

## Cine Surrealista: Salvador Dalí y Luis Buñuel

## Surrealist cinema: Salvador Dalí and Luis Buñuel

**Ruben Daniel Méndez Castiglioni**

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: [rdcastiglioni@gmail.com](mailto:rdcastiglioni@gmail.com)

---

**Endereço: Ruben Daniel Méndez Castiglioni**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. Bento Gonçalves, 9500, Instituto de Letras, CEP: 91501-970 -  
Porto Alegre, RS – Brasil.

**Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho**

**Artigo recebido em 09/05/2015. Última versão recebida em 02/06/2015. Aprovado em 03/06/2015.**

**Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).**

**Revisão: Gramatical, Normativa e de Formatação.**

## RESUMO

Salvador Dalí, além de pintor e escritor, se dedicou ao cinema. Neste texto procura-se fazer uma aproximação à produção cinematográfica de Dalí realizada com Luis Buñuel. Seus trabalhos mais conhecidos são do período de Hollywood, onde Dalí trabalhou nos filmes *Quando fala o coração*, de Alfred Hitchcock e *Destino*, de Walt Disney. Porém, suas obras mais importantes foram feitas na sua etapa surrealista que compreenderia aproximadamente de 1929 até 1937. Nesse período realizou com Luis Buñuel os filmes surrealistas mais relevantes: *O cão andaluz* (1929) e *A idade de ouro* (1930).

**Palavras-chave:** Surrealismo. Cinema. Salvador Dalí. Luis Buñuel.

## ABSTRACT

Salvador Dali, besides being a painter and writer, devoted himself to cinema. This article aims to make an approach to the film production Dalí performed with Luis Buñuel. His best-known projects are from the Hollywood era, when Dalí worked on the movies *Spellbound*, Alfred Hitchcock, and *Destino*, Walt Disney. However, his most remarkable motion pictures were made during his surrealist period, which would be set roughly between 1929 to 1937. During this time frame, he carried out with Luis Buñuel the most relevant surrealist productions: *Un Chien Andalou* (1929) and *L'Age d'Or* (1930).

**Key words:** Surrealism. Cinema. Salvador Dali. Luis Buñuel.

## 1 INTRODUCCIÓN

El curioso, divertido e ilustrativo libro *¿Qué hay de nuevo, viejo? Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)* dice que desde el surgimiento del surrealismo, en 1924, acaudalados e inconformistas norteamericanos viajaron y compraron obras surrealistas que son, actualmente, el orgullo de los museos que las poseen (DUCORNET, 2008, p.5). Y fueron muchos surrealistas los que también viajaron a Estados Unidos. En efecto, hubo una gran cantidad de “vasos comunicantes” entre Europa y América del Norte en la medida en que muchos fueron los nombres relacionados al surrealismo que por diferentes motivos debieron viajar a América, y, entre ellos, Salvador Dalí y Luis Buñuel. Así, al recibir en sus salas la “Exposición del surrealismo” en los años treinta, la galería Julian Levy influenció a numerosos artistas americanos y, en 1936, el Museo de Arte Moderna de Nueva York organizó la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (DUCORNET, 2008, p.5). Pero, para muchos estadounidenses, fueron las *performances* histriónicas de Salvador Dalí las que definieron al surrealismo, el denominado "surrealismo de vitrina", y que no eran más que representaciones para "hacerse ver". En palabras de Ducornet, representaciones "llamativas y rápidamente pasadas de moda" (2008, p.5). André Breton recordó en el libro *Conversaciones* lo que dijera Arthur Cravan: "todo gran artista posee el sentido de la provocación" y reconoció que nadie llevó tan lejos ese gusto como Dalí (BRETON, 1987, p.153).

Y esa parece ser la idea que todavía se tiene del surrealismo y de Salvador Dalí: un hombre de extraños bigotes en un rostro con ojos agrandados, un Dalí performático, exagerado y teatral que dijo: “el surrealismo soy yo”. A eso se le debe agregar la “cuarentena revolucionaria” de los surrealistas que viajaron y vivieron en los Estados Unidos y que obedecía a “un deber de discreción”, sin reivindicaciones sociales ni grandes alardes ni aclaraciones, y que trajo como consecuencia la incorporación en los programas universitarios de esa nueva e “inofensiva especialidad” (DUCORNET, 2008, p. 6-7).

Evidentemente el surrealismo no fue algo extraño o bizarro, o la expresión de apenas un hombre; ni siquiera fue apenas una escuela literaria o artística (DUCORNET, 2008, p. 11), porque si así hubiese sido, tal vez poco interesaría e importaría, o poco debería interesar e importar o, por lo menos y en este momento, también poco nos interesaría e importaría a nosotros. No fue tampoco una especialidad inocente. Como dice el *Tratado y Declaración Colectiva del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1966-1976)* fue

“un medio de búsqueda, de invención y descubrimiento (...) para dismantelar los límites impuestos a la humanidad por la realidad inmediata y de esta manera poner en evidencia la extrema precariedad de la condición humana” (DUCORNET, 2008, p.11) y, conforme Aldo Pellegrini, se caracterizó por ser un "movimiento espiritual", o en otros términos, un "estado de espíritu", o, aún, una ideología, un "método de vida", una "concepción del mundo" (PELLEGRINI, 1950, p. 297-299).

## 2 EL SURREALISMO Y EL CINE: UN PROBLEMA

¿Hubo un cine surrealista? El surrealismo se preocupó, en sus primeros tiempos, apenas por lo que llamaba “lo literario”. Minguet, profesor de historia del arte en la Universidad de Barcelona (2003, p.15), observa que el surrealismo abordó en una discusión teórica la preeminencia del lenguaje plástico o literario en el proceso creador del arte, tema muy antiguo:

[...] el poeta griego Simónides se refería a la pintura como *muta poesis* y a la poesía en tanto que *pictura loquens* (...) En su expresión moderna, el debate adquiere pujanza durante el Renacimiento - *Ut pictura poesis* - para aparecer más adelante con recurrencia en la cultura occidental (MINGUET, 2003, p.15).

Breton, en el *Primer Manifiesto*, investigaba la concatenación entre lenguaje y pensamiento, llegando a proponer “la escritura del pensamiento” (vinculando pensamiento inconsciente y escritura automática) y formas visuales como la pintura y el cine no estarían entre sus prioridades. El problema radicaba en que el cine sería esencialmente mecánico y de creación retardada, ya que las primeras ideas de un film (y aquí entra el concepto del automatismo) son prácticamente perdidas, pues hay un proceso de guión, filmación, montaje y exhibición y en el momento del resultado, la intuición irracional es difícil de ser percibida (MINGUET, 2003, p.18). Para el autor, en un primer momento el surrealismo niega las manifestaciones pictóricas y cinematográficas:

El perfil estético del surrealismo aparece dominado por una afirmación de "lo literario", a pesar de que en el seno de la corriente "lo plástico" o "lo visual" adquiriese un desarrollo importante. En sus primeras enunciaciones, la poética del surrealismo niega un carácter surreal a una serie de actividades creativas cuya esencia es la iconicidad (pintura, cine...) (MINGUET, 2003 p. 15).

Sin embargo, con el tiempo lo plástico y lo visual pasaron a tener gran importancia. Años más tarde, no preocupándose tanto por el automatismo psíquico puro, Breton

reformularía o adecuaría "la teoría a la realidad", lo que puede ser confirmado en su obra *El surrealismo y la pintura*, de 1928. Para que el cine surrealista pudiese ser entendido como tal, éste debería seguir una poética, no estaría vinculado con el cine de vanguardia (expresionista, futurista) ni con el cine comercial. Sería "una apología de la ocurrencia", sin importar lo que "cuenta" y sí lo que "muestra", principalmente si puede ser percibido como ilógico y crear incertidumbre, ser sorprendente y a la vez, motivar alucinaciones, sueños y relatos imaginarios en los espectadores (MINGUET, 2003, p. 18-23). Los dos personajes de este texto, Buñuel y Dalí, entendieron la propuesta bretoniana y consiguieron ir más allá.

### 3 SALVADOR DALÍ Y LUIS BUÑUEL: CINEASTAS Y SURREALISTAS

Salvador Dalí, el célebre catalán no fue apenas un performático personaje. Dedicado seriamente a la pintura, a la literatura y al cine, muchos de sus poemas están relacionados con sus pinturas, sus ensayos los explican y sus textos autobiográficos sirven para deleite e investigación. Con relación al cine, aunque sus trabajos más conocidos están en el período de Hollywood con *Recuerda*, de Alfred Hitchcock, y *Destino*, de Walt Disney, sus obras cinematográficas más relevantes fueron hechas en su etapa surrealista que abarcaría aproximadamente de 1929 hasta, y conforme José Pierre (1994, p.58), el año 1937 con su obra *Métamorphoses de Narcisse*. En ese período realizó junto a Luis Buñuel sus películas más importantes: *Un perro andaluz* (estrenada en 1929) y *La edad de oro* (estrenada en 1930).

Al colaborar en la realización de la película *Un perro andaluz*, justamente entendía el cine como la exposición del inconsciente en la pantalla (MINGUET, 2005, p. 15-24) y la obra se adaptaba perfectamente a esta concepción, lo mismo ocurriendo con la película en la que también participó: *La edad de oro*. El método crítico-paranoico que él introdujo será muy importante en sus pinturas, sus escritos y en el cine:

El concepto daliniano del mecanismo paranoico "por el cual nace la imagen de múltiples configuraciones", iba a tener una larga y profunda influencia en sus pinturas, sus escritos y sus participaciones en el cine. No se basaba en el concepto común de la paranoia como complejo de persecución, sino en una idea bastante extendida en la literatura psicológica de la época, la de 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, p.24).

Las ideas de Salvador Dalí unidas a las de Luis Buñuel darán paso a una renovación en el surrealismo. André Breton llegará a reconocer la importancia del método crítico-

paranoico, un "método de conocimiento irracional" dónde la asociación sistemática que según Dalí "sería hasta cierto punto una actividad productora de 'azar objetivo'" (DALÍ, 2002, p.109) abogaría por "reducir la antinomia de la razón y la sinrazón" (BRETON, 1987, p.154).

Luis Buñuel, el joven Luis Buñuel, que había compartido la famosa Residencia de Estudiantes de Madrid con Federico García Lorca y con el propio Salvador Dalí, sabía en los años 20 que debía encontrar el camino del éxito al igual que sus amigos. García Lorca había publicado *Impresiones y paisajes*, *Libro de poemas*, *Las primeras canciones* y la pieza *Mariana Pineda*, mientras que Dalí estaba exponiendo sus cuadros, vendiéndolos y contando con la admiración de los críticos de arte, entre ellos, del más importante de la época: Sebastian Gasch.

Cuando falleció su padre, Buñuel viajó a París: "En 1925 llegué a París sin tener ni idea de lo que iba a ser de mí. Continué escribiendo poemas pero me parecía más bien un lujo de señoritos, a pesar de que, a causa de mi nacimiento, yo era uno de ellos" (BUÑUEL, 2000, p. 25). Llegó a esa ciudad como asistente del importante crítico de arte español Eugenio D'Ors en un organismo de cooperación intelectual creado por la Sociedad de las Naciones. En ese momento, el director de la orquesta iba a representar *El retablo de maese Pedro*, basada en un capítulo de *Don Quijote*, con una composición musical para coro y orquesta y escenificación de Manuel de Falla. Buñuel quiso participar del proyecto y lo hizo con nuevos aportes:

Se me ocurrió "improvisar": sugerí a Viñes que los personajes humanos fuesen actores, alterando sus caras con máscaras, de tal manera que hubiese una mayor diferencia entre ellos y los títeres, los cuales solo podían ser muñecos. Le pareció una buena idea y le ofrecí llevarla a la práctica. Todavía no puedo entender por qué aceptó. Fui nombrado "regidor" y consecuentemente me encargué de la parte escénica. Busqué entre mis amigos para los ocho personajes de carne y hueso que necesitábamos. O, para ser más exacto, uní su inexperiencia a la mía, ya que uno era pintor, otro estudiante de medicina, otro periodista y ninguno actor (...) mis amigos habían aceptados para poder ver Amsterdam gratis. (...) Ebrio con mi éxito, que lo era para mí porque no había sido un fracaso, sentí que se había despertado en mí un gran amor por la *mise en scene* (BUÑUEL, 2000, p.26).

Buñuel encontró el camino que buscaba al percibir que la representación era, o podía ser, un medio de expresión "de gran valor". Comenzó a escribir artículos para la importante revista española *La Gaceta Literaria* sobre cine y pudo unirse a los surrealistas: "En 1929 entré en el grupo surrealista de París. Su moral y su intransigencia artística, su nueva política social se amoldaban perfectamente a mi temperamento. Como yo era el único cineasta del grupo decidí llevar la estética del surrealismo a la pantalla." (BUÑUEL, 2000,

p.26). Buñuel descubrió su amor por la *mise en scene* y pudo expresarse libre y poéticamente en el grupo surrealista.

#### 4 UN PERRO ANDALUZ

Ya en el grupo surrealista le pidió a su madre lo que era una fortuna en aquella época, 2.500 dólares y, justamente con su amigo Dalí, realizó su primera película *Un perro andaluz*. En esos tiempos Buñuel era un auténtico surrealista, lo mismo que Dalí. Buñuel recuerda:

Soy un hombre tranquilo que hubiera querido ser escritor o pintor. Pero escribo con dificultad para un resultado que me gusta poco. (...) He escrito sin embargo, en mi juventud, un libro compuesto de poemas, de ensayos, de cuentos que jamás he publicado. Lo había titulado *Un perro andaluz*. Pero Dalí me convenció que el título convendría mejor a mi primera película porque en ella no había nada de andaluz y porque jamás se trataba de un perro (BUÑUEL, 2000, p.27).

Además de haber tenido varias interpretaciones, *Un perro andaluz* ha sido foco de muchas investigaciones buscando descubrir sus motivos. El hispanista Ian Gibson (2004, p. 241-243) se refiere en algunas páginas de su libro a la admiración de Buñuel a Ramón Gómez de la Serna y observa que a raíz de sus lecturas y a la participación en las tertulias literarias de este escritor, Buñuel deseaba hacer una película basada en sus cuentos breves acerca de la vida de la ciudad. Para enlazarlo, presentaría como documental las etapas de producción de un diario. Un hombre leería el diario con los sucesos del día y acabarían apareciendo los cuentos de Gómez de la Serna. Como no hizo el guión de esta película que se llamaría *Caprichos*, Buñuel, al comentárselo a Dalí éste habría dicho, muy a su estilo, que tenía una idea genial. Gibson dice que esa idea habría sido escrita en la tapa de una caja de zapatos, pero que nunca fue encontrada. Buñuel lo cuenta a su manera en un texto muy raro de la entrevista que concedió a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent:

Estábamos tan identificados que no había discusión. Trabajamos acogiendo las primeras imágenes que nos venían al pensamiento y en cambio rechazando sistemáticamente todo lo que viniera de la cultura o de la educación. Tenían que ser imágenes que nos sorprendieran, que aceptáramos los dos sin discutir. Por ejemplo: la mujer agarra una raqueta para defenderse del hombre que quiere atacarla.

Y se refiere a la sincronía que tenía con Dalí:

Entonces éste mira alrededor buscando algo y (ahora estoy hablando con Dalí): “¿Qué ve?”. “Un sapo que vuela”. “¡Malo!” “Una botella de coñac”. “¡Malo!” “Pues ve dos cuerdas”. “Bien, pero ¿qué viene detrás de las cuerdas?”. “El tipo tira de ellas y cae, porque arrastra algo muy pesado”. “Ah, está bien que se caiga”. “En las cuerdas vienen dos grandes calabazas secas”. “¿Qué más?” “Dos hermanos maristas”. “¿Y después?” “Un cañón”. “Malo; que venga un sofá de lujo”. “No, un piano de cola”. Muy bueno, y encima del piano un burro... no, dos burros podridos”. “¡Magnífico!” O sea, que hacíamos surgir imágenes irracionales sin ninguna explicación (BUÑUEL en GIBSON, 2004, p.243).

Sin la documentación (que no existe) es imposible saber que escena de *Un perro andaluz* atribuir a cual de los dos surrealistas, pero ciertamente “esas cosas” eran de la Residencia de Estudiantes en la que habían vivido y en la cual se habían nutrido de experiencias. Conforme Gibson (2004, p.244) la clásica imagen del film (y aunque Buñuel dijera que no), es decir, la incorporación a la película del ojo cortado, fue de Dalí. Se puede ver una nube en el ojo derecho del retrato de Buñuel hecho por Dalí cinco años antes. Además en el poema de Dalí escrito en 1926 cuyo título es *La meva amiga i la platja*, se lee:

(...)

A mi amiga le gustan las morbideces dormidas de los lavabos, y las dulzuras de los finísimos cortes del bisturí sobre la curvada pupila, dilatada para la extracción de la catarata (DALÍ, 2004, p. 176).

Decimos aparentemente puesto que el poema y el cuadro no explican ni prueban nada pero sin embargo, nos dan algunos pistas de la autoría de Dalí. Evidentemente lo que es realmente importante es el efecto logrado en la película, que ciertamente fue decidido por los dos amigos.

Antes de la presentación oficial *Un perro andaluz* fue juzgado por Man Ray y Louis Aragon, y ellos decidieron que debía ser visto por los demás integrantes del grupo surrealista. André Breton, Pablo Picasso, Le Corbusier y Jean Cocteau vieron el estreno público. Se sabe, porque lo dice en sus memorias, que durante la proyección Buñuel estaba atrás de la pantalla poniendo la música (tangos argentinos y *Tristan e Isolda*) y que tenía piedras en las manos para tirárselas a los espectadores si reaccionasen de mala manera a la película (BUÑUEL, 2005, p.120-121). Sin embargo, el film agradó y, ante el éxito y los aplausos, se le abrieron las puertas a Buñuel y a Dalí en el grupo surrealista y pasaron a dejar su marca en el surrealismo.

## 5 OTRAS PELÍCULAS, OTROS CAMINOS

Buñuel, que ahora tenía mecenas, obtuvo del visconde Charles Noailles el dinero para *La edad de oro*, película sonora, siendo una de las primeras hechas en Francia (GALE, 2008, p.62). Es dado por cierto que Dalí participó muy poco en el guión de esa nueva película, que mucho contribuyó para la difusión de la filosofía surrealista. La reacción no tardó en llegar, principalmente a cargo de las Juventudes Patrióticas y, entre otras cosas serias y no tan irrelevantes, los Noailles fueron expulsados del Jockey Club. Sin embargo, ellos premiaron a Buñuel con un viaje a los Estados Unidos para ir a ver de cerca el cine que se hacía en la Metro-Goldwyn-Mayer, en Hollywood.

*Un perro andaluz* y *La edad de oro* tienen en común a Buñuel y Dalí pero son películas muy distintas. Conforme Minguet el contraste entre estas dos películas,

[...] no hace más que evidenciar la distancia que las separan mucho más que autenticar sus por otra parte innegables constantes o coincidencias. Por un lado en *Un chien andalou* encontramos una cierta lectura de un surrealismo en estado puro que no sabe nada de disidencias o de excomulgaciones, que busca la ilógica del inconsciente y que puede remitirse a la poética desplegada por escritores como Desnos, Leiris, Artaud, Péret, el propio Breton... En cambio, un año más tarde en *L'âge d'or* se desarrolla una carga crítica muy intensa. (...) en *Un chien...* lo que más interesa es el choque visual que pueda producir en el espectador, su capacidad de soliviantarlo, no por su contenido social sino por la propia fuerza visual de las imágenes; en *L'âge...* Buñuel demuestra una preocupación más evidente por las normas del lenguaje cinematográfico, por la perfección de su caligrafía, el tono narrativo es más convencional aunque lo que se explique en el film sea totalmente subversivo (MINGUET, 2003, p. 117-118).

Posteriormente, aunque con dificultades, Luis Buñuel pudo hacer una larga y exitosa carrera cinematográfica internacional y es considerado uno de los grandes directores de la historia del cine. Ya Dalí, como observa el investigador Ades (2008, p.15-16), tuvo pocos proyectos cinematográficos que vieron la luz de la pantalla durante su vida: fuera las colaboraciones con Buñuel, estaría la secuencia onírica de *Recuerda*, de Alfred Hitchcock (1945), el video *Caos y creación* (1960), *Impresiones de la Alta Mongolia-Homenaje a Raymond Roussel* (1975) y *Autorretrato blando de Salvador Dalí* (1967). También fueron publicados los guiones *Babaouo*, en 1932, y el de las películas con Buñuel. *La prodigiosa historia de la encajera y el rinoceronte* y *Destino*, de 1946, animación de Walt Disney, continuaban inéditos cuando se murió. Se descubrieron muchos guiones, escritos sobre cine y algunos proyectos con la publicación de sus *Obras completas*. La disparidad entre proyectos y realización, tendría nombre: Luis Buñuel. Como bien comenta Ades: “La ausencia de un Buñuel en los posteriores proyectos de Dalí fue fundamental, y también se

abrió una brecha cada vez más grande entre el concepto que tenía Dalí del cine como portador de sus ideas y las exigencias reales de la industria” (ADES, 2008, p. 16). La publicación de la Random House Mondadori corrobora lo dicho:

A partir de 1930, muchos guiones de Dalí aspiraron a convertirse en películas, pero aparte de “Babaou, Jirafas en ensalada de lomos de caballo” (Giraffes on Horseback Salad), de 1937 y “La carretilla de carne”, casi todos quedaron como una mezcla inacabada de ideas para un guión y escenas aisladas, aunque muchas estén plenamente concebidas. Estas escenas o episodios se inventaron con un poder emocional especial para Dalí; sucesos minuciosamente imaginados y descritos, con énfasis en la acción, muy relacionados con textos importantes como «Rêverie» («Ensueño»), de 1931 (Random House Mondadori. <http://www.serlib.com/pdflibros/9788481564440.pdf>).

Y También,

“La cabra sanitaria” (aprox. 1930-1931), una «película sonora», sin fecha, y que no se llegó a realizar (...). Es un intento de desarrollar el tema del «documental» contra la familia (1932) en una película narrativa. No existe un argumento coherente y consistente, sino más bien indicaciones generales sobre temas y los efectos que Dalí quería obtener: lo gratuito, sensaciones de vacío y ausencia, el uso sistemático de «elementos que estarían en estéril desacuerdo con la acción y el escenario». El guión oscila entre ideas abstractas y generales, imágenes muy concretas (como un pollo decapitado corriendo) y escenarios imaginados con gran precisión (un gran cuadrado desierto bajo el cielo del crepúsculo, una enorme casa modernista). Iba a ser una película surrealista, con «sueños e imágenes hipnagógicas», la intervención de los «azares» de orden surrealista», la imaginación y la «realidad mental» coexistiendo con la realidad sensorial (Random House Mondadori. <http://www.serlib.com/pdflibros/9788481564440.pdf>).

Dawn Ades en *¿Por qué el cine?* (2008, p. 15), se pregunta si el cine tenía un atractivo especial para Dalí, si era una alternativa o prolongación de sus pinturas, o acaso de sus escritos o, simplemente, uno de los medios que usó para expresar sus ideas. Vale recordar que la primera vez que Dalí se refiere al cine lo hace en una carta a Sebastia Gasch en noviembre de 1926, pero en aquél entonces lo considera con igual interés que el resto de los productos de la sociedad de masas (FANÉS, 2008, p.33-35). Pocos años más tarde el cine pasará a ser "una de las claves de la concepción estética del pintor" (MINGUET, 2003, p.179).

Las contribuciones de Dalí en los años 30 y de Buñuel, a lo largo de toda su vida fueron fundamentales para la difusión y el reconocimiento del surrealismo como el movimiento artístico-literario más importante del siglo veinte. Sus películas son prueba de que hubo un auténtico cine surrealista. Fueron obras que no se vincularon con el cine comercial, que siguieron una poética propia y singular, no importándose con lo que contaban y sí con lo que mostraban, siempre sorprendiendo al espectador. La idea de provocar una “crisis de conciencia” en lo intelectual y en lo moral, como quería Breton en su *Segundo*

*Manifiesto*, la intención de acabar con el *statu quo* fue el norte del exitoso, provocador y permanentemente actualizado cine realizado en conjunto por, en aquellos tiempos, amigos oriundos de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

## REFERENCIAS

\_\_\_\_\_. *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mi último suspiro*. Traducción de Ana M.<sup>a</sup> de la Fuente. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.

\_\_\_\_\_. *Obra literaria*. (Obra completa) Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.

ADES, D. Por qué el cine? En: GALE, Mathew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

ANGUERA, O. *Mentira y verdad en Salvador Dalí*. Barcelona: Cobalto, 1948.

ARMENGOL, L. R. *Dalí, icono y personaje*. Madrid: Cátedra, 2003.

BRETON, A. *Conversaciones (1913-1952)*. Traducido por Leticia Hulsz Piccone. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

BRETON, A. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 1992.

BUÑUEL, L. *Escritos de Luis Buñuel*. (Obra completa) Introducción de Manuel López Villegas y prólogo de Jean-Claude Carrière. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.

CASTIGLIONI, R. D. *Surrealismo Aldo Pellegrini, el pionero en América*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

CREVEL, R. *Dalí o el antioscurantismo*. Barcelona: El Barquero, 2003.

DALÍ, S. *L'alliberament dels dits. Obra completa catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.

DALÍ, S. *Obra completa*. Barcelona: Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004.

FANÉS, F. El cine como metáfora. En: GALE, Mathew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

GALE, M. En salas a oscuras. En: GALE, Mathew. *Dalí y el cine*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

GIBSON, I. *Dalí joven, Dalí genial*. Madrid: Santillana, 2004.

MINGUET, J. *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*. Barcelona: Parsifal, 2003.

MOLINA, A. F. *Dalí. Artistas españoles contemporáneos*. Pamplona: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

PARIENTE, Á. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza, 1996.

PELLEGRINI, A. El movimiento surrealista. *Cursos y conferencias*. Buenos Aires: 1950.

PIERRE, J. (Organización, presentación y comentarios) *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Tomo 1: 1922-1939. París: Eric Losfeld, 1980.

PIERRE, J. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969.

PIERRE, J. La contribución española a la revolución surrealista. *El surrealismo en España*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

PONGE, R. (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991.

PONGE, R. *Mais Luz. O surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991. p. 15-29.

Random House Mondadori *Dalí y el cine*

<http://www.serlib.com/pdflibros/9788481564440.pdf> Visto el 16/06/2015.

SANTAMARIA, V. *El pensament de Salvador Dalí en el lindar dels anys trenta*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.

SANTOS TORROELLA, R. *Salvador Dalí corresponsal de J.V. Foix 1932-1936*. Barcelona: Mediterrània.

V. A. *¿Qué hay de nuevo, viejo? Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los Estados Unidos (1967-1999)*. Edición, traducciones y notas del Grupo Surrealista de Madrid. La Rioja: 2008.

V. A. *Dalí i els llibres*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1982.