

DE LA PARODIA AL PATETISMO: LORCA, DALÍ Y BUÑUEL

CANDELAS GALA

Wake Forest University

RESUMEN

Este ensayo analiza las conexiones artísticas y personales entre Lorca, Dalí y Buñuel en torno al viejo conflicto entre la vida y el arte, el deseo y la realidad. Tomando como parámetros las nociones de parodia y patetismo, el ensayo examina una selección de obras de la década de los 20 y su crítica de las instituciones sociales, especialmente la iglesia. De ese tono jocoso y rebelde, los artistas pasan a obras cargadas de patetismo, reflejo de los cambios sociales y políticos, y que aquí se examina en torno al tratamiento en cada uno de ellos del icono de la encajera, procedente del cuadro *La Encajera* de Vermeer. Mediante la consideración de ciertos escritos teóricos de cada uno de ellos, se concluye con una consideración de la distinta visión personal y estética a que cada artista llega en su época de madurez.

PALABRAS CLAVE

Encajera, guasa, parodia, patetismo, deseo, represión, frustración, icono, vanguardias, duende, método paranoico-crítico.

La amistad y colaboraciones entre Lorca, Dalí y Buñuel constituyen uno de los capítulos más interesantes de la historia cultural del siglo xx. Mucho se ha escrito al respecto, tanto sobre el aspecto personal de dicha amistad como sobre las obsesiones artísticas que los tres amigos compartieron. Mi objetivo en este ensayo es examinar un área en la que los tres coinciden, la de su protesta contra una realidad cuyas reglas les ponían límites al logro de sus deseos y realización personal. Mediante dicho examen propongo llegar a un mejor esclarecimiento del sentido central de la obra de estos autores y de su entendimiento del arte y la vida. En sus diferentes medios artísticos, Lorca, Dalí y Buñuel afrontaron el conflicto entre el ámbito personal y el social. En este ensayo propongo analizar dicho conflicto a partir de dos coordenadas,

la parodia y el patetismo por considerar que dichas nociones ofrecen un instrumento idóneo para entender la actitud de estos artistas respecto a su vida y obra. Aunque ambos, parodia y patetismo, se dan juntos en muchas de las obras, y aparecen a lo largo de la evolución artística y personal de estos artistas, la parodia se identifica con más nitidez en los primeros años mientras que el patetismo caracteriza la obra más posterior.

Lorca, Dalí y Buñuel se conocieron en la década de los veinte en Madrid adonde llegaron desde sus respectivas provincias de Andalucía, Cataluña y Aragón para completar su educación. En esa época, Madrid era el foco de los grupos de vanguardia que en las tertulias de café expresaban su rebelión contra todo lo que se relacionara con la tradición y las convenciones. Si Jorge Luis Borges, por un lado, articulaba el nuevo espíritu como un rechazo de “la miel de la añoranza” en favor de “ver todas las cosas en una primicial floración” (Torre, p. 214), y Vicente Huidobro proclamaba su teoría del creacionismo urgiendo a los poetas a crear la rosa en el poema, en vez de imitar la realidad, Ramón Gómez de la Serna daba voz al espíritu irreverente de los jóvenes artistas con su creación de la greguería. Lo inesperado de la percepción greguerística en su manera de relacionar las cosas proporcionaba un instrumento eficaz para liberarse del orden impuesto por los cánones establecidos. Su carácter paródico, fragmentario y antianecdótico tuvo una influencia considerable en los jóvenes artistas quienes hallaron en la visión de Gómez de la Serna el medio de descartar de un solo golpe los restos decadentes de una estética postromántica y postmodernista.

Lorca, Dalí y Buñuel formaron parte del vanguardismo del Madrid de los años 20. Si por un lado su espíritu artístico les llevaba a la exploración y experimentación de distintos modos de expresión a menudo de carácter controvertido, la rigidez moral y religiosa de su educación les imponía obstáculos a su deseo de libertad. Un análisis de algunos ejemplos representativos de la producción artística de estos autores durante esta época muestra la importancia de la parodia como recurso para criticar la represión de las instituciones sociales y dar voz al deseo personal. Durante la década de los treinta, la parodia de estos años juveniles da paso a un patetismo en la visión de estos autores que hace eco del patetismo trágico de los desarrollos históricos, así la crisis económica de 1929, el avance del fascismo en Europa y en España, la escisión entre la España tradicional, que Alemania e Italia se aprestarían a ayudar durante la guerra civil, y la España de la segunda república a cuyos proyectos de renovación y cambio se resistirían

las poderosas instituciones de la iglesia, el ejército y los terratenientes. Como ejemplo de este período me serviré de una serie de obras en torno a la imagen icónica de la encajera. Ya Agustín Sánchez Vidal ha señalado la recurrencia de dicha imagen en la obra de estos tres artistas (pp. 337-342). Sin embargo, nada se ha escrito sobre la dimensión semántica de dicha imagen y el distinto tratamiento que recibe por parte de cada uno de ellos. El análisis de dicha imagen en una serie de obras representativas de cada autor me permitirá esclarecer la dirección estética de cada artista en sus años de madurez así como la divergencia entre ellos. Como conclusión, la referencia a escritos teóricos de cada autor procedentes de la década de los 30 y posteriores, y su conexión con la obra artística, permitirá llegar a un entendimiento más claro de la postura estética de cada uno de los autores y su evolución, desde su estrecha amistad y colaboración en los años veinte a su distanciamiento posterior.

Canciones 1921-1924 es un libro que refleja los años pasados en la Residencia de Estudiantes durante la década de los veinte, años llenos de opciones y retos artísticos para Lorca. Los experimentos vanguardistas, la poesía pura y aséptica en la línea gongorina y las exploraciones surrealistas en el subconsciente freudiano, formaban parte del contexto en que se desenvolvía Lorca por aquella época. Tanto artística como personalmente, Lorca se debió sentir dividido ante las distintas opciones que se le abrían a su paso. Por un lado estaba su gran amor y conocimiento de las tradiciones y poesía popular españolas y por otro, su afán de experimentar con nuevas formas de expresión y su deseo de vivir una vida personal que chocaba con las pautas convencionales reacias a admitir todo lo que divergiera de sus normas.

Canciones, y en particular la sección de ese libro titulada "Eros con bastón", refleja con gran acierto la encrucijada personal y estética en que se hallaba Lorca. Ya de por sí el título apunta hacia la ambivalencia sentida por el mismo poeta. La representación de Eros con un bastón sugiere dos imágenes contradictorias, la de un dandy seguro de sí mismo y la de un Eros vacilante que necesita un bastón para mantenerse erecto. Como dandy, este Eros nos recuerda al sujeto modernista prototípico, el *flâneur* que Walter Benjamin describe paseándose por las calles, mirando con cierta displicencia su entorno. En este caso, Eros se dedica a escudriñar la galería de mujeres de que trata cada uno de los siete poemas de esta sección, prototipos femeninos bien conocidos en la iconografía española y universal: la mojegata, la mujer fatal, la solterona, Carmen, la seductora, la fea extranjera, la ingenua y la

prostituta. Pero, por otro lado, su mirada escudriñadora y paródica se vuelve contra sí mismo revelándolo como Eros inseguro y compañero sexual poco adecuado para las mujeres representadas. Ambos sentidos de Eros se mantienen superimpuestos mostrando la ambivalencia de propio autor sobre la experiencia erótica sentida a la vez como satisfacción y fracaso, aplomo e inseguridad.

Esta sección es además un buen ejemplo de la búsqueda del nuevo arte por el elemento icónico en rechazo de lo anecdótico, por lo visual en la línea de la estética gongorina y por la técnica modernista de distanciamiento en el tratamiento de cuestiones personales y estéticas de gran importancia para el poeta. Es también un ejemplo muy logrado del humor ingenioso y paródico propio de la *guasa* andaluza. Lorca recurre a la *guasa* como forma retórica porque su tono irónico y sarcástico le permite llevar a cabo una crítica desprovista de acrimonia. Mediante la *guasa*, Lorca desarrolla un sofisticado juego intertextual con una serie de estereotipos de la cultura occidental y consigue así desafiar la rigidez en las expectativas sociales en cuanto al comportamiento sexual de ambos sexos.

La *guasa* paródica es un instrumento retórico eficaz al establecer un juego intertextual entre dos o más textos constituyendo lo que Bakhtin define como un discurso a dos voces, un intercambio dialógico y de intencional carácter híbrido (Hutcheon, pp. 69, 22). El intercambio entre “the parodic foreground and parodied background” se convierte en el foco central ya que “one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous” (Hutcheon, pp. 31-32). La distancia entre ambos textos se determina mediante la ironía la cual procede no tanto del humor, como indica Hutcheon, sino del grado de involucración del lector, desde la complicidad a la distancia, en el juego intertextual (Hutcheon, p. 32). La *guasa* paródica requiere así la participación del lector de quien depende el desentrañar el entrecruce de códigos en el espacio poemático. El lector debe de tener la capacidad de captar el juego intertextual entre los dos textos y descodificarlos a la luz de otros textos (Hutcheon, p. 37). La *guasa* paródica lorquiana implica que el lector va a darse cuenta del guiño que le envía el hablante y va a responder de acuerdo con ello.

“En Málaga” (García Lorca, p. 355), el único poema de esta serie que comentaré aquí, Lorca escribe:

Suntuosa Leonarda.
Carne pontifical y traje blanco,

en las barandas de "Villa Leonarda".
 Expuesta a los tranvías y a los barcos.
 Negros torsos bañistas oscurecen
 la ribera del mar. Oscilando
 —concha y loto a la vez—
 viene tu culo
 de Ceres en retórica de mármol¹.

"Suntuosa Leonarda", la protagonista del poema, es una mujer de cuerpo entero, madura, satisfecha y en control de su vida. En los balcones de "Villa Leonarda", su casa de prostitución asomada a las calles y puerto de Málaga, Leonarda no tiene reparos en mostrar sus mercancías a los que llegan a sus puertas desde todos los puntos de la tierra. En este poema Lorca dirige su guasa a dos objetivos: Leonardo da Vinci, representante del arte en su tradición más insigne, y el Papado. En este sentido Lorca sigue el camino trazado por otros surrealistas, así Marcel Duchamp, quienes también dirigieron sus ataques al artista renacentista y a su creación, la Mona Lisa. Lorca se guasea del gran artista italiano al travestirlo en la madame prostituta Leonarda cuya casa, como el Vaticano en la plaza de San Pedro, abre sus puertas a todos los peregrinos del mundo.

Leonarda encarna la cara oculta de la institución papal y del arte insigne. Mientras la iglesia y la tradición artística determinan las reglas de lo moral y lo bello según un orden lógico y racional tan bien analizado por Timothy J. Reiss como el "analytico-referential discourse", Leonarda redefine esos valores según el orden inverso determinado por el movimiento oscilante de su trasero, antítesis del orden racional de la cabeza. El trasero de Leonarda representa todo lo que no es la cabeza, todo lo que se oculta por la censura social, todo lo que pertenece al orden del cuerpo. Como se indica en el poema, Leonarda es Ceres, la diosa madre que Lorca ofrece como una alternativa a la jerarquía patriarcal de la iglesia. El poema ilustra la parodia entendiendo por tal una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica (Hutcheon, p. 6). El movimiento oscilante del trasero de Leonarda ofrece una paródica inversión de la dirección vertical y ascendente que la iglesia representa. Su naturaleza doble, como "concha y loto", sugiere varias

¹ Un análisis más completo de "En Málaga", y de los otros poemas de la sección "Eros con bastón", se encuentra en mi ensayo "'Tópicos sublimados': Lorca's Female Iconographies in 'Eros con bastón'", de pronta aparición en un volumen especial dedicado a Lorca, Dalí y Buñuel que Bucknell University Press publicará.

posibilidades semánticas. Si, como ya otros críticos han señalado, asociamos la concha con el Oeste (con la tradición de los peregrinajes a Santiago, así como con la diosa Venus, dos figuras, Santiago y Venus que aparecen frecuentemente en la obra juvenil lorquiana), y el loto con el Este, Leonarda entonces es una figura que oscila entre esos dos mundos culturales siendo, en este sentido, una verdadera Papisa católica. Leonarda-Ceres es la diosa madre capaz de fundir lo verbal con lo plástico, la palabra con la forma, lo temporal con lo espacial.

Además hay que hacer notar que ambas imágenes, de loto y concha, sugieren la vulva u órgano sexual femenino. Según Barbara Walker (p. 117), la leyenda de Santiago se oyó por primera vez en el siglo VII cuando la Iglesia adoptó el santuario de la diosa marina Brigit para conmemorar al Apóstol. El símbolo de la diosa era el *kteis* o vulva en forma de concha. El loto, otra imagen de la vulva, se halla personificado en la diosa Padma o Loto, la vulva primordial de la que todo genera y encarnación de la entrada al conocimiento sexual.

Mientras que Juan Ramón Jiménez buscaba el ideal de una poesía pura, y Mallarmé se afanaba por la perfección de la Forma, Lorca propone con guasa a Leonarda como musa, diosa Ceres donde la forma y el contenido, el arte y la carne se aúnan. Leonarda resiste toda objetivación pues su esencia es mantenerse oscilando. En términos paródicos, mitad burlas y mitad veras, Leonarda responde al entendimiento lorquiano del arte como lucha con formas vivas, constante intercambio con la vida para que su movimiento y energía no se fosilicen en la articulación artística.

La represión religiosa y el sentimiento de inseguridad sexual son el foco también de la obra de Dalí y Buñuel procedente de esta primera época. Como en el caso de Lorca, la parodia les sirvió eficazmente para desarrollar el discurso híbrido baktiniano al establecer un juego intertextual entre varias tradiciones y actitudes y entre dos o más textos. Dicho entrecruce entre el texto paródico y el trasfondo parodiado se ilustra bien con un ejemplo de la película *Un chien andalou* que Dalí y Buñuel produjeron juntos. La base de su colaboración fue el acuerdo mutuo de rechazar toda idea que procediera de la tradición, la cultura y la educación formal con el fin de lograr un cierto automatismo psíquico consciente (Buñuel, *Notes*, p. 151) mediante el cual internarse en el mundo onírico propio de cada uno de ellos.

Una famosa escena de la película presenta al protagonista tirando con dos cuerdas de un piano con unos burros podridos encima y un par de hermanos maristas. El carácter heterogéneo e iconoclastico de

la escena exige la colaboración del espectador en el desentrañamiento de su sentido. Es lo que me propongo llevar a cabo aquí a sabiendas de que al hacerlo, voy en contra de los deseos de Dalí y Buñuel quienes dejaron bien claro que no querían que la película fuera “interpretada”. En deferencia a sus deseos, voy a partir para mi análisis del surrealismo, el mismo instrumento de que Dalí y Buñuel se sirvieron para producir la película. El recurrir al surrealismo no sólo es necesario sino apropiado. La incongruencia visual de la escena recuerda el ideal estético propuesto por el Surrealismo y tomado de Isidore Ducasse, el “conde de Lautrémont”, autor de la obra *Les Chants de Maldoror* que los surrealistas tenían en gran estima. La máxima de Lautrémont del ideal estético como el “encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”, adquiere connotaciones semánticas de gran interés al aplicarse a la escena que nos ocupa, como trataré de explicar².

Cualquier espectador español tendrá poca dificultad en reconocer la escena como una versión paródica de una procesión religiosa. El piano con los burros y el protagonista ofrecen una réplica inversa de los pasos de Semana Santa y de los penitentes arrastrando la cruz de sus pecados. Los hermanos maristas recuerdan al toro muerto siendo arrastrado de la plaza al final de la faena. La escena se sitúa así en relación paródica con respecto a dos iconos en la cultura española, las procesiones de Semana Santa y la corrida de toros. Ambos iconos se relacionan pues en los dos se implica un castigo de la carne e instintos. Así como Cristo llevó el peso de los pecados de la humanidad, la corrida supone la confrontación entre la fuerza instintiva y salvaje del toro con el orden lógico y racional del torero. En la película de Dalí y Buñuel estos modelos son invertidos. El protagonista, *alter-ego* de Dalí y Buñuel, también arrastra una cruz, pero no es la cruz de sus pecados sino el gran peso que la cultura y la religión ponen sobre sus hombros obstaculizando la realización de sus propios deseos.

El piano, réplica irreverente del *paso* en las procesiones religiosas, es también una versión alternativa de la mesa de disección en la máxima de Lautrémont. Y ¿por qué un piano? El piano era parte habitual de las veladas en el salón de la *Residencia de estudiantes*. Lorca lo tocaba con frecuencia, aparece en otras películas de Buñuel y Dalí lo pintó varias veces, así en su cuadro *Calavera atmosférica sodomizan-*

² “Il est beau... comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!” (Ducasse/Lautrémont, p. 327).

do a un piano de cola (1934). Pero el piano, protagonista central de las tertulias de la *Residencia*, icono de refinamiento social, es también la representación del aburrimiento y control que los residentes debieron sufrir durante muchas de esas veladas. Así, sobre la plataforma o mesa de disección ofrecida por el icono cultural del piano, los jóvenes artistas que entonces eran Dalí y Buñuel ofrecen los sacrificios en aras de la cultura y las convenciones. ¿Y cuáles son sus ofrecimientos? Los dos burros podridos que, siguiendo la conexión con la máxima de Lautrémont, sustituyen a la máquina de coser y el paraguas. Los surrealistas, y Dalí en particular, encontraban fuertes connotaciones eróticas en la verticalidad fálica del paraguas, con su capacidad para abrirse y cerrarse simulando el entumecerse y desentumecerse sexual, y la cualidad punzante de la máquina de coser. La versión fílmica de Dalí y Buñuel es en sí una inversión de esos significados ya que los burros podridos representan una sexualidad corrompida totalmente por las convenciones sociales.

¿Y por qué los burros? Los burros tienen una conexión especial con estos artistas. Buñuel recuerda el terrible olor y los buitres volando en torno a los despojos de un burro podrido que vio siendo niño en uno de sus paseos con su padre por los olivares de su pueblo natal (*Mi último suspiro*, p. 19). Su padre le explicó que era costumbre campesina el dejar los cadáveres de los animales como abono de la tierra. Más tarde en la *Residencia* el burro podrido o *carnuzo* se convertiría en el símbolo perfecto para el *putrefacto*, el término usado por los residentes para designar un tipo de persona, ocupación, actitud o mentalidad asociada con el filistinismo, el conformismo y la artificiosidad, lo que estos artistas más odiaban³. El ejemplo más certero de putrecto era para ellos el poeta Juan Ramón Jiménez. Su libro *Platero y yo*, sobre las conversaciones entre el hablante y su burro Platero, representaban para los jóvenes artistas el *sumum* del sentimentalismo y lo peor de una tradición postsimbolista y postromántica de la que querían deshacerse a todo trance. En este sentido, lo podrido del burro es la forma tangible de la putrefacción del arte y naturaleza por el emocionalismo falso y la artificiosidad. Los burros podridos encima del piano emergen

³ La idea del burro podrido o *carnuzo*, como representación de todo lo anacrónico y pasado de moda, parece proceder de Pepín Bello durante los años en la *Residencia de estudiantes* (Gibson, pp. 440-444). Es bien sabido que Lorca y Dalí planearon publicar un libro sobre el tema, *Libro de los putrefactos*, y que Dalí publicaría más tarde un ensayo titulado *El asno podrido* (*Oui*, pp. 115-119).

como una réplica insólita de las representaciones de la Pasión en los pasos de las procesiones de Semana Santa. En la versión paródica de Dalí y Buñuel, la carne herida y maltratada no se presenta de manera gloriosa, como triunfo sobre la naturaleza instintiva, sino como evidencia de que las exigencias de la religión y la sociedad suponen una traición a lo más básico de la naturaleza humana. Sobre la plataforma del piano, icono cultural por excelencia, significativo del refinamiento y la sofisticación, estos artistas presentan la corrupción sufrida por la naturaleza bajo el peso de la artificiosidad. En ese encuentro, el arte del refinamiento y la sentimentalidad (el piano negro) se convierte en el fétetro siniestro de la naturaleza.

Los dos hermanos maristas hacen eco del toro arrastrado fuera de la plaza al final de la faena taurina. En lugar de proclamar el triunfo de la razón (el torero) sobre la pasión (el toro), la inversión paródica de la película hace de los maristas, encarnación de la represión religiosa, la pesada carga que el penitente es forzado a arrastrar sobre sus hombros. Se añaden así a todo un bagaje cultural donde el instinto natural y las pasiones son sacrificados en favor de la artificiosidad y la moralidad.

Esta escena ejemplifica lo que en el Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930) André Breton denomina como “la descente vertigineuse” en la propia subjetividad con el fin de revitalizar las fuerzas psíquicas en busca de un territorio oculto y secreto donde todas las contradicciones se resuelvan⁴. Hay que añadir que esta imagen cinematográfica nos recuerda la técnica pictórica del *collage* al ofrecer un encuentro de objetos dispares que desafía la percepción racional y estable. La escena concuerda con el entendimiento de Breton de que las imágenes sólo responden a las necesidades internas y personales y no a fuerzas externas, por ello, funcionan de acuerdo con el deseo⁵. Su combinación resulta en un nuevo tipo de belleza lograda mediante la “convulsión”

⁴ “l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite” (Breton, pp. 167-168).

“Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement” (Breton, p. 154).

⁵ Para un entendimiento del papel central del deseo en el surrealismo, véase el capítulo “The Inner Model” en el libro de J. H. Matthews, pp. 37-64.

pues nos afecta de tal modo que rompe con nuestra forma habitual de percibir las cosas⁶.

El tratamiento paródico de la represión y frustración del deseo que acabamos de examinar, en la obra posterior evoluciona hacia una profunda reflexión sobre el arte y la vida marcada por un sentimiento de tragedia y patetismo que aquí examinaré en torno a la figura de la encajera.

La imagen de la encajera es una presencia obsesiva en los tres artistas. Procede originalmente del cuadro *La encajera* del pintor holandés Jan Vermeer van Delft (1632-1675). El cuadro de Vermeer aparece en el libro que lee la protagonista de *Un perro andaluz*, reaparece en un gran número de películas de Buñuel, como ya ha señalado Sánchez Vidal (pp. 337-342), y Dalí la recrea interminablemente hasta llegar a filmar algunas secuencias de una película que iba a titular *Prodigiosa aventura de la encajera y el rinoceronte* (Gibson, pp. 603-604). Lorca no se refiere directamente al cuadro de Vermeer, pero sus escritos rezuman con figuras de mujeres cosiendo o bordando.

Como en la mitología tradicional, para estos artistas la imagen de la encajera representa el escenario de la creación. La transformación del hilo al ser hilado se asociaba con las transformaciones cósmicas de modo que el proceso cíclico de la creación hallaba su réplica en el juego del huso y la rueca. En el diálogo la *República* (p. X), Platón habla del huso que se extiende a través de las órbitas celestiales haciendo girar y se comparaban los hilos con los filamentos procedentes de las nubes y su efecto en las cosechas por la lluvia (Platón, pp. 133-34; Suhr, p. 32). En términos del lenguaje, es común establecer la asociación entre lo textual y lo textil, entre el tejer con hilos y con palabras, entre seguir el hilo y la trama, entre la urdimbre de la tela y la del argumento. En este sentido, la tela, la página y el lienzo se correlacionan de igual modo que la aguja halla su correlativo en el lápiz o pluma y en el pincel. Roland Barthes asocia el proceso del tejer y la escritura con el de la identidad. Cuando Barthes define el texto como un tejido, se está refiriendo a la creación como un proceso, un entretejimiento constante en el que el sujeto se va deshaciendo de igual modo que la araña se va disolviendo en los jugos con que construye su tela (p. 614). Nancy K. Miller hace eco de Barthes cuando afirma que el proceso del tejer y de la escritura se lleva a cabo mediante la destilación de las experiencias de la mujer creadora (pp. 286-288). En

⁶ "La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas" (Breton, *Nadja*, p. 190).

ese sentido, la total dedicación de la encajera a su labor, como su postura sugiere, hace eco de la de Narciso totalmente sumergido en la contemplación de su imagen en las aguas. Como Narciso, la encajera artista busca su reflejo, su sentido de la propia identidad, en la tela u hoja de papel.

Lorca, Dalí y Buñuel se sentían atraídos por el drama silencioso de la encajera, imagen tradicional de la vida doméstica, reprimiendo su frustración personal tras una apariencia de vida tranquila y convencional. Sus modelos son encajeras en la tradición de Penélope, Filomela y Ariadna, entre otras, todas recurriendo al tejer como salida de sus frustraciones. Penélope, deshaciendo durante la noche lo que tejó durante el día, Filomela dando cuenta de su drama en el tejido pues su violador le cortó la lengua para impedir que hablara, y Ariadna recurriendo a un hilo para salvar a un amante que luego la abandona, ejemplifican la afirmación de Elaine Showalter de que el tejer y el coser es el lenguaje secreto de la mujer escrito en abierta oposición con el discurso patriarcal⁷. Las encajeras de Buñuel y Lorca responden a esta caracterización, como se verá a continuación.

El término “hacer encaje” ofrece ricas posibilidades semánticas con que articular los conflictos personales y artísticos que Lorca, Dalí y Buñuel debieron confrontar al intentar conciliar el arte y la vida, el deseo y su frustración. “Hacer encajar” algo es hacer que algo se ajuste de acuerdo con un modelo o norma. Pero cuando algo “encaja” perfectamente sufre el peligro de quedarse atascado en ese lugar: *estar encajado* significa hallarse atrapado. En ese sentido, los mismos hilos con que se logró la perfección de la forma pueden convertirse en los elementos que la atrapan al fijarla. La belleza del encaje acabado puede convertirse así en su muerte. Sólo el encaje como proceso preservaba la vida a medida que los hilos continúan entretejiéndose en patrones que al ser logrados, conducen a la formación de otros en un proceso nunca acabado. En este sentido, el hacer encaje describe el movimiento del deseo pues a medida que los hilos/palabra/líneas buscan la forma deseada, su logro conduce a otras metas. Hay que añadir también que la forma plena del encaje depende de agujeros: cuanto más se entretejen los hilos para formar los patrones, más dicho patrón se configura en base de los agujeros que lo constituyen. El encaje implica modelos o patrones cuya forma depende de agujeros. La pre-

⁷ La crítica americana Elaine Showalter desarrolla estas ideas en una serie de trabajos indicados en la bibliografía al final de este estudio.

sencia del modelo depende de su ausencia en los agujeros, de igual modo que la realización conlleva la falta y el deseo.

Las encajeras lorquianas, como figuras llenas del patetismo de la represión humana y de la frustración vital y del deseo, encarnan con fuerza la problemática anterior, como se ilustra en el ejemplo de la monja gitana en el romance de igual título de Lorca (pp. 404-405).

La monja gitana, réplica de la encajera de Vermeer, borda bellas y delicadas flores en la superficie del mantel para el altar de la misa. Su deseo, sin embargo, sería el bordar las “flores de su fantasía”, es decir flores grandes, de colores brillantes y llenas de lentejuelas y lazos. De llevarse a cabo, ese deseo resultaría en un diseño muy poco apropiado para el mantel de la misa y que los mismos votos de la monja le impiden ejecutar. Por eso la monja gitana es otra Filomela silenciada por la iglesia que el poema representa como un “oso panza arriba” gruñendo grotescamente fuera de la celda. La otra “encajera” en la escena es la luz entrando en la celda por “el ajedrez / alto de la celosía”. En ese proceso, la luz adquiere una variedad de colores que hace eco de los hilos de colores en la tela. No hay que descartar la importancia de este juego de reflejos pues, como los reflejos de la imagen de Narciso en las aguas, los de la luz al atravesar la vidriera de la ventana crean una multiplicidad de perspectivas que ponen en entredicho la supuesta unidad y coherencia de la identidad de la monja tal y como aparece en la tranquilidad de su celda. Como Narciso, la monja encajera o bordadora no es una sino doble, en un estado de trance e hipnotismo con las imágenes producidas por su propia fantasía e ilusión.

Las delicadas flores en el mantel de la misa son las formas sublimadas del deseo de la monja, semejante al proceso de sublimación del pan y el vino en el cuerpo y sangre en la Transustanciación de la misa. Pero bajo la apariencia de calma, la escena está llena de tensión pues el deseo reprimido de la monja se manifiesta a través del lenguaje de su cuerpo, en sus ojos reflejando a los caballistas y en su blusa mostrando su agitación interior. Este lenguaje del cuerpo revela el subtexto del deseo que sus votos religiosos le obligan a reprimir. Es así que su bordado se convierte en un crisol donde se representa el drama silencioso de la monja, un palimpsesto donde la represión se inscribe sobre el deseo que, sin embargo, emerge por los intersticios o agujeros del patrón. Mientras que sus ojos extienden la mirada hacia fuera como escapando de su encierro, las “yertas lejanías” recuerdan las penas de “afligida duración” de que habla Rilke en la décima de sus *Elegías a Duino*. Como las penas de Rilke constituyen “nuestro follaje

invernal, nuestras hojas de sentido perenne, *una* de las estaciones de nuestro año secreto... lugar, establecimiento, guarida, suelo, hogar” (las traducciones son mías), las de la monja envuelven su estado de frustración existencial⁸. Su fantasía es lo que le permite a la monja transformar la plana monotonía de su existencia en un paisaje de deseo pleno de verticalidad fálica: “¡Oh!, qué llanura empinada / con veinte soles arriba. / ¡Qué ríos puestos de pie / vislumbra su fantasía!”. Pero la realidad de su existencia le obliga a continuar con sus flores. Lorca muestra que tras la apariencia de calma en esta escena de creación se oculta otro drama porque las flores bellas y delicadas, como el lenguaje bello, es muy posiblemente el subterfugio de la mujer para dar voz a sus deseos reprimidos. Como señala Showalter, el lenguaje del deseo es un discurso a dos voces (“Feminist Criticism in the Wilderness”, p. 263). La tela, papel o lienzo es el espacio donde discursos varios y contradictorios se encuentran y confrontan.

El número de encajeras y bordadoras en las películas de Buñuel es numeroso. Como ya se dijo, *La Encajera* de Vermeer hace su primera aparición en el libro que lee la protagonista de *Un chien andalou* (1928-1929) y reaparece, además de otros ejemplos intermedios (*Una mujer sin amor* [1951], *Le journal d'une femme de chambre* [1963], *Belle de jour* [1966]) en su última película, *Cet obscur objet du désir* (1977). Hacia el final de la película el protagonista, Mateo, mira con intensidad por el cristal de un escaparate donde una mujer está tratando de coser los dos lados de un roto en una tela de encaje. En ésta, como en la escena de *Un chien*, destaca la total concentración de las protagonistas y su interrupción por una tragedia que ocurre en el exterior, la caída del ciclista en *Un chien* y la explosión en *Cet obscur*. Ambas escenas presentan los dos ámbitos que ocupan la actividad artística de Buñuel: el espacio de la creación en el recinto cerrado y protegido de la encajera y el mundo exterior con su violencia y muerte. ¿Cómo puede el artista compaginar ambos extremos?

Mateo y Conchita, los personajes principales de la película *Cet obscur*, están mirando a la encajera en el aislamiento de su hornacina en el escaparate de la tienda. La palabra *Reprographie* aparece escrita en la parte superior del escaparate haciéndonos considerar el carácter repetido de la escena y sus múltiples reflejos en la variedad de cristales de

⁸ “Sie aber sind ja / unser winterwahriges Laub, unser dunkeless Sinngrün, / eine der Zeiten des heimlichen Jahres... / sind Stelle, Siedelung, Lager, Boden, Wohnort” (p. 56).

escaparates y espejos que domina esta escena. Mateo está totalmente fascinado con la encajera y su intento de reparar la rasgadura de la tela. Es irónico que después de haberse pasado toda la película persiguiendo a Conchita ahora, que la tiene a su lado, su atención no se concentre en ella sino en la encajera. Aunque le acaricie la mano a Conchita, sus ojos están clavados en las manos de la encajera tratando de unir los dos lados del encaje. La sangre que marca la rasgadura hace del encaje una imagen del deseo como herida abierta que nunca se va a poder curar ya que su naturaleza es la de no verse satisfecho de por siempre⁹. Y eso parece ser el foco de la penetrante atención de Mateo. Como Narciso deseando por siempre unirse a su imagen en las aguas, obligado a vivir entre espejos y reflejos en busca de una plenitud que insiste en mantenerse elusiva, Mateo anhela unirse con la búsqueda de plenitud de sentido y ser que la labor de la encajera ilustra en su intento de unir los dos lados de la rasgadura. Sin embargo, su total concentración con la encajera, a despecho de la mujer de carne y hueso que tiene a su lado, muestra el patetismo de Mateo y su dilema existencial. Pero el foco de Buñuel no se detiene ahí ya que la atención de Mateo es interrumpida por la explosión de fuera. De esta manera Buñuel intenta conciliar los extremos de arte y vida. La búsqueda de la plenitud y realización representada en la encajera tiene el peligro de volverse excesivamente solipsista para un Buñuel siempre interesado en la relación entre el arte y la acción social. Al intercalar una escena con la otra, Buñuel está articulando el balance que hay que mantener entre la vida y la obra.

Estas preocupaciones se desarrollan en la conferencia "Cine y poesía" que Buñuel pronunció en la Universidad de México en 1953. Aplicando al cine las ideas de Engels respecto a la novela, Buñuel considera que el cine tiene la responsabilidad de ofrecer un cuadro fiel de relaciones sociales auténticas con el fin de destruir la perspectiva convencional que se tiene de esas relaciones, quebrantar el optimismo de la burguesía y forzar al lector/espectador a cuestionar la permanencia del orden existente (p. 110). La obra cinematográfica de Buñuel muestra una toma de conciencia de los principios de Engels por medio de dos situaciones repetidas en sus distintas películas, la del hombre mayor persiguiendo a una mujer más joven, tal y como se desarrolla en *Cet obscur*, y la mujer que recurre al bordar o coser después de haber lle-

⁹ El análisis de Linda Williams sobre el cine surrealista y su relación con el deseo ha sido fundamental en mi entendimiento del trabajo fílmico de Buñuel.

vado a cabo alguna acción censurable, ya sea por traicionar su relación con un hombre en el adulterio o al denunciarlo a las autoridades oficiales por algo que el hombre haya hecho. En la primera situación típicamente buñuelesca, la del hombre mayor enamorado o deseando a una mujer más joven, la disparidad entre las edades de los personajes en la relación, así como entre la edad del hombre y la fuerza de su deseo, crea un patetismo que normalmente desemboca en una acción plena de violencia y crueldad. A través de esta situación, Buñuel intenta destruir el falso optimismo de la clase social burguesa y su intento de contener el deseo dentro de los parámetros del matrimonio, la pasión dentro de los confines de la convención, la carne tras la máscara de una mayor experiencia y sabiduría traídas por la edad, y a la mujer tras la fachada de pureza y virginidad. Las películas de Buñuel son una subversión sin ambages de esos presupuestos a la vez que ilustran la idea de que la experiencia humana se nutre de la contradicción, de que los deseos son a menudo comprometidos y que la grandeza de nuestro carácter reside en gran parte en el reconocimiento de nuestras limitaciones y en las sustituciones que nos vemos obligados a realizar.

Al igual que la monja gitana de Lorca estaba traicionando sus votos, al menos de pensamiento, los personajes femeninos de Buñuel recurren al coser o bordar cuando han traicionado de un modo u otro su relación con un hombre, ya sea su amante o marido. Su intento al ponerse a coser parece ser el de “componer” una escena atando los hilos que su acto ha desatado para hacerlos que se ajusten en una apariencia de orden y conformidad. La ironía de la situación es que su llamado acto de “traición”, por el que la sociedad las censura, responde a su manera más auténtica de actuar. Esta contradicción entre el deseo individual y las exigencias sociales determina en gran medida el patetismo de estos personajes.

El arte implica el fingimiento pues su objetivo es dar forma al ser al mismo tiempo que se tiene la consciencia de la artificiosidad de tal labor. Su búsqueda de la verdad y la plenitud está ya marcada por la artificiosidad de los mismos instrumentos usados para su logro. Las palabras, las líneas en la pintura, los hilos del bordado y la cámara en el cine buscan articular el objeto del deseo al mismo tiempo que su presencia material los mantiene a distancia del objeto que se proponen representar. Sin embargo, la necesidad del arte, de la encajera, no disminuye a causa de esta misma contradicción ya que su insistencia en atraer al objeto del deseo mantiene la esperanza. El bordar, como

el escribir o la actividad artística, en general, es un intento de reparar las rasgaduras y de mantener cierta apariencia de forma en un mundo donde el vacío de los agujeros parece dominar.

En cuanto a Dalí, la importancia del cuadro de Vermeer es clara en la siguiente cita procedente de la conferencia que el pintor pronunció en la Sorbona el 17 de diciembre de 1955:

Lo que más me conmovió de ese cuadro fue que todo convergía exactamente en una aguja, en un alfiler que no estaba pintado, sino sólo sugerido. Con mucha frecuencia sentía la acuidad de aquel alfiler con tanta realidad en mi propia carne, en mi codo, que me despertaba sobresaltado en medio de las siestas más paradisíacas.

Aquel cuadro había sido considerado siempre como muy apacible y excesivamente sosegado. Para mí poseía una de las fuerzas más violentas en el dominio de la estética, a la que únicamente el *antiproton* que acababa de descubrirse, puede comparársele (*cit.* Sánchez Vidal, p. 337).

Como se ve por lo anterior, a Dalí le atraía enormemente la presencia sugerida de la aguja o alfiler a punto de traspasar la tela y anticipando la sensación erótica de esa acción en su propia carne. Ese estar “a punto de” ofrece para Dalí una infinidad de posibilidades en su juego entre presencia y ausencia, deseo y realización. Esta fuerte fascinación inicial por el cuadro condujo a Dalí en años posteriores a la realización de una serie de obras en torno al mismo tema donde la repetición de formas concéntricas y espirales parecía querer congelar ese momento de posibilidades, de “estar a punto de” que la encajera representa para el pintor.

Este deseo de captar el objeto y fijarlo en una forma plástica y observable objetivamente no es nada nuevo en Dalí. Durante los años de la Residencia, Dalí y Lorca compartieron un común interés por el tema de San Sebastián, cuyas implicaciones artísticas y sexuales ya han sido bien analizadas por otros críticos, pero con un entendimiento muy distinto en cada uno de ellos. En la prosa *San Sebastián* de 1927, Dalí llevó a cabo la elaboración de su postura ante el arte bajo el nombre de la estética de la Santa Objetividad. Con esta postura, Dalí se situaba en abierta oposición con la vaguedad e imprecisión del impresionismo, así como con el sentimentalismo putrefacto de un arte postromántico y postsimbolista. Frente a las normas artísticas vigentes, Dalí, con su estética de la Santa Objetividad, buscaba alejarse de todo sentimentalismo y captar las emociones y el dolor humanos en la forma más plástica y “científica” posible.

Frente a la asepsia promulgada por Dalí, Lorca apela a la necesidad de las emociones humanas en la creación artística. Así, en carta al pintor de agosto de 1927, Lorca expresa sin ambages su diferencia respecto a su amigo: "Querido. ... Las flechas de San Sebastián son de acero pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no se descompongan, y yo las veo largas... en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos" (Santos Torroella, apéndices 1-2). Ya un año antes, en su "Oda a Salvador Dalí" (1926), el poeta pudo detectar el miedo de su amigo a confrontar lo humano, sus emociones y pasión:

Pides la luz antigua que se queda en la frente,
Sin bajar a la boca ni al corazón del hombre.
Luz que temen las vides entrañables de Baco
Y la fuerza sin orden que lleva el agua curva. (p. 754)

Estos textos dan evidencia de que desde fechas tempranas Lorca captó en su amigo lo que más tarde constituiría el mayor obstáculo para la pintura de Dalí. Me refiero al arte formalista y clásico a que se dedicaría el pintor al final de su vida, arte de gran perfección técnica pero desposeído de carga humana. Mientras que para Lorca, y también para Buñuel, lo que contaba era la aguja atravesando la tela/papel/esquina, es decir, el acto creador en sí y como intento de fusionar arte y vida, Dalí optó por enfocarse en la aguja detenida por siempre en un "estar a punto" de atravesar la tela, sin nunca llegar a ello. El arte se convirtió para el pintor en un medio de objetivar la vida con sus emociones, pasión y el dolor. En su deseo de evitar todo patetismo, Dalí se convirtió a sí mismo en personificación patética del artista reducido a la fórmula, autor de una obra de madurez que aunque destacada por su perfección técnica desazona por su frialdad y distancia. Lorca, por el contrario, se ocupó de explorar constantemente avenidas nuevas para su arte buscando siempre la manera de fundir forma y pasión, plasticidad y patetismo. Mientras que Dalí se mantuvo fijo en la aguja, imaginándose su efecto en la carne, Lorca experimentó dicho efecto de lleno haciendo de su texto imagen viva de la herida existencial. Lorca se internó en la herida, Dalí se quedó mirándola.

La postura daliniana respecto a la objetividad estética se extendió a su elaboración del método paranoico-crítico descrito en el ensayo "La conquista de lo irracional" (Bosquet, pp. 109-117). Como explica Finkelstein (p. 177), mediante dicho método Dalí buscaba ahondar, o más

bien, explotar el subconsciente con el fin de sacar a la luz imágenes de gran fuerza sexual. De esa manera esperaba poder controlar la naturaleza caótica del subconsciente y canalizar sus fobias y obsesiones de una manera metódica y sistemática. Si, como había confesado, el cuadro de Vermeer provocaba en él grandes emociones, Dalí se proponía controlarlas aplicando al cuadro el método paranoico-crítico junto con teorías científicas y matemáticas cuya objetividad le atraía. Como indica su biógrafo Descharnes (p. 173), Dalí estaba fascinado con la dinámica de la espiral logarítmica y con las partículas que se habían identificado recientemente en física nuclear. Dalí aplicó su conocimiento bastante superficial de estos hallazgos científicos al cuadro de Vermeer logrando destacar su aspecto morfológico más que sus posibles implicaciones semánticas. Su intento era probar que la curva en torno a la configuración del cuadro estaba relacionada con el cuerno del rinoceronte, la única curva perfectamente logarítmica, así como con el girasol, la coliflor y el erizo de mar.

Dejando de lado la chanza en esos intentos dalinianos, el carácter iterativo de sus pinturas sobre la *Encajera* responden a lo que Lacan identifica en las formas de expresión simbólica de la paranoia (Finkelstein, pp. 196-97). Dichas formas destacan por su riqueza en la repetición cíclica, en las recurrencias periódicas de los mismos acontecimientos, en la duplicación e incluso triplicación de personas y objetos. En este sentido Dalí está tratando de captar en una forma concreta el objeto del deseo, estableciendo analogías entre objetos dispares y cuestionando la certeza de la percepción. En este sentido, el método paranoico-crítico es contradictorio ya que por un lado insiste en el carácter científico o en la verdad morfológica del objeto al mismo tiempo que compromete nuestra seguridad en la certeza de lo que vemos. El cuestionamiento se extiende tanto al objeto percibido como al sujeto perceptor alterando así la seguridad de nuestras expectativas.

La obsesión daliniana por controlar el subconsciente mediante la objetivación le llevaría al final de su vida a un tipo de estilo clásico reaccionario y desposeído de toda carga humana. La evolución de Lorca, por el contrario, se encaminó hacia la experiencia de lo más humano, de esa herida que en su conferencia de 1933 trataría de identificar mediante la noción del *duende*. Tal y como Lorca lo presentó en su conferencia *Juego y teoría del duende*, el *duende* viene a representar lo opuesto a la directriz estética elegida por Dalí al final de su vida. Si Dalí buscó fijar las formas, el *duende* al que se adscribió Lorca implicaba un cambio radical de formas por su rechazo total de todo lo que

fuera fijar la inmutabilidad de lo eterno. El arte clásico daliniano buscaba una sublimación que el *duende* lorquiano, metido de lleno en la lucha, no podía ni concebir. Si el arte de Dalí se elevaba en vertical, el de Lorca con el *duende* se inclinaba hacia el abismo, siempre al borde del pozo.

Las grandes diferencias entre Dalí y Lorca en su manera de concebir el arte y la vida se hicieron patentes a fines de la década de los 20, como ya apuntamos, y resultarían en una separación irreparable debida no sólo a la ambición de Dalí por afiliarse con los que, como Buñuel, pudieran introducirle en los círculos parisinos. Lorca poseía un atractivo cuya magnetismo había que mantener bajo control para un Dalí siempre temeroso de dejarse llevar por sus pasiones e instintos. Pero los avatares de esta amistad, y la subsiguiente afiliación de Dalí con Buñuel, están bien documentados para tener que mencionarlos aquí. Baste decir que siguiendo las coordenadas de la parodia y el patetismo, este ensayo ha buscado mostrar cómo estos artistas perfilan sus distintos modos de confrontar el viejo conflicto entre arte y vida, deseo y realidad. El análisis de una selección de sus obras nos ha permitido analizar los distintos medios de los que cada uno se sirvió para plantearse dicho conflicto, marcando con cada expresión las pautas para el paisaje cultural y artístico del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1975), *The Pleasure of the Text*, Richard Howard (trad.), New York, Hill & Wang.
- BENJAMIN, W. (1983), "The Paris of the Second Empire in Baudelaire", *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Harry Zohn (trad.), London, Verso.
- BOSQUET, A. (1969), *Conversations with Dalí*, Joachim Neugroschel (trad.), New York, E. P. Dutton & Co.
- BRETÓN, A. (1962), *Manifestes du Surréalisme*, en Jean-Jacques Pauvert (ed.), France, S.I.P.
- , (1928), *Nadja*, Paris, Gallimard.
- BUÑUEL, L. (1978), "Notes on the Making of *Un chien andalou*", *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, en Joan Mellen (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 151-153.
- , (1978), "Poetry and Cinema", *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, en Joan Mellen (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 105-110.
- , (1983), *My Last Sigh*, Abigail Israel (trad.), New York, Alfred A. Knopf.
- , (1987), *Mi último suspiro*, Madrid, Planeta.

- DALÍ, S. (1998), *Oui. The Paranoid-Critical Revolution. Writings 1927-1933*, en Robert Descharnes (ed.), Ivonne Shafir (trad.).
- DESCHARNES, R.; GILLES, N. (1998), *Salvador Dalí 1904-1989*, New York, Borders Press.
- DUCASSE, I. (Comte de Lautrémont) (1969), *Oeuvres complètes*, Paris, Librairie José Corti.
- GARCÍA LORCA, F. (1973), *Obras completas*, t. I, Madrid, Aguilar.
- GIBSON, I. (1985), *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo.
- HUTCHEON, L. (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of twentieth-Century Art Forms*, New York y Londres, Methuen.
- MATTHEWS, J. H. (1977), *The Imagery of Surrealism*, New York, Syracuse University Press.
- MELLEN, J. (ed.) (1978), *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press.
- MILLER, N. K. (1986), "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic", *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, pp. 270-295.
- PLATÓN (1953), *The Dialogues of Plato*, B. Jowett (trad.), vol. II, Oxford, Clarendon Press.
- REISS, T. J. (1982), *The Discourse of Modernism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- RILKE, R. M. (1975), *Duinesian Elegies*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1996), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- SANTOS TORROELLA, R. (1995), *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, C.C.S.C.
- SHOWALTER, E. (1985), "Feminist Criticism in the Wilderness", *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon, pp. 243-270.
- , (1986), "Piecing and Writing", *The Poetics of Gender*, en Nancy K. Miller (ed.), New York, Columbia University Press, pp. 223-247.
- , (1991), *Sister's Choice. Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford, Clarendon Press.
- SUHR, E. G. (1969), *The Spinning Aphrodite. The Evolution of the Goddess from Earliest Pre-Hellenic Symbolism Through Late Classical Times*, New York, Helios Books.
- TORRE, G. de (1974), *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. II, Madrid, Guadarrama.
- WALKER, B. (1983), *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row.
- WILLIAMS, L. (1992), *Pictures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Berkeley, Los Ángeles, Oxford, University of California Press.