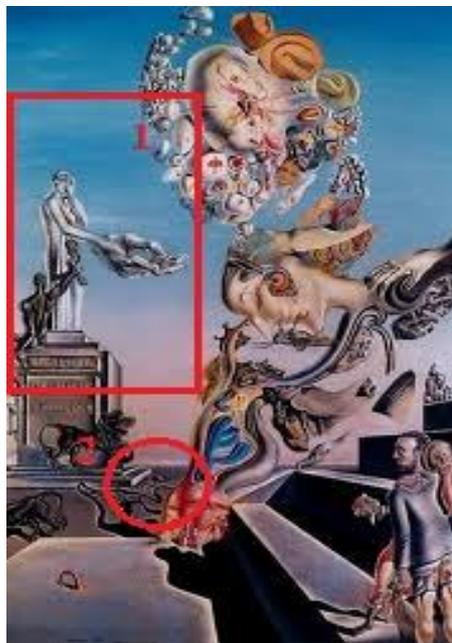


Figura 22. *El Juego Lúgubre*. Dalí, 1929

También la figura que encontramos al borde del pedestal simboliza la impotencia sexual y el bastón en el que sustenta, la necesidad de un apoyo fálico (misma imagen que

encontramos en *Un perro andaluz*, del joven andrógino que sostiene un palo mientras está tocando la mano en el suelo).

En *La Tentación de San Antonio*, encontramos el obelisco central, inspirado en una escultura de Gianlorenzo Bernini, es un símbolo fálico y a la vez de elevación espiritual. Al lado de esta torre encontramos la copa de la lujuria (representativa de los placeres sexuales) la mujer que hay encima parece no tener sexo, que simboliza el miedo que sentía Dalí por la castración de los genitales femeninos. Encontramos también otra misma torre a la derecha, que indica la idealización del deseo sexual (Navarrete 31).

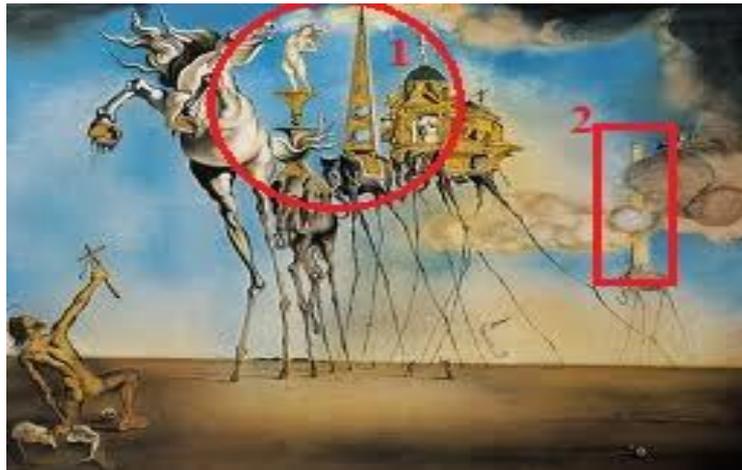


Figura 23. *La Tentación de San Antonio*. Dalí, 1946

En *El Gran Masturbador* vemos de nuevo la obsesión que tenía Dalí por el sexo. Encontramos a una mujer que se acerca a los genitales de un hombre; los cuales están enfundados en unos calzoncillos muy a ceñidos. Pegada a la mujer hay un lirio, que simboliza la pureza, una enrevesada forma de definir a la masturbación como la relación sexual más pura.

También encontramos otros objetos simbólicos relacionados con la sexualidad, la ausencia de la boca definida en el autorretrato de sí mismo en el centro (símbolo de angustia) complementado por el saltamontes que la sella. Es la iconografía daliniana que representa la ambigua sexualidad y la ansiedad culpable que le provoca (Navarrete 29).

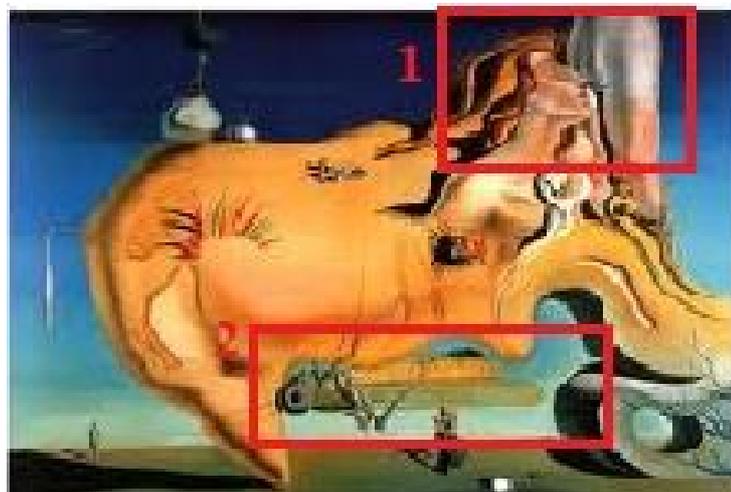


Figura 24. *El Gran Masturbador*. Dalí, 1929

6. Los Animales

Buñuel era; según las declaraciones de su hermana, un protector de los animales, excluyendo a las arañas:

Casi todos los animales enumerados eran propiedad de mi hermano Luis, y nunca vi seres mejor tratados y cuidados, cada cual según sus propias necesidades biológicas. Aún hoy sigue amando a los animales, y sospecho que incluso trata de no odiar a las arañas (Buñuel 32).

En la película *Un Perro Andaluz* aparecen las hormigas que salen de la palma de una mano y son observadas por el hombre, con un sentimiento de extrañeza, al igual que la mujer que le mira con la misma sensación. Esta escena es el sueño que tuvo Dalí y que sugirió a Buñuel introducir en la película, al igual que este metió el suyo (Buñuel 78).



Figura 25. *Un Perro Andaluz*.
Buñuel 1929



Figura 26. *Un Perro Andaluz*.
Buñuel 1929

Esta imagen se puede relacionar con la postura que tenía Hamlet cuando pronuncia las tan conocidas palabras "ser o no ser, esa es la cuestión". Lo que hace Hamlet es preguntarse por la existencia del hombre y de la muerte, de ahí la imagen de la mano y la referencia a la muerte. También se puede relacionar con la imagen de la mano atravesada de Jesucristo, que fue herida por los calvos en el momento de su crucifixión.

Lo que demuestra que tanto Buñuel como Dalí, conocían la teoría de los sueños de Freud, de ahí que dieran tanta importancia a los dos sueños que tuvieron: "Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: « ¿Y sí, partiendo de esto, hiciéramos una película?»" (Buñuel 87).

En *Viridiana*; según nos cuenta la hermana de Buñuel en su obra *Mi Último Suspiro*:

Se ve a un pobre perro atado debajo de un carro, que avanza por una larga carretera. Cuando buscaba ideas para su película, Luis fue testigo de esta situación real e hizo todo cuanto pudo por remediarla; pero es una costumbre tan arraigada en el campesino español que tratar de desterrarla sería como luchar contra los molinos de viento (32).



Figura 27. *Viridiana*. Buñuel, 1961

El gesto tan bueno que lleva a cabo el protagonista de la película, vemos que es propio de Buñuel, el cual quería mucho a los animales. Aunque su actuación no sirve de nada, cuando seguidamente vemos a otra carreta que tiene otro perro atado en la parte inferior.

En *El Ángel Exterminador* (1962), en una de las escenas vemos a un oso dentro de la casa, que anda a sus anchas por esta. Según Buñuel el oso simboliza "al bolchevismo que acecha a la sociedad capitalista, paralizada por sus contradicciones" (Buñuel 204).

En *La Edad de Oro* (1930), vemos al principio de la película a una vaca que se encuentra tumbada en la cama de la protagonista. Esta le insta que se baje y la vaca muy tranquila se baja de ella y desaparece por una puerta.



Figura 28. *La Edad de Oro*.
Buñuel, 1930

La vaca es un símbolo positivo, un animal que sirve de esclavo a los hombres y es el animal más explotado.

Este mismo símbolo lo encontramos en el poema de Lorca *Nueva York (Oficina y denuncia)* de la obra *Poeta en Nueva York*.

Lorca nombra en su obra *Poeta en Nueva York* una gran cantidad de animales, utilizados de forma figurada y como representación simbólica de la naturaleza que ve en la ciudad, ahogada por la civilización. El deseo de protección y la denuncia que Lorca hace se ve en los siguientes ejemplos (García Posada 165):

En el poema "New York" (Oficina y denuncia) dice: "de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva" (vv. 65 – 67).

En el poema "Danza de la muerte" menciona: "Era el momento de las cosas secas, / de la espiga en el ojo y el gato laminado, / del óxido de hierro de los grandes puentes / y el definitivo silencio del corcho. / Era la gran reunión de los animales muertos, / traspasados por las espadas de la luz; / la alegría eterna del hipopótamo con las pezuñas de ceniza / y de la gacela con una siempreviva en la garganta" (vv. 5 - 14).

En el poema "Ciudad sin sueño" dice: "hay que llevarlos al muro donde iguanas y serpientes esperan, / donde espera la dentadura del oso, / donde espera la mano momificada del niño / y la piel del camello se eriza con un violento escalofrío azul" (vv. 34 – 37).

El animal más importante (a lo largo de toda su obra literaria) es el caballo, es un símbolo de la naturaleza y en el poema "1910" le asemeja al recuerdo de la infancia del poeta: "Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca" (v. 10). Este caballo agradable se transforma en ira vengadora de la naturaleza y el amor oprimido (García Posada 166): "Un

día / los caballos vivirán en las tabernas / [para romper las copas]" (vv. 21 – 22). Esa fuerza y vitalidad que Lorca da a su caballo, la compara con la fuerza que el barrio de los negros (Harlem) va perdiendo. Con los "crímenes diminutos" Lorca está refiriéndose a la falta de importancia que se da a los crimines y vejaciones a los que se somete a la población negra del Harlem (García Posada 166): "a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos" (v. 123).

Otra simbología que para Lorca tiene el caballo, es la erótica, ejemplo de esto lo encontramos en el poema "Fabula y rueda de los tres amigos", cuando en el verso "tres sombras de caballo", el poeta está diciéndonos que eso, es lo que fueron para él sus tres amigos, tres amantes. Ese mismo concepto de caballo-amante, está reflejado también en el poema "Paisaje de la multitud que vomita" en los siguientes versos (García Posada 167): "yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita, / sin caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes" (vv. 36 – 39).

En cuanto a los insectos, es particular en Lorca la característica negativa de muerte que otorga a las hormigas. Ejemplo de esto está en el poema "En la cabaña del Farmer (Campo de Newburg)", en donde dice: "con un hermano bajo los arcos, / otro comido por los hormigueros" (vv. 28 – 29). El sentido de comido por los hormigueros aquí puede ser también entendido como absorbido por la sociedad, que sería lo mismo que una muerte colectiva en contraposición a la individual.

Los animales en Dalí están muy presentes. Uno de los elementos más comunes en sus obras es la presencia del león, en relación con la cabeza de león. Freud escribió que la presencia de un animal salvaje representa impulsos sexuales que la persona teme dejar salir (Ciudadano 014-Q s/p). En ambos cuadros, mostrados a continuación, la simbología del león es la potencia sexual y el deseo salvaje del artista.

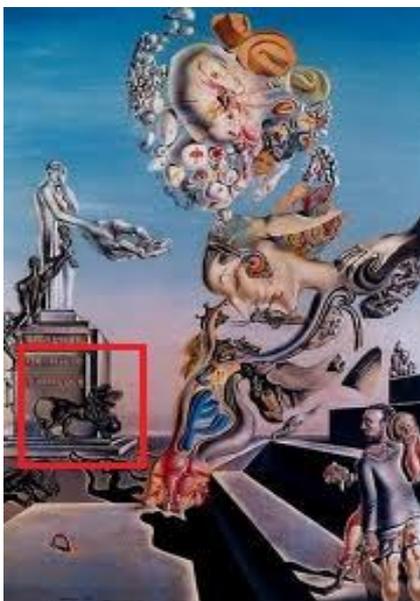


Figura 29. *El Juego Lúgubre*.
Dalí, 1929

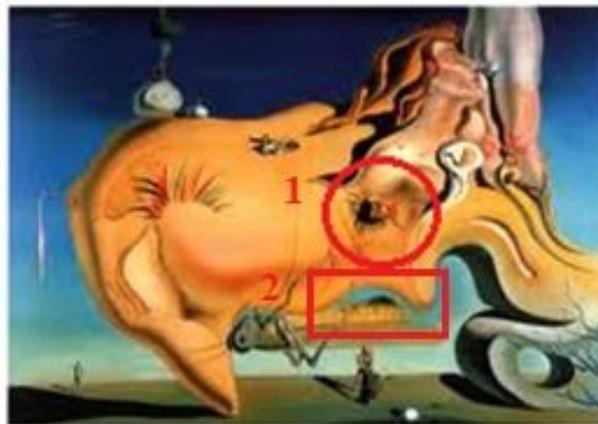


Figura 30. *El Masturbador*. Dalí, 1929

También en el cuadro *El Enigma del Deseo mi Madre, mi Madre, mi Madre* (1929) encontramos la figura del león en la parte superior del autorretrato del pintor. También en este cuadro tenemos otro tipo de animal que aparecerá más adelante en muchas de sus obras, y son las hormigas. Teniendo en cuenta que la hormigas también aparecen en el cuadro de *El Gran Masturbador*, en la tripa del saltamontes.



Figura 31. *El Enigma del Deseo, mi Madre, mi Madre, mi Madre*. Dalí, 1929

Otros animales que podemos encontrar en sus cuadros son los elefantes, que parecen en *La Tentación de San Antonio*; los cuales simbolizan la pureza, fuerza, sabiduría e inmortalidad. Al lado de los elefantes encontramos a un gran caballo blanco, formando el opuesto sexualidad – pureza.



Figura 32. *La Tentación de San Antonio*. Dalí, 1946

7. Conclusión

“Los símbolos representan un lenguaje, que nos ayuda a comprender el pasado, de ahí que se diga ‘una imagen vale más que mil palabras’ pero ¿Qué palabras? Entender nuestro pasado determina nuestra capacidad para entender el presente” (película *El código Da Vinci*, minutos 3:40- 4:39).

Ya hemos visto los vínculos de unión que hay entre estos tres artistas, y como entre ellos había mucho más que unos cuantos años de convivencia en la Residencia de Estudiantes; entre ellos imperaba ese sentimiento de reforma, de reivindicación contra lo que veían, de poder expresar lo que sentían mediante un nuevo lenguaje. Por eso es tan

Abril Hernández, María. "Simbiosis Surrealista en las Figuras de Buñuel, Lorca y Dalí." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 51-71
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

importante el inicio de la obra de Buñuel *Un perro andaluz* (1929), para entender esta película uno se tiene que introducir en ella completamente y verla con diferentes "ojos"; es decir, desde la perspectiva más surrealista del "todo vale".

El mérito de estos tres genios está en que coincidieron espiritualmente en sus ideales. Podríamos decir que a estos tres artistas les atormentaba los mismos miedos y les deleitaba lo mismo, por eso es tan importante conocer su pasado; ya que será lo que plasmen en sus obras. Los sueños, los recuerdos, las vivencias... todo ello cobra vida cuando esto llega a sus manos, cubriéndolo de un aire surrealista.

Obras Citadas

- Buñuel, Luis. *Mi Último Suspiro*. Barcelona: Éditions Robert Laffont, 2008 / 1982. Print.
- Ciudadano 014-Q. *La estructura de la personalidad según el psicoanálisis*. Divulgación Filosofía y Pensamiento Libre. Publicado 28-12-2008. Web. 25 junio 2014.
<<http://www.lasangredelleonverde.com/la-estructura-de-la-personalidad-segun-el-psicoanalisis/>>.
- Dalí, Salvador. Carta del Tarot *El mago*. 1984.
- . *Diario de un Genio*. Primera edición. Luis de Caralt (Ed.). Barcelona, 1964. Print.
- . *El Enigma del Deseo, mi Madre, mi Madre, mi Madre*. 1929. Óleo sobre lienzo. Staatsgalerie Modern Kunst, Múnich.
- . *El Gran Masturbador*. 1929. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía", Madrid.
- . *El Juego Lúgubre*. 1929. Óleo sobre cartón. Colección particular.
- . *Guillermo Tell*. 1930. Óleo y collage sobre lienzo. Museo Nacional de Arte Moderno, París.
- . *La Miel es Más Dulce que la Sangre*. 1927. Localización desconocida.
- . *La Tentación de San Antonio*. 1946. Óleo sobre lienzo. Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.
- . *Vida Secreta de Salvador Dalí*. Trad. José Martínez. Barcelona: Editorial Antártida, 1993. Print.
- El Ángel Exterminador*. Dir. Luis Buñuel, México, Televisión Española y Filmografía Española, 1962. Film.
- El Código Da Vinci*. Dir. Ron Howard, Productores: Brian Grazer y Ron Howard, Columbia Pictures Industries, Francia, Londres, Malta, 2006. DVD.
- Gala. "Análisis de *Un perro andaluz*." Blog *Gala (tea)*. Publicado 20-04-12. Web. 24 junio 2014.
<<http://mellamogala.blogspot.com/2012/04/analisis-de-un-perro-andaluz.html>>.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989. Print.
- García Posada, Miguel. *Lorca: Interpretación de "Poeta en Nueva York"*. Madrid: Akal, 1982. Print.
- Lacroix, Marc. *Retrato de Dalí*. 1962. En *Más allá de la ciencia*, 213 (2006).
- La Edad de Oro*. Dir. Luis Buñuel, Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, Televisión Española y Filmografía Española, 1930. Film.
- Marín Ángel, y Marín, Jaume. *Un perro andaluz, Un chien andalou*. Claqueta, 2005. Web. 26 junio 2014.
<www.claqueta.es/1929-silente/un-perro-andaluz-un-chien-andalou.html>.
- Navarrete, Javier. "Descifrando a Dalí." *Más allá de la ciencia*, 213 (2006): 22–31. Print.
- Radiszcz, Esteban. "Anotaciones sobre *Un perro andaluz* de Luis Buñuel." 2000, Web. 24 junio 2014. <http://www.elpsicoanalisis.net/index.php?option=com_content&view=article&id=100:corte-del-ojo-y-montaje-de-la-mirada-por-esteban-radiszcz-&catid=43:articulos-cine&Itemid=162>.

Abril Hernández, María. "Simbiosis Surrealista en las Figuras de Buñuel, Lorca y Dalí." JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 2.1 (2014): 51-71
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El Enigma sin Fin*. Barcelona: Planeta, 2009. Print.

Tristana. Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel y Julio Alejandro, España, Francia e Italia, Televisión Española y Filmografía Española, 1970. Film.

Un Perro Andaluz. Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, Televisión Española y Filmografía Española, 1929. Film.

Viridiana. Dir. Luis Buñuel, Guion: Luis Buñuel y Julio Alejandro, España, Televisión Española y Filmografía Española, 1961. Film.

Bioprofile of the author: María Abril Hernández is a student of the Degree in Spanish Studies: Language and Literature at the Complutense University of Madrid (UCM). She has coordinated the seminar *150 Años de Unamuno. El libre juego del autor con su obra en la literatura y las artes (150 Years of Unamuno. The free game of the author with its work in literature and the arts)* (Faculty of Philology, UCM) devoted to the writer Miguel de Unamuno to commemorate the first centenary of the publication of his novel *Niebla* and the 150 years of his birth. Her area of interest is Comparative Literature.

Contact: <marabr01@ucm.es>

Perfil de la autora: María Abril Hernández está cursando el Grado en Español: Lengua y Literatura en la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ha coordinado el seminario *150 Años de Unamuno. El libre juego del autor con su obra en la literatura y las artes* (Facultad de Filología, UCM) dedicado al escritor Miguel de Unamuno con motivo del primer centenario de la publicación de su novela *Niebla* y de los 150 años de su nacimiento. Sus ámbitos de interés giran en torno al estudio de la Literatura Comparada.

Contacto: <marabr01@ucm.es>

ANEXO

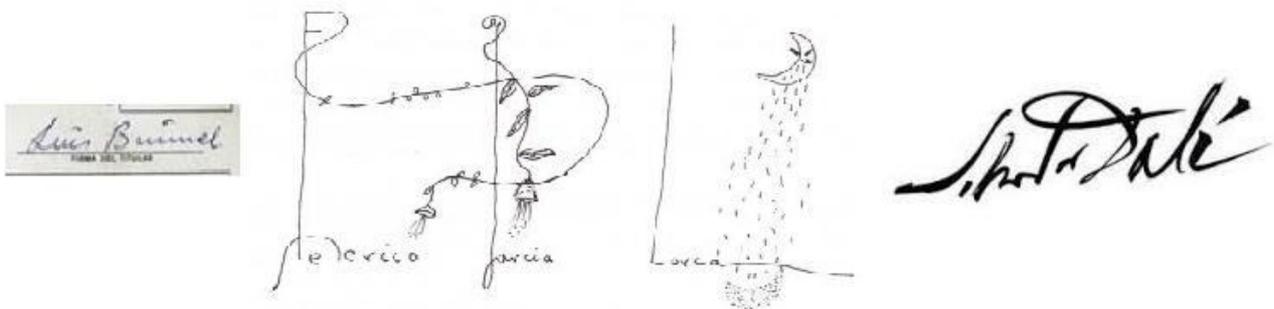


Figura 33. Firma de los tres artistas: Buñuel³, Lorca⁴ y Dalí⁵

³ Gumucio, Alfonso. "En casa de Buñuel." *Bitócaro memoriosa*. 19-02-12. Web. 23 junio 2014. <<http://gumucio.blogspot.com.es/2012/01/en-casa-de-bunuel.html>>.

⁴ Suarez, Cecillia. *Lorca: Vida y obra de Federico García Lorca*. 2002-2006. Web. 23 junio 2014. <http://transdisciplina3.tripod.com/135-federico_garcia_lorca.htm>.

⁵ FaFa. *Dalí: Recordando a Salvador Dalí*. 23-01-08 y archivado como Pintura. Web. 24 junio 2014. <<http://www.fafamonge.com/2008/01/recordando-a-salvador-dali.html>>.