

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS  
NÚMERO 7  
DICIEMBRE DE 2021  
ISSN 2530-9536  
[pp. 2-15]

[https://doi.org/10.12795/pajaro\\_benin.2021.i7.01](https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.01)

**EL OJO SURREALISTA Y LA VISIÓN FANTÁSTICA  
THE SURREALIST EYE AND THE FANTASTIC VISION**

**Henar Alonso-Marcos  
Investigadora independiente**

Resumen:

El ojo, considerado como el órgano del más noble de los sentidos, ha sido ampliamente representado en todas las culturas y sociedades. Su simbolismo es innegable: representa el Sol y la luz divina, el conocimiento o la revelación, y establece una potente conexión entre el mundo exterior y el interior individual. Sin embargo, el ojo también puede simbolizar aquello demoníaco, delirante y onírico, abriéndose la mirada a una nueva realidad. Los artistas del Surrealismo materializaron su deseo de revolución y poesía a través de una nueva forma de ver, sirviéndose del ojo como elemento esencial en sus obras, y llevando su visión fantástica hasta nuestros días.

Palabras clave: Mirada, Ojo, Surrealismo, Simbolismo, Visión fantástica

Abstract:

The eye, considered the organ of the noblest of the senses, has been widely represented in all cultures and societies. Its symbolism is undeniable: it represents the Sun and the divine light, the knowledge or the revelation, and it establishes a powerful connection between the outer world and the individual inner self. However, the eye can also symbolize that what is demonic, delirious and oneiric, opening the gaze to a new reality. The Surrealist artists materialized their desire for revolution and poetry through a new way of seeing, and used the eye as an essential element of their artworks, bringing their fantastic vision to the present day.

Keywords: Eye, Gaze, Surrealism, Symbolism, Fantastic vision

## I. OJOS DIVINOS, HETERÓPICOS Y ENSOMBRECIDO

El ocularcentrismo tiene sus raíces en la Grecia clásica, con las enseñanzas de Platón considerando la vista como el más noble de los sentidos. La filosofía occidental se ha mantenido sujeta a las múltiples metáforas visuales utilizadas a lo largo de los siglos para conformar el pensamiento; desde el mito de la caverna, a la identificación de la luz divina con el conocimiento, pasando por las ideas de René Descartes sobre la visión mental, hasta el poso heredado de la Ilustración. De hecho, el término Ilustración proviene del llamado *Siglo de las Luces*, en contraposición a las sombras de lo irracional. Podría ser traducido de forma más literal como *Iluminación*, similar al inglés *Enlightenment*.

El ojo pues, se ha representado con un gran poder simbólico en todas las culturas y sociedades, ya sea mediante seres mitológicos como el cíclope Polifemo o Argos con sus cientos de ojos, los dioses de la India o incluso los ojos heterópicos de los demonios que se filtran por la iconografía cristiana. Se ha impuesto una supremacía visual a todo tipo de teorización sobre la percepción y el saber frente a cualquier otro sentido humano.

Para el historiador y académico Martin E. Jay (1991), a raíz del desastroso final de la Primera Guerra Mundial, se produce un desencanto del ojo, de lo visual. Es decir, los autores y artistas que conocieron y experimentaron los horrores de la guerra quedaron hastiados de esa visión particular del mundo. Su mirada se ensombreció, y empezó a mirar hacia otros derroteros. Esta nueva manera de interpretar la realidad encontró a sus más fervientes representantes en un movimiento incipiente, a rebufo del Dadá, listo para asombrar al mundo.

El surrealismo, considerado por el filósofo Walter Benjamin como “la última instantánea de la inteligencia europea<sup>1</sup>”, reunió a numerosos artistas atraídos por un arte *más allá* de la realidad. Este deseo de revolución poética, además de materializarse en sus obras, llegó a filtrarse en sus propias vidas. Así, las grandes figuras del movimiento surrealista descubrieron una nueva mirada: una visión fantástica. El ojo, utilizado solamente como órgano visual, resultaba ya insuficiente: la visión *real* no bastaba para percibir ni el mundo onírico ni todas las posibilidades poéticas del objeto. Entonces, como símbolo del saber y de lo místico, el ojo miró *hacia dentro*.

---

1. LÖWY, Michael: “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. En *Acta Poética*, 28, 2007, Págs. 73-92. DOI: 10.19130/iifl.ap.2007.1-2.222

## II. EL OJO SALVAJE

El líder teórico y fundador del surrealismo fue André Breton (1896 – 1966), escritor y poeta francés. Publicó el *Manifiesto del Surrealismo* en 1924 y consiguió aglutinar a una constelación de poetas, pintores y artistas alrededor de sus ideas pioneras sobre el automatismo surrealista y el papel catalizador del hallazgo u *objet trouvé*. Debido a sus estudios previos en medicina y sus trabajos en hospitales psiquiátricos durante la guerra, Breton tuvo acceso a las teorías que Sigmund Freud estaba desarrollando sobre el psicoanálisis y el inconsciente en Viena. Esos conocimientos dotaron de una dimensión psicológica y onírica al surrealismo, que pasó de considerarse un movimiento solamente artístico, a convertirse en toda una nueva manera de *ver* la vida. De hecho, para Breton, “el ojo existe en estado salvaje<sup>2</sup>”, es decir, debe trascender incluso lo que no se ve, siendo indomable a la tiranía de la razón.

En 1930 Breton escribió el *Segundo Manifiesto Surrealista*. Es una llamada al orden, a la pureza del movimiento: la revolución poética también debía ser social. El surrealismo, a pesar de articularse en unos supuestos comunes, es un movimiento arborescente. Sus integrantes son desobedientes, y el acercamiento marxista por parte de Breton generó agrias disputas internas, provocando que varios artistas se desvincularan oficialmente del surrealismo, como Anduве Masson o Francis-Marie Picabia. Las discrepancias ideológicas se acentuaban a medida que Europa preveía una nueva guerra feroz.

Empeñado en conservar la pureza de su propia visión, Breton llegó a enemistarse con muchos de los representantes del surrealismo, especialmente por su adhesión al partido comunista y por poner el arte al servicio de la revolución trotskista en 1935. Era una posición muy complicada para un artista: a las obras se les negaba la genialidad individual, ya que estaban sometidas a la causa marxista colectiva. Había que hacer auténticos malabarismos para conciliar la transgresión artística y, a la vez, no dejar lugar a ningún tipo de fetichización mercantil o egos personales<sup>3</sup>. Uno de los principales enemigos de Breton fue el escritor francés Georges Bataille (1897 – 1962), que, como un Edipo disidente y extremista, rompió toda relación con el surrealismo bretoniano.

Bataille encarnó la parte más *sucia* del surrealismo. El escritor teorizó sobre la muerte, la tortura y las vísceras, retomó las obras de Sade y embelleció la repugnancia, totalmente alejado de la belleza evocadora que irradiaba *Nadja* y los preceptos bretonianos. Su estética permitía tanto la transgresión de la realidad

2. “*L’œil existe à l’état sauvage*”. BRETON, André y ÉLUARD, Paul: Diccionario abreviado del surrealismo. (Rafael Jackson, trad.). Ediciones Siruela: Madrid, España, 2003.

3. OTTINGER, Didier: “El desafío a la escultura. Surrealismo y materialismo”. En Miró y el Objeto. Fundació Joan Miró, Barcelona, España, 2015, Págs. 36-43

como de las reglas morales. En su obra *La historia del ojo*<sup>4</sup>, escrita en 1928 bajo el pseudónimo Lord *Auch* – traducido como Lord “A la mierda” –, Bataille narra las peripecias de unos personajes que se entregan a unas prácticas sexuales cada vez más obsesivas y violentas, donde la vida y la muerte se solapan. La figura del ojo enucleado del sacerdote, que acaba introducido por el ano y por la vagina de la protagonista Simone, es análoga a la figura del huevo e incluso al mismo Sol, mientras los fluidos – semen, orina, sangre, yema – se derraman y entremezclan. El ojo y el huevo aparecen como elementos casi intercambiables: la esclerótica como imagen de la clara, y el humor vítreo y acuoso como la yema. Además, en la versión original en francés, existe una especie de *promiscuidad* lingüística: la palabra *couille* (esfera) se pronuncia como una contracción de *cul* y *oeil* (culo y ojo, respectivamente), llevando aún más lejos la relación entre los términos.

Aparece aquí un *Eros negro*, una sensualidad oscura que encuentra el deleite en la sexualidad descarnada, las heridas y la repugnancia. Este Eros enraíza en el concepto de biología *romántica*, que implica la destrucción celular del individuo mediante la reproducción sexual. No en vano los franceses denominan al orgasmo *la petite mort* para definir ese lapso de tiempo de pérdida de consciencia.

### III. ENUCLEACIÓN Y DESTRUCCIÓN

Entre estos dos polos opuestos, Salvador Dalí (1904 –1989) encontró un fabuloso punto medio. Tomando de Breton y Freud las bases del psicoanálisis, los sueños y el automatismo, y del propio Bataille las visiones más putrefactas y la belleza de la muerte, Dalí desarrolló su método paranoico-crítico<sup>5</sup> para realizar sus obras surrealistas. A parte de inmortalizar a su adorada Gala, aparecen en sus pinturas relojes derritiéndose, procesos de metamorfosis, insectos devorando cuerpos, temas mitológicos, huevos, y por supuesto, también muchos ojos.

---

4. BATAILLE, Georges: *La historia del ojo*. (Antonio Escohotado, trad.). Tusquets Editores: Barcelona, España, 1986

5. VILDOSO, Juan Pablo: Aproximaciones al método paranoico crítico de Salvador Dalí. *Rev. GPU*, 14, 2018, Págs. 86-92



Figura 1. Decorado daliniano de la película *Recuerda*, de Alfred Hitchcock, 1945.

Además de su conocida faceta de pintor, Dalí fue escenógrafo de películas como *Recuerda*, dirigida por Alfred Hitchcock en 1945. En ella, los actores principales, Ingrid Bergman y Gregory Peck, interpretan a dos doctores de una clínica psiquiátrica. En la escena en la que intentan analizar los sueños de él, los decorados oníricos son obra de Dalí. En vez de ser una secuencia borrosa, el sueño se ve claramente y los ojos son nítidos.

También aparecen los ojos como motivo en *Destino*, el cortometraje resultante de la colaboración de Dalí con Walt Disney en 1945. En esta obra, los ojos miran e interaccionan con el vestido de una bailarina que danza sobre una escultura decapitada. A pesar de su estrecha relación con el surrealismo, Dalí fue expulsado del grupo por Breton, acusado de mantener una postura neutral frente a la progresiva politización del movimiento y por no condenar abiertamente el nazismo alemán. De igual modo, también expulsó al poeta Paul Éluard.

Excéntrico y talentoso, Dalí escapa a cualquier definición y encontramos en su vida un sinfín de historias interesantes. Empezando por la muerte de su hermano mayor llamado igual que él, hecho que le marcó profundamente, pasando por los trabajos con Elsa Schiaparelli, los paseos con su ocelote *Babou*, o su intensa relación con el poeta Federico García Lorca<sup>6</sup>... Precisamente en la Residencia de Estudiantes de Madrid coincide también con Luís Buñuel, con el que colabora en el cortometraje *Un perro andaluz* (1929).

Considerada la película más significativa del surrealismo, ésta nace a partir de dos sueños: el de Dalí, que sueña con hormigas correteando por sus manos, y el del propio Buñuel (1900–1983), que sueña con la luna siendo cortada con una navaja.

6. FERNÁNDEZ, Víctor y SANTOS TORROELLA, Rafael: Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936. Elba: Madrid, España, 2013

Como cineasta, Buñuel libera el film de narrativas lineales y destruye la lógica en cada fotograma. En la escena más famosa, la hoja afilada de una navaja corta el ojo, mostrando una especie de relleno gelatinoso. Del ojo ciego mana ahora una nueva mirada: la mirada surrealista, que se asoma irremediabilmente al interior de cada individuo<sup>7</sup>.

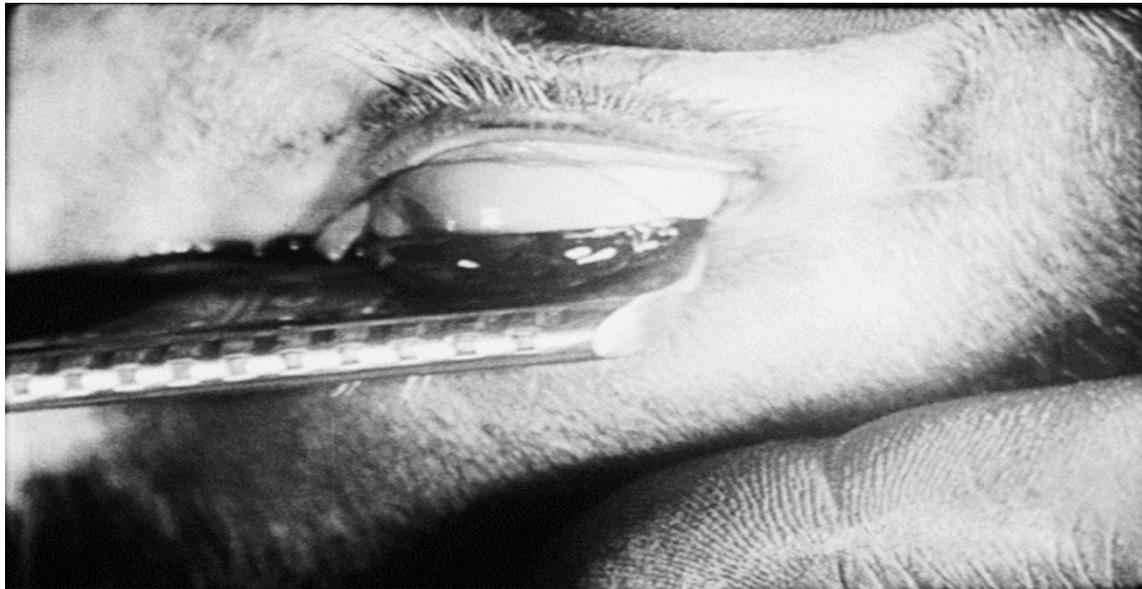


Figura 2. Fotograma de *Un perro andaluz* (1929), de Luís Buñuel.

Esa mirada puede ser liberadora y tormentosa a la vez. Lo sabe bien Man Ray (1890–1976), que sufrió el poder del (*des*)amor con la fotoperiodista estadounidense Lee Miller. Volcado en la fotografía, Ray aportó al dadaísmo y más tarde al surrealismo los rayogramas, sus experimentos con las imágenes y varias esculturas con objetos encontrados al estilo *ready-made* de Marcel Duchamp. Icónicas son algunas de sus fotografías, como *Glass tears* (1932), en la que aparecen en primer plano los ojos de una bailarina de can-can, con unos cristales esféricos simulando lágrimas.

En 1923, Ray compró un metrónomo al que añadió la fotografía de un ojo en el péndulo: era su *Objeto para ser destruido*. Sin embargo, cuando Miller lo abandonó en 1932, éste decidió cambiar la fotografía del ojo anónimo por el ojo de su ya *examante*, y tituló la segunda versión de la obra como *Objeto de destrucción*. Además, en la parte trasera del instrumento incluyó unas instrucciones animando a destruir el metrónomo de un solo golpe de martillo<sup>8</sup>. El amor y la destrucción unidos en un solo parpadeo incesante.

---

7. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: Luis Buñuel. Cátedra, Madrid, España, 2004

8. MILEAF, Janine: “Between you and me: Man Ray’s Object to Be Destroyed”. En *Art Journal*, 63, 2004, Págs. 4-23. DOI: 10.1080/00043249.2004.10791109



Figura 3. Man Ray. *Glass tears*, 1932.

Curiosamente, en 1957 un grupo de estudiantes y poetas nihilistas irrumpieron en la exposición Dadá de París y destruyeron a tiros esta obra<sup>9</sup>. ¡Maravilloso! El objeto para-ser-destruido *realmente* destruido. Sin embargo, Man Ray rehízo la obra de nuevo en 1958, llamándola esta vez *Objeto indestructible*. La idea y el objeto han permanecido hasta hoy, aunque recibido otros nombres, como Último Objeto o *Motivo Perpetuo*.

#### IV. UNA VISIÓN COMPARTIDA

El surrealismo conectó a muchos amantes y amigos. En 1946, Man Ray se casó con Juliet Browner en una doble boda en la que su buen amigo Max Ernst (1891–1976), y Dorothea Tanning (1910-2012) también contrajeron matrimonio. Ernst, como tantos otros, huyó de la Europa nazi a Estados Unidos, contribuyendo al movimiento surrealista con la técnica del *frottage* y el *grattage*.

Alemán de nacimiento y artista autodidacta, tuvo una vida más que intensa: fue soldado en la Primera Guerra Mundial, mantuvo relaciones amorosas con Paul y

---

9. ANDREWS, Ian: Object to be destroyed: an excess of interpretation. 1994 (no publicado). En: [ian-andrews.org/texts](http://ian-andrews.org/texts)

Gala Éluard, su alter ego era un pájaro llamado *Loplop* que aparece en sus collages<sup>10</sup>, participó en la película *La Edad de Oro* de Buñuel, se casó con Peggy Guggenheim... Sus obras de ensoñaciones futuristas son inconfundibles, y él también se sirvió del ojo como elemento para sus obras, como en *El ojo del silencio* (1943-1944).



Figura 4. Max Ernst, *L'œil du silence* (1943-44). Mildred Lane Kemper Museum, Missouri.

Max Ernst le regaló a Joan Miró (1983–1983) un pájaro hecho con la madera de una silla, que el barcelonés colgó para decorar su techo.<sup>11</sup> De hecho, la amistad que existía entre ellos llegó al punto de influenciar sus obras: de las figuras vegetales y de aves de Ernst es fácil pasar a las *bioformas* de Miró y sus símbolos de pájaros, muy presentes en la iconografía mironiana, así como el uso del *grattage*.

Miró fue un pintor único que *asesinó* la pintura y la redujo a su expresión más pura posible. Esto se puede ver especialmente en sus *Constelaciones*, pintadas entre 1939 y 1941: mientras el mundo se rompía, Miró consiguió llenar sus noches de estrellas. Las mujeres, los pájaros, los ojos... todos sus símbolos están ahí.

---

10. VICENTE, Álex. (18 de febrero de 2013): “La importancia de llamarse Max Ernst”. El País. [https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210\\_090333.html](https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210_090333.html)

11. GIBSON, Ian: La vida desaforada de Salvador Dalí. (Daniel Najmías, trad.). Anagrama: Barcelona, España, 2006, Pág. 295.



Figura 5. Joan Miró. *Cifras y constelaciones, enamoradas de una mujer*, 1941 (fragmento). Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.

Naif, con una paleta de colores cada vez más limitada, los elementos vibran en rojos, azules, amarillos y negros muy contrastados. El pintor exploró también la cerámica, los grabados y la escultura. Su visión *antipintura* y su lenguaje reduccionista funcionaron también en la escultura, una práctica más ancestral, relacionada incluso con lo sagrado.<sup>12</sup>

De Bretón a Miró, muchos otros autores contribuyeron con sus obras y sus visiones al surrealismo. Como René Magritte, por ejemplo, que dotó de carga conceptual su arte, y también pintó un ojo lleno de nubes en la obra *El espejo falso*, 1928, o la gerundense Remedios Varo y sus fantásticas pinturas alquímicas. Todas estas aportaciones artísticas demuestran cuán heterogéneo fue el movimiento surrealista. Cada artista contribuyó con su propia visión interior, dotándolo de mil miradas únicas.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los artistas se exiliaron, otros acabaron encarcelados o asesinados, y el movimiento surrealista como tal se fue diluyendo poco a poco en otras corrientes artísticas. El gusto por las vanguardias en Nueva York fue virando hacia el expresionismo abstracto, contando con el apoyo de grandes *influencers* y mecenas de la época, como Peggy Guggenheim o Clement Greenberg.

Sin embargo, aunque el surrealismo se enmarque en unos años concretos de la historia, su legado cultural sigue vigente. Breton continuó desarrollando el

---

12. JEFFET, William: "Joan Miró y el objeto". En *Miró y el objeto*. Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa", Barcelona, España, 2015, Págs. 15-35.

movimiento en el plano teórico y varios grupos surrealistas europeos permanecieron cercanos a sus ideas. Muchos de los artistas mencionados continuaron sus carreras en Estados Unidos, facilitando la transmisión cultural y allanando la transición hacia las siguientes corrientes artísticas con Jackson Pollock, Dorothea Tanning, Louise Bourgeois, Willem de Kooning, Mark Rothko... Todos ellos tomaron para sus obras elementos y técnicas provenientes de la imaginería onírica de los surrealistas, prosiguiendo el camino hacia la nueva Realidad.

Así, no es de extrañar que los ojos siguieran apareciendo entre las obras de estos artistas. La mirada seguía ahí, únicamente se había desplazado de Europa a tierras estadounidenses. Reconocemos unos ojos similares a los de Dalí en las esculturas de Bourgeois, en sus obras *Eye Benches I, II y III*. Son dos ojos enormes tallados en granito que atrapan la mirada del espectador, invirtiendo la dinámica del sujeto observante y objeto observado. También Pollock bebió de las fuentes del surrealismo. En sus primeras obras encontramos similitudes a las formas de Miró y de André Masson, el uso de los colores primarios, y el gusto por las metamorfosis. Aparecen ojos en *Moon Woman* (1942), así como en *Head* (1938-1941), una cabeza de Minotauro con tres ojos que recuerda a la figura mitológica tantas veces pintada por Pablo Picasso. Ya más en su propio estilo, Pollock tituló como *Eyes in the Heat* (1946) una composición mural en la que aparecen unos ojos animales entre los *drippings* de pintura.



Figura 6. Jackson Pollock. *Eyes in the Heat*, 1946 (fragment). The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

En el caso de Dorothea Tanning, los ojos aparecen en *Voltaje* (1942) como un elemento de quita y pon: unos elegantes binoculares de teatro. Curiosamente, en algunos de sus dibujos aparece una figura humana con las manos detrás de la cabeza. Tanto los brazos como la cabeza están pintados de un color diferente al resto del cuerpo, consiguiendo el efecto de un ojo, como en *Nuit (Night)*, 1958, o en la obra *I*, 1986 (pronunciándose la palabra *I*, yo, y la palabra *eye*, ojo, de la misma forma en inglés).



Figura 7. Dorothea Tanning. *Voltaje*, 1942. Dorothea Tanning Foundation.

En las obras más tempranas de Rothko los ojos hacen acto de presencia, y aún puede observarse la influencia de un surrealismo que colea, en obras como por ejemplo en *The Omen of the Eagle*, 1942 o en *Heads*, 1941-1942. Lo mismo ocurre con Willem de Kooning en *Woman (Blue Eyes)*, 1953, o en *Untitled*, pintada alrededor de 1960 en la que aparecen dos grandes ojos desiguales y una boca carmín desdibujada.

Como bien expresó John Berger (1972), la perspectiva cambió radicalmente el mundo visible. Ahora el ojo era el centro de todo, y el infinito se extendía hasta donde la mirada fuese capaz de llegar. Todo converge hacia el ojo, dispuesto de tal modo que éste es el observador del universo, el que filtra y traduce la imagen para luego transcribirla a la mente. Los surrealistas encontraron en el órgano visual un elemento clave para su revolución cultural, para expresar sus mundos interiores y despedazar la razón. Pasaron del *déjà-vu* más previsible a un *jamais-vu* innovador e inquietante. Todos ellos llevaron a la identificación del espíritu con la cultura del deseo<sup>13</sup>, desafiando los límites del arte y la realidad a través de sus ojos y su mirada surrealista.



Figura 8. Remedios Varo. *Ojos sobre la mesa*, 1935.

---

13. DALÍ, Salvador: "Objects surréalistes". En *L'Object surréaliste* (textes réunis et présentés per Emmanuel Guigon). París, Francia, Jean Michel Place, 2005, Págs. 48-54.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, Ian: Object to be destroyed: an excess of interpretation. 1994 (no publicado). En: [ian-andrews.org/texts](http://ian-andrews.org/texts)

BATAILLE, Georges: La historia del ojo. (Antonio Escotado, trad.). Tusquets Editores: Barcelona, España, 1986

BERGER, John: Ways of seeing. BBC/Penguin: Londres, Reino Unido, 1972, Pág. 16

BRETON, André: “Second Manifeste du surréalisme”. En *Oeuvres complètes*. Ed. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, José Pierre. Gallimard, París, Francia, 1989, Vol. I., Págs. 775-828.

BRETON, André y ÉLUARD, Paul: Diccionario abreviado del surrealismo. (Rafael Jackson, trad.). Ediciones Siruela: Madrid, España, 2003

CIRLOT, Juan Eduardo: Diccionario de Símbolos. Madrid, Ediciones Siruela, 2003

DALÍ, Salvador: “Objects surréalistes”. En *L’Object surréaliste (textes réunis et présentés per Emmanuel Guigon)*. París, Francia, Jean Michel Place, 2005, Págs. 48-54.

FERNÁNDEZ, Víctor y SANTOS TORROELLA, Rafael: *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Elba: Madrid, España, 2013

GIBSON, Ian: La vida desafortada de Salvador Dalí. (Daniel Najmías, trad.). Anagrama: Barcelona, España, 2006, Pág. 295.

MILEAF, Janine: “Between you and me: Man Ray’s Object to Be Destroyed”. En *Art Journal*, 63, 2004, Págs. 4-23. DOI: 10.1080/00043249.2004.10791109

LÖWY, Michael: “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”. En *Acta Poética*, 28, 2007, Págs. 73-92. DOI: 10.19130/iifl.ap.2007.1-2.222

JAY, Martin Evan: The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism. *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 7(1), 1991, Págs.15-3 DOI: 10.1525/var.1991.7.1.15

JEFFET, William: “Joan Miró y el objeto”. En *Miró y el objeto*. Fundació Joan Miró: Obra Social “la Caixa”, Barcelona, España, 2015, Págs. 15-35.

OTTINGER, Didier: “El desafío a la escultura. Surrealismo y materialismo”. En *Miró y el Objeto*. Fundació Joan Miró, Barcelona, España, 2015, Págs. 36-43

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: Luis Buñuel. **Cátedra**, Madrid, España, 2004

VICENTE, **Álex**. (18 de febrero de 2013): “La importancia de llamarse Max Ernst”. El País. [https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210\\_090333.html](https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210_090333.html)

VILDOSO, Juan Pablo: Aproximaciones al método paranoico crítico de Salvador Dalí. *Rev. GPU*, 14, 2018, Págs. 86-92.