

## El mito de la vida verdadera en la *Vida secreta* de Salvador Dalí

DOMINGO RÓDENAS DE MOYA

Universitat Pompeu Fabra  
[domingo.rodenas@upf.edu](mailto:domingo.rodenas@upf.edu)

Encarar el estudio de la obra literaria de Salvador Dalí es en sí mismo un acto extravagante, aunque la celebración del centenario en 2004, por fortuna, lo hizo menos extraño. Su extravagancia no reside tanto en el acto analítico o hermenéutico como en la condición movediza y heterodoxa del objeto, puesto que la obra literaria de Dalí ha venido siendo tratada como si no fuera “obra”, es decir, como si no constituyera un cuerpo textual, o como si no fuera literaria, es decir, como si consistiera en la excrecencia anodina o un suplemento de la producción plástica de un pintor. Dalí, como escritor, es un forajido. Entiéndase: alguien que se evade y conculca lo convenido, alguien que se sale del territorio común. Es un *fora eixido*, lo es como pintor que escribe o elucubra, y lo es como escritor que violenta las normas de los géneros que practica. ¿A qué literatura pertenece: a la española, a la catalana, a la francesa? Ninguna de las tres lo adopta. Escribió en tres lenguas: castellano, catalán y, desde 1930, casi exclusivamente en francés (con algunos escauceos en inglés). En este idioma escribió todos sus libros de la etapa surrealista, su mejor ensayo, *El mito trágico del «Ángelus» de Millet* y sus dos piezas mayores, la *Vida secreta* y la novela *Rostros ocultos*. Sin embargo, para enredar algo más el estatuto literario de tales obras, no se publicaron en la versión original francesa (salvo *El mito trágico*), sino traducidas al inglés por Haakon Chevalier a partir de las correcciones realizadas por Gala.

¿A qué literatura pertenecen estos libros? Escritos en francés, traducidos al inglés y de esta lengua vertidos al castellano, al catalán ¡y de vuelta al francés! Tanto la *Vida secreta* como *Rostros ocultos* desafían la noción misma de origen, la confianza en la fuente de estabilidad y autoridad de un texto príncipe en el que dirimir toda duda, toda incertidumbre<sup>1</sup>. En esa garantía estriba la ciencia filológica. No sabemos qué escribió exactamente

---

<sup>1</sup> Sobre la inaccesibilidad del origen textual de la *Vida Secreta* ha llamado la atención Jean Alsina, «Sal-

Salvador Dalí. En *Vida secreta*, su palabra, después de atravesar la instancia de Gala, que pasó en limpio a mano el texto redactado por Dalí y luego lo mecanografió, y la de Haakon Chevalier, que lo tradujo, nos llega fuertemente mediada, y más a través de una nueva instancia, la del traductor catalán César August Jordana, exiliado en Buenos Aires tras la guerra, que la vertió al castellano no sin algunos deslices. Y si se quiere añadir otra capa de distanciamiento en este proceso enajenador de la voz original, vayamos a las versiones castellana y catalana aparecidas en 1981 en Dasa Editorial. La primera venía firmada por José Martínez, pero la semejanza con la de Jordana es tanta que en muchos momentos se acerca a la identidad plena. La traducción catalana, obra de Bartomeu Bardagí, se hizo supuestamente desde el inglés de Chevalier (así lo declaran los créditos), pero en realidad tomó la versión de Martínez como texto base<sup>2</sup>. A través de esta gruesa cámara de resonancia, la voz de Dalí llega asordada y fácilmente ha podido distorsionarse. Por fortuna, sus dotes de narrador anecdótico, el sentido del humor truculento y disparatado y las elucidaciones apoyadas en una interpretación paranoico-crítica resisten el trasvase de un idioma a otro.

Esta dificultad para acceder a un origen discursivo vago y remoto complacerá sobre todo al relativismo posmoderno persuadido de que no existe nada parecido a la identidad estable sino un simulacro en forma de desplazamiento constante, contaminado, mestizo y disolvente de todas las categorías metafísicas, empezando por la de verdad, tan cara al denostado humanismo. Sin embargo esa dificultad se ha disipado en parte gracias a la edición genética del texto ológrafo, que se conserva en la Fundación Gala-Dalí de Figueras, realizada en 2006 por Frédérique Joseph-Lowery<sup>3</sup>. El proyecto de las *Obras completas*, emprendido en 2003, no había asumido esa tarea, pese a que el trabajo de Joseph-Lowery es anterior<sup>4</sup>, y se limitó a reimprimir, en el volumen primero, la versión de Jordana y Bardagí<sup>5</sup>.

Lo que los sucesivos volúmenes de la *Obra completa* ponen de manifiesto es que nos hallamos ante un escritor, un escritor perseverante a lo largo de no menos de cuarenta años que exige atención crítica y no un irreflexivo desdén. Como Solana, como Ramón Gaya, Dalí no es sin más un pintor que ocasionalmente recurre a la pluma, sino un escritor poseído por la necesidad de formular conceptualmente sus ideas y de configurar lírica o narrativamente su universo de obsesiones. Cuando Dalí declaraba a Lluís Permanyer en 1979 que era mejor escritor que pintor no sólo pretendía provocar el asombro una vez más por la vía de la paradoja (con una declaración que, por otro lado, viene de atrás en el

---

vador Dalí autobiographe dans «La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí», en *Études Hispaniques* 14. *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 264-265.

<sup>2</sup> Así lo señalaba Ferran Toutain en su artículo «Versions dalinianas», *El País. Quadern*, 05/02/2004, p. 5: «recordo molt bé l'època en què Bardagí tradüia aquest llibre, perquè ens vèiem sovint i més d'una vegada vam riure junts alguna barbaritat de la *Vida secreta* que m'acabava d'explicar. [...] Tradüia de la versió castellana de Martínez, és a dir, de Jordana, i encara que Bardagí sempre exercia el seu ofici amb el màxim rigor, no em va semblar que hi donés gaire importància. Al capdavall, es tractava de Dalí, un pintor que escrivia llibres, i no d'un escriptor de debò».

<sup>3</sup> *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, ed. crítica de Frédérique Joseph-Lowery, Lausana, L'Age de l'Homme, 2006.

<sup>4</sup> Aunque no estuviera publicada aún, el trabajo de Joseph-Lowery había constituido su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Emory en 1999.

<sup>5</sup> Salvador Dalí, *Obra Completa*, vol. I, *Textos Autobiográficos I*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Destino, 2003, pp. 233-923. Citaré por esta edición.

tiempo) sino salir en auxilio de una parte de su obra de la que se sentía particularmente orgulloso. Su relación con la escritura se inicia a sus quince años, mediante la redacción de un diario personal donde consignó su intimidad durante dos años. También data de entonces una serie de breves artículos sobre distintos maestros de la pintura escritos para la revista estudiantil *Studium* de Figueras. Desde esos precoces textos de 1919 y hasta los años sesenta los proyectos literarios se encadenan unos con otros casi sin solución de continuidad, en prodigiosa coexistencia con su fecundidad pictórica y su apretada agenda de pintor cortesano, ilustrador y publicista, libretista, escenógrafo y figurinista de ballets, diseñador de joyas, conferenciante, cineasta *sui generis* y, en fin, inagotable *performer*<sup>6</sup>.

Entre su voraginosa actividad creativa, Dalí concedió un valor excepcional a su obra literaria. En los años setenta seguía ponderando su novela *Rostros ocultos* y regalándola a algunos de sus más distinguidos visitantes en Portlligat<sup>7</sup>, y en 1984, cuando hubo de ser ingresado en la Clínica del Pilar de Barcelona con graves quemaduras, lo hizo mascullando sin parar «mártir, mártir» para confusión de las enfermeras, que creyeron que se lamentaba del sufrimiento causado por las heridas cuando, en realidad, se refería al manuscrito de su drama erótico *Mártir*, que temía se hubiera destruido en el incendio de Púbol<sup>8</sup> y en el que había estado trabajando desde los primeros años cincuenta<sup>9</sup>.

«Extravertido en público y en privado, de palabra y por escrito, diarreico delante de los micrófonos y los objetivos, exuberante en su pintura, era, paralela y contradictoriamente, un gran introvertido, un tímido que consiguió superarse», ha escrito Luis Romero<sup>10</sup>, adelantándose a la tesis de Ian Gibson según la cual «la fuerza que le impelía a Dalí a ser el Dalí conocido por millones de personas en el mundo entero era un hondo sentimiento de vergüenza»<sup>11</sup>. No sé si la percepción de Luis Romero y la hipótesis de Gibson son acertadas, pero desde luego son coherentes con la necesidad que el artista tuvo siempre de construirse una imagen-envoltorio, un esqueleto externo como el de los crustáceos que lo cubriera protectoramente. Un exoesqueleto que fuera semblante, armadura y frontera. El símbolo de la muleta, por ejemplo, apuntaba a esa necesidad de soporte de un psiquismo muelle y frangible que quería proteger; con la muleta podía sostener lo que amenazaba con desmoronarse o con degradarse. Por eso apuntaló con muchas muletas la piel de su rostro antiguo en el *Autorretrato blando* de 1941, pintado a la vez que acababa la redacción de su *Vida secreta*.

El deseo de plasmar en el lienzo su propia imagen, por autorretratarse, se remonta por lo menos a sus diecisiete años, cuando se pinta con cabellera y largas patillas, mirando fijamente al frente con un solo ojo, mientras el otro permanece invisible en la borrosa sombra

---

<sup>6</sup> Es excelente la visión de conjunto del vínculo de Dalí con la sociedad de mercado y mediática que se ofrece en el catálogo *Dalí. Cultura de masas*, Barcelona, Fundación “La Caixa” / Fundación Gala-Salvador Dalí / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, en particular el extenso balance de Fèlix Fanés, «Dalí. Cultura de masas», pp. 39-215.

<sup>7</sup> Por ejemplo a Bruce Chatwin, enviado por el *Sunday Times* para escribir un reportaje, como cuenta Carlos Lozano en *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, Barcelona, RBA, 2001, p. 371.

<sup>8</sup> Ian Gibson, *La vida desafortunada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 752.

<sup>9</sup> Ignacio Gómez de Liaño editó el primer acto en la revista *El Paseante*, 5 (1987). Ahora en *O. C.*, III, pp. 1011-1030.

<sup>10</sup> Luis Romero, *Tot Dalí en un rostre*, Barcelona, Polígrafa, 2003, p. 64.

<sup>11</sup> Ian Gibson, *op. cit.*, p. 31.

en que se disuelven todos los contornos, incluida la boca<sup>12</sup>. Con idéntica mirada desafiante se representa en su *Autorretrato con cuello rafaelesco* de 1922, el mismo año que, ya en Madrid, vuelve a pintarse en la acuarela de *Sueños nocturnos*, donde su rostro, inexpresivo y sin boca, se multiplica en las diversas viñetas que evocan una juerga nocturna en compañía de Barradas, Luis Buñuel y Maruja Mallo. En 1923 se pinta tres veces, un autorretrato en una acuarela, el *Autorretrato con «L'Humanité»* y también el *Autorretrato cubista* y en todos se repite el rostro sin boca de *Sueños nocturnos*. Algunos años después, en 1929, inventaría en *El gran masturbador*, para muchos un autorretrato, una cabeza monstruosa apoyada en el suelo por su enorme nariz, que en el lugar de la boca tenía una langosta y que repetiría en numerosos cuadros posteriores. Del mismo modo, la intromisión velazqueña del pintor en su lienzo en el acto mismo de pintar no será extraña desde *Impresiones de África*, el homenaje de 1938 a Raymond Roussel, hasta la *Apoteosis del dólar* (1965) o *El pie de Gala* (1976), y lo mismo cabe decir, con un grado de simbolismo mayor, del Dalí infantil, vestido de marinero, provisto de un aro y un hueso, que contempla la aparición del *Espectro del sex-appeal* (1932), el horizonte junto a la Lidia de Cadaqués en *Mediodía* (1936) o casi cuarenta años después, la alucinación de *Torero alucinógeno* (1970)<sup>13</sup>.

Pero el afán de observarse a sí mismo no se limitó a los autorretratos pictóricos sino que tuvo una manifestación literaria que se prolongó en el tiempo y se extendió por varios géneros de la literatura del yo. Entre 1919 y 1920 llevó un diario personal que tituló *Les meves impressions i records íntims*<sup>14</sup> y que hasta después de la muerte del pintor permaneció inédito o casi<sup>15</sup>. Se trata de un conjunto de anotaciones sobre la vida cotidiana de un estudiante de bachillerato con sensibilidad de artista e inquietudes políticas radicales. El yo de este diario tiene muy poco que ver con el de la *Vida secreta* o con el que regresa al género diarístico en los años cincuenta en el *Diario de un genio* (1962). Si en la *Vida secreta* asistimos a la impostación del yo en aras de la forja de un mito cultural —y no menos comercial— y en el *Diario de un genio* a la explotación de ese mito, en el *Diario 1919-1920* no hay tal impostación, tan sólo el embrión ambicioso de un artista adolescente. Dalí mantuvo inéditos estos diarios porque revelaban un rostro desnudo, anterior a la fabricación de una coraza pública. La empresa de construir la máscara de Salvador Dalí, aunque se inicia en los primeros años veinte y se prolonga hasta su ruptura con Breton en 1939, se materializa en la *Vida secreta*, obra maestra de la reinención del yo y manantial de todos los libros posteriores marcados por el signo del autobiografismo. El manuscrito francés del *Diario de un genio*, por ejemplo, titula algunos de sus pasajes «Vida resecretada» y «Vida ultrasecretada», en señal evidente del carácter de prosecución que Dalí otorgaba al libro, si bien es cierto que en dos lugares parece diferenciar el *Diario de un genio* del proyecto de proseguir su autobiografía: en la primera anotación de 1952 se refiere a «un nuevo libro,

---

<sup>12</sup> V. Milagros Ezquerro, «De l'autoportrait peint à l'autoportrait écrit : le dur et le mou», en *Écrire sur soi en Espagne*, pp. 289-303, y Enric Bou, «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Dalí», *Turia*, 66-67 (2003), pp. 245-256.

<sup>13</sup> Se conserva una fotografía de 1912 en la que el pequeño Dalí, vestido de marinero, acompañado de Pepito Pichot, contempla una exhibición aérea. Ian Gibson, *op. cit.*, fotografía 21.

<sup>14</sup> Salvador Dalí, *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Edicions 62, 1994, traducido al castellano en O. C., I, pp. 43-231.

<sup>15</sup> En 1962, The Reynolds Morse Foundation, de Cleveland, publicó, en edición limitada, *A Dalí Journal. 1920*, traducción del cuaderno sexto de los que forman el diario.

muy probablemente mi obra maestra: *La vida de Salvador Dalí considerada como obra de arte*<sup>16</sup> y un par de meses después alude a «*Mi vida ultrasecreta*, que me dispongo a escribir en estos momentos»<sup>17</sup>. Por otro lado, los volúmenes de conversaciones hechos en colaboración, como *Las pasiones según Dalí* (1968), con Louis Pauwels, o las *Confesiones inconfesables* (1973), con André Parinaud, se convierten a menudo en paráfrasis y glosas de episodios ya referidos en la *Vida secreta*. En especial este segundo, una suerte de *Conversaciones con Eckermann* a la manera de Dalí abunda en aspectos de la iconología daliniana establecida en 1942 y, por así decir, aunque el pintor amplíe ciertos incidentes o introduzca sus últimas obsesiones (el misticismo nuclear, la estación de Perpignan, la doble espiral del ADN o la holografía), la autoridad referencial se halla en el texto de la *Vida secreta*.

La intención de escribir una autobiografía surgió en 1938, un año clave en el que Dalí conoce personalmente a Freud en Londres gracias a Stefan Zweig, pinta *Impresiones de África* y *El enigma de Hitler*, un lienzo sombrío que pronostica un terrible e inmediato futuro de incomunicación, trabaja en el ballet *Tristan fou* que, tras algunos cambios de título, acabará por llamarse *Bacanal*. Tras una estancia de dos meses en Roma, frente al monumental foro, en otoño, Dalí y Gala se instalaron en La Pausa, la mansión de Coco Chanel en Roquebrune (Mónaco), donde permanecerían hasta comienzos de 1939. Allí trabajó en *El enigma sin fin* y pudo pergeñar el plan de su «libro de memorias», cuya publicación había concertado con su amiga Caresse Crosby, según se deduce de una carta de esta de mayo de 1940 en la que se lee: «Me dicen que ya tienes mucho material para el libro de memorias que preveo sacar este otoño. Es absolutamente necesario que estés aquí los meses de verano para arreglar este asunto conmigo»<sup>18</sup>.

Los Dalí, atemorizados por el avance de las tropas alemanas en Francia, tuvieron que abandonar Arcachon, donde se habían refugiado, y tras alguna peripecia por separado (Dalí entró en la España franquista para visitar a su familia y luego pasó por Madrid, donde se entrevistó con su amigo Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas y otros nombres conspicuos de Falange), embarcaron en Lisboa a comienzos de agosto de 1940 rumbo a Nueva York. Dalí llevaba perfectamente definido el armazón de su *Vida secreta*, cuyo pilar de carga iba a ser la condena de la anarquía artística de las vanguardias, con ella de toda la Europa decadente de entreguerras, y, como corolario, la proclamación de su vuelta al clasicismo tras el periplo surrealista, única vía de salvación del arte moderno y justificación de su propio destino mesiánico. Esos fueron los términos de sus primeras declaraciones a la prensa en Nueva York antes de trasladarse a la fastuosa mansión de Caresse Crosby en Hampton Manor, cerca del pueblo de Bowling Green, en Virginia, donde Dalí se dedicó a completar la redacción del libro. Dalí escribía a mano, en francés; Gala copiaba en limpio y corregía el texto. En 1941 la autobiografía estaba terminada y pasaba a manos de Haakon Chevalier para su traducción al inglés.

Es comprensible que durante la escritura Dalí no pudiera sustraerse a la destrucción que estaba asolando Europa. A su paso por Figueras había sido testigo de las terribles consecuencias de la guerra. En la *Vida secreta*, Dalí asocia la suerte del viejo continente con la suya propia y se reserva un papel decisivo en la futura reconstrucción: «Supe que vendría

---

<sup>16</sup> Salvador Dalí, *O. C.*, I, p. 956.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 970.

<sup>18</sup> Citada por Ian Gibson, *op. cit.*, p. 509.

el momento en que, sobre una tierra devastada, sería preciso reconstruir, y que yo debía estar presente con todo el esplendor de mi genio para asegurar un nuevo renacimiento»<sup>19</sup>. La inquietud por el conflicto en Europa aflora en algunos cuadros coetáneos, como la cabeza rellena de cráneos de *El rostro de la guerra* (1941)<sup>20</sup> o *Violoncelo blando, araña, Gran Masturbador* (1941), aunque lo que me interesa destacar de esta obra es cómo sobre el cuerpo flácido del Gran Masturbador que cuelga de la rama (con la flaccidez del *Autorretrato blando*) descansan dos tinteros con sendas plumas dentro. Esos tinteros representan la escritura en la que está enfrascado Dalí (la de su autobiografía) y a través de la que se propone renacer. El Dalí repristinado iba a brotar, pues, de un proceso de reinterpretación literaria de su pasado y en ese proceso iba a liberarse, como un ofidio, de su viejo envase de piel<sup>21</sup>. El tintero reaparece en algún otro lugar, como la cubierta de las *Fantastic Memories*, de Maurice Sandoz, ilustradas por Dalí por lucrativo encargo de la editorial Doubleday y publicadas en 1944, el mismo año que *Rostros ocultos*. Sobre la enroscada letra “ese” de «Fantastic» se apoya un tintero idéntico a los de *Violoncelo blando*.

El *Autorretrato blando con beicon* que se colocaba en el frontispicio de la *Vida secreta* era una advertencia visual al lector de que se disponía a conocer la historia de un cambio de piel, de una metamorfosis. Pero también indicaba que el rostro antiguo de Dalí, el que había labrado a lo largo de dos decenios de metódica excentricidad, lo ofrecía, blando y comestible, al público, como si en la autobiografía destapara de veras sus “secretos” hasta entonces bien guardados. El retrato, enfrentado a otro de Gala de cuyo cabello brotaba la copa de un árbol, se enmarcaba en un óvalo inscrito en el dibujo de unas ruinas. En la columna correspondiente al autorretrato de Dalí, una serie de hornacinas verticales contienen varios motivos iconográficos que amplían la interpretación de este cambio de piel. En la base, una llave, la “clave” que permitirá desentrañar el enigma Dalí; encima, sucesivamente, una hormiga y una muleta, símbolos respectivamente de la putrefacción y de la solidez (o la firmeza) que se encuentran en el *Autorretrato blando*; el penúltimo nicho, agrietado, está vacío como expresión de la ruina y el más alto contiene el busto de una suerte de Demócrito ridente que saca la lengua en señal de burla y previene contra los riesgos de una interpretación no irónica de la *Vida secreta*.

Pero las relaciones entre el sentido de la *Vida secreta* y el quehacer daliniano entre 1939 y 1942 no se agotan ni mucho menos aquí. Voy a referirme únicamente a un óleo pintado en 1943, entre *Vida secreta* y *Rostros ocultos*, en el que representa con meridiana claridad el doloroso alumbramiento de un Dalí metamórfico. Se trata de *Geopoliticus observando el nacimiento del hombre nuevo*, donde un globo terráqueo blando, depositado sobre un paño y bajo un paracaídas o “paranacimiento”<sup>22</sup>, se resquebraja como un huevo para dejar

<sup>19</sup> Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables*, en O. C., II, p. 581.

<sup>20</sup> Otra prueba de la preocupación de Dalí por la guerra son las acuarelas de 1941 destinadas a una escena onírica en la película *Moontide*, que tenía que dirigir Fritz Lang y acabó haciéndolo Archie L. Mayo. En los dibujos titulados *El rostro de la guerra* y *Escena de café*, la imagen de la calavera vuelve a estar presente. V. Dalí. *Cultura de masas*, p. 101.

<sup>21</sup> No creo que remitan, como sugiere Ian Gibson, *op.cit.*, p. 521, a la profesión de notario de su padre.

<sup>22</sup> Dalí explica la significación del paracaídas en relación con el nacimiento en su *Vida secreta*, en O. C., I, pp. 291-292. En las ilustraciones que acompañan el texto puede verse el mismo paracaídas que protege el nacimiento del hombre nuevo, p. 288. En el dibujo original que envió a la imprenta escribió a lápiz: «Embrión descendiendo en paracaídas. El paracaídas es el símbolo maternal». Puede verse en el catálogo de las

asomar el cuerpo de un hombre que se debate angustiosamente por salir. La brecha por la que surge un brazo y un costado del nuevo hombre se abre en Norteamérica y de ella rezuma un grueso goterón de sangre que resbala hasta el lienzo blanco. El hombre que nace así en los Estados Unidos es a todas luces el propio Salvador Dalí —aunque no hay que descartar una lectura aduladora del país que lo acogió, cuna del “nuevo hombre”—, que en este cuadro sintetiza en una poderosa imagen el argumento articulador de su *Vida secreta*.

En efecto, la autobiografía de Dalí se organiza como un hábil y fascinante relato justificativo del sesgo hacia las ideas de orden, jerarquía, forma y tradición del más célebre y estridente de los surrealistas en Estados Unidos. Que el público al que se dirige Dalí es el norteamericano no encierra dudas, en especial en las páginas finales. Hubiera sido absurdo que escribiera para una Europa que se precipitaba a su derrumbe o para una España recién salida de una matanza y clausurada al mundo. Los elogios hacia el país del dólar son frecuentes. Dalí expresa sus «sentimientos de admiración por la fuerza elemental y biológicamente intacta de la “democracia norteamericana”» y celebra que se esté «ya formando en Norteamérica, como en ningún otro país, una preatmósfera de tesis y síntesis»<sup>23</sup> resumible en la aspiración a un renacimiento artístico de carácter figurativo, que es el que él, claro, encarnará. En las páginas finales, Dalí declara que sus memorias son una liquidación de su pasado con el fin de liberar de rémoras su camino futuro: «Liquidas media vida para vivir la otra media enriquecida por la experiencia, libre de las cadenas del pasado», para lo cual «era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria del periodo de posguerra»<sup>24</sup>. El desprendimiento de la vieja piel y el escenario de su vida renacida aparecen ligados inextricablemente: «¡Nueva piel, nueva tierra! ¡Y una tierra de libertad, si es posible! Escogí la geología de un país que era nuevo para mí, y que era joven, virgen y sin drama, el de América», mientras el signo de la etapa que empieza, reiterado una y otra vez, es el de la tradición: «Mi metamorfosis es tradición, pues la tradición es precisamente esto —cambio de piel, reinención de una nueva piel original [...]—. No es cirugía ni mutilación, ni es tampoco revolución —es renacimiento—. No renuncio a nada; continuo». ¿Cómo es posible continuar sin renunciar a nada? Por el procedimiento (freudiano) de la sublimación de las más acuciantes inquietudes del pensamiento moderno: el instinto sexual, el sentimiento de la muerte y la angustia del espacio-tiempo. La fórmula del nuevo Dalí es esta:

El instinto sexual se ha de sublimar en la estética; el sentimiento de la muerte en el amor, y la angustia del espacio-tiempo en la metafísica y la religión. Basta de negaciones; hay que afirmar. Basta de intentar curar; hay que sublimar. Basta de desintegración; hay que integrar, integrar, integrar. Basta de automatismo, estilo; en vez de nihilismo, técnica; en vez de escepticismo, fe; en vez de promiscuidad, rigor; en vez de colectivismo y uniformismo, individualismo, diferenciación y jerarquización; en vez de experimentación, tradición. En vez de Reacción o Revolución, RENACIMIENTO<sup>25</sup>.

---

ilustraciones *The Secret Life of Salvador Dalí*, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004, p. 21.

<sup>23</sup> Salvador Dalí, *Vida secreta*, en O. C., I, pp. 884-885.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 919.

Estas últimas palabras se abren a un orden más delicado que el de la estética: el de las simpatías políticas. Dalí, que fue revolucionario en su juventud y todavía en 1934 expresó su apoyo al Bloc Obrer i Camperol mientras sacaba de quicio a André Breton con sus manifestaciones ambiguamente filofascistas y su obsesión con Hitler, se esfuerza por distanciarse de cualquier adscripción política que pudiera enfriar su acogida norteamericana y se presenta como un apolítico. Poniéndose a prudente distancia de los totalitarismos fascista y comunista, Dalí afirma que durante la guerra civil española el «horror y la aversión a toda clase de revolución tomó en mí una forma casi patológica», mientras

la hiena de la opinión pública escurriase en torno a mí, pidiéndome con la babeante amenaza de sus expectantes colmillos, que me decidiera por fin, que me hiciera estalinista o hitlerista. ¡No, no, no y mil veces no! ¡Continuaría siendo, como siempre y hasta la muerte, daliniano y únicamente daliniano! No creía ni en la revolución comunista ni en la revolución nacional-socialista, ni en ninguna otra clase de revolución. Creía solo en la suprema realidad de la tradición<sup>26</sup>.

Dalí, en definitiva, fragua su autobiografía como el relato de una iniciación a una vida verdadera o “revelada” en la que él aparece predestinado, «como mi nombre indica, a nada menos que salvar la pintura del vacío del arte moderno». El tiempo pasado, que dice tener que matar, es el de la desorientación y el caos y llega a afirmar: «mi propia obra me parece un gran desastre, pues me habría gustado vivir en una época en que nada necesitara ser salvado»<sup>27</sup>. Su vida, pues, se presenta escindida entre el tiempo del error y el de la revelación, entre el vicio y la virtud o, en términos simbólicos, entre el tiempo de la carne, blanda, deformable, corruptible, y el del espíritu, forma tan impecable como inmarcesible.

Desde esta perspectiva *Vida secreta* se inscribe en la tradición autobiográfica que deriva de las *Confesiones* de San Agustín y llega hasta las de Rousseau, pasando por el confesionalismo más o menos tamizado de Dante, Petrarca o Montaigne, en el que un periodo oscuro de la vida humana ha sido cancelado por un acontecimiento epifánico que inaugura una segunda vida de plenitud y autenticidad: la vida nueva frente a la vida muerta<sup>28</sup>. San Agustín fundamentaba su identidad nueva en la actitud de contrición hacia su pasado, la pesadumbre por el pecado y la ignorancia de la ley de Dios, lo que dota su narración de un tono elegíaco cuando es evocativa y regocijado cuando se orienta al futuro. Dalí, que adopta la misma tensión temporal entre tiempo pasado y tiempo futuro, renuncia al tono elegíaco e, irónica, casi sarcásticamente, relata con fruición y regodeo los episodios más crueles de su vida pasada, que ilustran con todo detalle su truculenta extravagancia. Pero ese relato que va de lo sádico a lo hilarante, de lo repulsivo a lo chusco, de lo lírico a lo especulativo, está estratégicamente enmarcado por un prólogo y un epílogo diseñados para caracterizar el yo que suscribe la autobiografía toda, el yo que Dalí se inventa en 1941: el del hijo pródigo que asume sus desvíos y hace propósito de enmienda. Es significativo que

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 854.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>28</sup> Carmen García de la Rasilla en «La “Vida secreta de Salvador Dalí” y la tradición autobiográfica occidental», *Ínsula*, 689 (mayo 2004), pp. 25-28, señala algunos de los modelos que pudo tener en cuenta Dalí, aunque no creo que la Vida de Santa Teresa o el método ignaciano del autoexamen puedan ser tomados en cuenta como fuentes hacia 1941. García Rasilla amplía su estudio en *Salvador Dalí's Literary Self-Portrait. Approaches to a Surrealist Autobiography*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.

el prólogo lo cierre con esta declaración: «todo, absolutamente todo lo que aquí se diga es entera y exclusivamente *culpa* mía», como lo es que en el epílogo admita: «De pequeño era malo, crecí bajo la sombra del mal y aún continuo haciendo sufrir»<sup>29</sup>.

El empleo irónico de las *Confesiones* agustinianas no atañe sólo a la matriz estructural de la autobiografía sino a elementos de otro orden, por ejemplo, la sustitución del amor a Dios de San Agustín como factor de inflexión vital por el amor de una mujer mortal, Gala. Si San Agustín conoce al fin la fe y en ella se redime de su carnalidad y de su temporalidad, Dalí concluye sus memorias reconociendo que «El cielo es lo que estuve buscando a lo largo y a través de la espesura de confusa y demoníaca carne de mi vida; ¡el cielo!», para rematar su libro con esta confidencia: «En este momento todavía no tengo fe y temo que moriré sin cielo». La verdad revelada a Dalí, por tanto, no es una verdad trascendente sino, por el contrario, inmanente, apegada a las cosas en su obvia materialidad. Su cielo, por decirlo con un título malogrado de Luis Cernuda, no es un cielo sin dueño sino un cielo terrenal enseñoreado por la portadora de ese credo de realidad: «¡Gala, tú eres la realidad!». En efecto, la figura de Gala va a orquestar desde dentro la estructura narrativa de este tránsito a una *vita nuova* que es la *Vida secreta*, como veremos enseguida. Otro posible eco irónico de San Agustín puede hallarse en el capítulo «Recuerdos intrauterinos», donde Dalí se jacta de conservar recuerdos de su vida prenatal «como si fuera ayer», «los primeros de esta clase en el mundo [...] que habrán visto la luz del día»<sup>30</sup>. Es sabido que este capítulo se inspira en la lectura de *El traumatismo del nacimiento*, de Otto Rank, para la descripción del seno materno como paraíso, pero bien pudo ser una respuesta al pasaje de las *Confesiones* en que Agustín se interroga sobre el enigma de estar vivo corporalmente, como fruto de «los padres de mi carne, de quienes y en la cual me formaron en el tiempo», un tiempo, el de la concepción y gestación —dice Agustín— «de que yo no me acuerdo»<sup>31</sup>. Dalí, coherente con su inclinación a «hacer, sistemáticamente, y a cualquier precio, exactamente lo contrario de lo que hacían todos los demás»<sup>32</sup>, sí recuerda ese tiempo antes del tiempo y, como Casanova en sus *Memorias* o Tristram Shandy en la novela de Sterne, relata sus experiencias intrauterinas.

Ese capítulo supone ya una marca de desconfianza en el cumplimiento por parte de Dalí del pacto autobiográfico, una marca reforzada por el capítulo siguiente, «Falsos recuerdos de infancia». Los “falsos” recuerdos no son desvergonzadas mentiras sino ilusiones, ensoñaciones, elaboraciones mentales sin base en la experiencia empírica que se mezclan con los recuerdos genuinos hasta prevalecer sobre ellos por su nitidez y brillantez. Pero Dalí tampoco es fiel a su definición de falsedad y entrevera la memoria real con la memoria fantasmal, lo sucedido con lo fantaseado o lo soñado. Lo que le importa en este capítulo de “falsos” recuerdos, como se verá, es referir las prefiguraciones, las anunciaciones, del advenimiento de Gala, su redentora. La mentira es aquí un artificio. A comienzos

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 922.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>31</sup> V. Javier del Prado Biedma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 69-76.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 266. Aunque estas palabras las refiere a su estancia en la Escuela de Bellas Artes en Madrid a mediados de los años veinte, son aplicables a su comportamiento público a lo largo de su vida. Baste pensar en el inesperado testamento en que legó al Estado español sus bienes en perjuicio de la Generalitat de Catalunya.

de los años setenta, Dalí aleccionará de este modo al actor colombiano Carlos Lozano: «Tus historias deben ser cautivadoras. Púlelas. Riégalas como regarías una planta. Para ser un éxito entre aquellos que son alguien debes ser un gran narrador. Dios desprecia la astrología y prefiere una maravillosa mentira a una verdad tediosa. Aprende a mentir y yo aprenderé a escuchar. Falsear es un arte. Un gran arte»<sup>33</sup>. Dalí estaba dotado para ese arte.

No vale la pena entretenerse en delatar las omisiones más abultadas de la *Vida secreta* ni en denunciar las tergiversaciones de los datos históricos. Pero sí es preciso advertir que Dalí “construye” su identidad a través del texto mediante una selección y una cuidadosa verbalización de diversos episodios, supuestamente desconocidos, “secretos”, de su andadura vital. El pasar por alto ciertos hechos o el manipularlos obedece no sólo a la elaboración de una máscara, como el callar la demencia de su abuelo Gal Dalí y su suicidio a los treinta y seis años, atribuirle a su hermano muerto siete años cuando falleció a los dos, o exagerar su sadismo infantil, sino también a un principio de poética narrativa, según el cual la eficacia del relato debe preferirse a su adecuación a la verdad. Dalí fue un narrador oral que dejaba suspenso a su auditorio y sabía que en ocasiones es precisa una buena dosis de cosmético para embellecer la historia contada. Y en *Vida secreta* él tenía una historia extraordinaria que contar: la de su curación de la locura, la salvación de la anarquía artística, el inmovilismo, la pobreza y la represión sexual gracias a la epifanía de Gala. Pero ello sin desmentir el prestigio de *enfant terrible* que se había ganado en los años treinta, antes bien orientándolo, conduciéndolo, adaptándolo como parte del exoesqueleto que le iba a proteger y enriquecer.

En el momento de concebir su autobiografía (hacia 1938) y en el de ponerle punto final (1941), el escritor se enfrentaba a una muy difundida leyenda de sí mismo. El Dalí sujeto de la enunciación tenía que situarse ante el Dalí objeto del enunciado, una suerte de criatura novelesca de la que corrían numerosos bulos y se contaban anécdotas desternillantes unas y ofensivas otras. Dalí podía rechazar ese personaje o asumirlo. En el siglo XVIII, otro escritor envuelto en una nube legendaria, Diego de Torres Villarroel, se enfrentó a la escritura de su *Vida* (1743) desde la misma coyuntura: o replicaba a la fantástica versión que de él sostenía la opinión pública o se adueñaba de ella. Aunque en su formidable *Vida* reescriba con orgullo muchos episodios novelescos, Torres pretendía «desvanecer, con mis confesiones y verdades, los enredos y mentiras que me han abultado los críticos y los embusteros»<sup>34</sup>. Su deseo, pues, era restituir la verdad de sí mismo y desmentir, en consecuencia, las patrañas que corrían sobre él. Frente al deseo de “restitución” de la verdad/identidad de Torres, Dalí representa el deseo de “construcción” de su identidad, para lo cual no vacila en aprovechar casi todos los avatares y lances que subrayan la singularidad o “genialidad” de su caso.

En 1934 él ya había forjado una imagen pública, constituía “un caso”, aunque el inicio “oficial” de la configuración de esa imagen se demore hasta los años de la Segunda Guerra Mundial<sup>35</sup>. Lo deja claro en la interesantísima conferencia *Per un tribunal terrorista de res-*

---

<sup>33</sup> Carlos Lozano, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, p. 85.

<sup>34</sup> Diego de Torres Villarroel, *Vida*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Castalia, 1972, p. 56.

<sup>35</sup> V. Laia Rosa-Armengol, «Salvador Dalí: una imatge per a l'eternitat», *Boletín del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya*, 120 (julio 2003), pp. 33-40, y ahora su amplio estudio sobre la elaboración de esa imagen, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.

*ponsabilitats intellectuals*, pronunciada en abril de 1934 en el Ateneo Enciclopédico Popular de Barcelona y que ha permanecido inédita hasta fechas recientes<sup>36</sup>. Aparte de exponer la doctrina surrealista y dedicar una extensa crítica a la insuficiencia teórica por la que los marxistas se hallan «en la imposibilidad de comprender un fenómeno social y moral de la importancia y trascendencia del hitlerismo»<sup>37</sup>, Dalí se detiene a desacreditar la imagen que de sí mismo había arraigado, dice, en Cataluña, para lo que procede a desmentir o replicar uno a uno los tópicos de esa imagen: «Ya sé que la confianza revolucionaria que inspiro personalmente en Cataluña es una cosa muy dudosa. Esto es debido a una serie de mitos y leyendas que se han fabricado poco a poco a mi alrededor, y que me interesa aclarar»<sup>38</sup>. El primero es el de la locura, al que Dalí contesta con una fórmula que repetiría hasta el cansancio aplicándosela sólo a sí mismo: la única diferencia entre los locos y los surrealistas es que estos no lo son. El segundo es el de un desenfrenado arribismo, probado en que sus cuadros figuran en las colecciones de aristócratas y príncipes cosmopolitas. Su respuesta mezcla las razones pragmáticas (no esperaba que se los compraran los sindicalistas y la gente sin recursos), y las razones freudianas, como que el surrealismo, al insultar la alta cultura, satisface los deseos masoquistas de esos núcleos sociales, al tiempo que les proporciona un espejo de su pudridero para complacencia de su narcisismo, con el simple cinismo de admitir que utiliza el esnobismo y la estupidez de esa minoría para beneficio de los fines subversivos y revolucionarios del surrealismo. El tercer mito es el del consumo de opiáceos para alcanzar las visiones paroxísticas de sus cuadros y el cuarto y último, el de su libertinaje desaforado. Al consumo de drogas, que niega, opone el consumo de erizos del Cabo de Creus y las alubias estofadas del Ampurdán. Al libertinaje, que como surrealista no subestima, opone su convivencia con la mujer más admirable que ha conocido, a la que ama sin límite.

Dalí convivía, pues, mucho antes de iniciar la composición de su *Vida secreta*, con el creciente anecdotario que iba perfilando las características de un personaje desaprensivo, irreverente, lunático y estrafalario que acabó por hacer suyo añadiéndole otros rasgos definidos a lo largo de los años treinta: la obscenidad, la crueldad exacerbada, la megalomanía y la avidez crematística. Encapsulado en ese personaje se encontraba el dandi decadente e histriónico que en su adolescencia le había inspirado el marqués de Bradomín de las *Sonatas* y al que se había propuesto imitar<sup>39</sup>.

Si queremos saber rápidamente cuál era la máscara moldeada por el pintor con materiales biográficos y literarios, bastará leer su «Autorretrato anecdótico», capítulo primero de *Vida secreta* y auténtico contrato con el lector. Si este está dispuesto a transigir con la voz engreída, enfermiza y brillante que se le dirige, si la acepta como fuente de enunciación imaginaria, entonces podrá seguir adelante sin que el libro se le antoje, como le ocu-

---

<sup>36</sup> La publica Fèlix Fanés como quinto apéndice en su libro *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999, pp. 255-260.

<sup>37</sup> Esta larga crítica a quienes, a su juicio, no entienden el alcance del nacionalsocialismo alemán fue entendida por algunos como una solapada proclamación de fascismo, según recoge el diario *La Publicitat* al día siguiente.

<sup>38</sup> Fèlix Fanés, *op. cit.*, p. 260.

<sup>39</sup> Acerca del modo en que el personaje devoró a la persona, cuenta una anécdota elocuente su amigo de adolescencia José Bello en David Castillo y Marc Sardá, *Conversaciones con José "Pepín" Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 169-170.

rió a George Orwell, «un ataque frontal e indiscutible a la cordura y la decencia; e incluso —puesto que algunos de los cuadros de Dalí tienden a contaminar la imaginación como una postal pornográfica— a la vida misma»<sup>40</sup>. Orwell cayó, evidentemente, en una lectura veritativa, documental y no literaria, del libro. Leyó conforme a un contrato de lectura distinto al que Dalí le proponía.

En el prólogo Dalí se presentaba como un genio innato que adquirió conciencia clara de su excepcionalidad en 1929 (precisamente el año de la aparición de Gala), ambicioso, mimado y caprichoso, dominado por el principio del placer, partidario en estética de la forma (libertad controlada), arrogante («la modestia no es mi especialidad») e imperioso. El «Autorretrato anecdótico» venía a ilustrar en breves episodios sin continuidad cronológica esos rasgos, a los que añadía el instinto homicida y la crueldad gratuita aprendida en Sade, la imaginación desbocada y translaticia, el deseo de atraer la atención, el placer de frustrar una expectativa y actuar a contrapelo, la soberbia, la excentricidad meditada y, sin que dependiera de su temperamento o voluntad, el azar truculento. Tras este autorretrato fragmentario, en el que comparecen su familia, la Escuela de Bellas Artes, Gala, el surrealismo, Jacques Lacan y Freud, el lector dispone de un personaje bien caracterizado y de una voz narrativa igualmente personalizada en la que destacan la propensión a la altisonancia y a la perspectiva humorística del relato. En la composición literaria de ese personaje tuvo indudable influencia el desgarrado y satánico Maldoror del conde de Lautréamont, cuyos *Cantos de Maldoror* Dalí, como todos los surrealistas, admiró y además, en 1934, ilustró magníficamente y prologó<sup>41</sup>. Maldoror se superpuso al exquisito y hastiado Des Esseintes de J. K. Huysmans y estos a la figura del gratuito provocador vanguardista.

Pero otra imagen que vino a sumarse a estas en la *Vida secreta* fue la que de sí dio el pintor Benvenuto Cellini en sus *Memorias* (1558-1562). En ellas Cellini se mostraba como un sujeto megalómano, un individuo superior a todos sus contemporáneos e irrepetible. Cellini urde el relato de su vida de modo que ofrece una imagen provocadora y contradictoria, recurriendo a datos falsos o alterados y no desaprovecha la oportunidad para al ajuste de cuentas con sus enemigos. Sus descabros aparecen como hechos afortunados de los que sale bien parado cuando no triunfante y, como Dalí, el pintor está marcado en su infancia por un padre opresivo. Es verosímil que Dalí se inspirara en parte en este fantástico y soberbio ego inventado por Cellini. También ilustrará Dalí la autobiografía de Cellini en 1946 para Doubleday.

La ubicación de ese «autorretrato anecdótico» en el umbral del libro cumple, pues, una función presentativa y constituyente. Dalí ha resuelto que su autobiografía posea un esqueleto sólido, una firme estructura<sup>42</sup>, de manera que ha dividido los catorce capítulos que median entre prólogo y epílogo en tres partes de cinco, cuatro y cinco capítulos respectivamente. La primera parte la consagra a la infancia, la época en que se manifiesta

---

<sup>40</sup> Citado por Ian Gibson, *op. cit.*, p. 531.

<sup>41</sup> V. Silvia Muñoz d'Imbert, «Dalí y Lautréamont», en *Dalí, afinidades electivas*, ed. de Pilar Parcerisas, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 350-414, con la reproducción de los espléndidos grabados que Dalí hizo para Albert Skira.

<sup>42</sup> En la época, su obsesión por las estructuras y las proporciones formales de raíz renacentista le lleva a afirmar que el secreto de la belleza del paisaje de Cadaqués es «La “estructura” y ¡esto solo! ¡Cada colina, cada perfil rocoso podrían haber sido dibujados por el mismo Leonardo! Fuera de la estructura no hay prácticamente nada», Salvador Dalí, *Vida secreta*, en *O. C.*, I, p. 453.

como un «perverso polimorfo», según la denominación de Freud; la segunda la dedica a su etapa juvenil, la del «aprendizaje de la gloria» y su paulatino deslizamiento hacia el desequilibrio mental hasta la llegada de Gala y la expulsión del seno familiar; la tercera comprende desde su triunfo social y artístico como surrealista hasta la muerte y resurrección del nuevo Dalí. La extensión de las tres partes es muy similar, seguramente porque, como hará en *Rostros ocultos*, Dalí calculó de antemano la extensión de cada una de ellas. En el justo medio del libro, al final del capítulo séptimo, refiere escuetamente «el mayor golpe que había recibido en mi vida», la muerte de su madre, cuya bondad era tanta que compensaba, dice, la perversidad del hijo: «Con mis dientes apretados de tanto llorar, me juré que arrebataría a mi madre a la muerte con las espadas de luz que algún día brillarían brutalmente en torno a mi glorioso nombre»<sup>43</sup>. El situar en el centro de la *Vida secreta* a su madre y su juramento de rebeldía contra la muerte no es casual. Tal vez Dalí tuvo en cuenta el Libro I de los *Ensayos* de Montaigne, en cuyo centro quiso colocar el escritor francés el ensayo «De la amistad», homenaje a su íntimo amigo Étienne de la Boétie, muerto unos años antes. La técnica procede de la pintura decorativa coetánea, la describe el propio Montaigne al comienzo del texto y es congruente con el proceder de Dalí:

Considerando cómo lleva su tarea un pintor que tengo, me han venido ganas de imitarlo. Elige el lugar más bello y más centrado de cada pared para situar en él un cuadro elaborado con toda su habilidad, y el vacío a su alrededor lo llena de grotescos, que son pinturas fantásticas sin otra gracia que la variedad y la extrañeza. ¿Qué son también estos, a decir verdad, sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de miembros diferentes, sin figura determinada, sin otro orden, continuidad y proporción que los fortuitos?<sup>44</sup>

No sería de extrañar que Dalí tomara la sugerencia de un autor al que siempre fue afecto (el *Diario de un genio*, sin ir más lejos, se abre con una cita de Montaigne) y cuya elaboración del yo autoconsciente y desinhibido incluso en el terreno sexual o escatológico tanta relación guarda con el yo de *Vida secreta*<sup>45</sup>. Recuérdese que Dalí no sólo ilustró los *Ensayos* del bordelés en 1947 para la editorial Doubleday sino que figuraba también como autor de la selección.

Visto cómo la articulación del libro dista mucho de la carencia de planificación o el garrapateo “a lo que salga”, quisiera recuperar ahora un aspecto capital en la organización interna de la obra que más arriba he dejado pendiente: la armonización de la matriz narrativa de la vida verdadera con la figuración de Gala como redentora o “salvadora”, que es a la vez la vinculación de un plano histórico y colectivo (el de la decadencia de Europa y el arte degenerado de las vanguardias) con otro privado y mítico (el advenimiento de Gala y la serie de fenómenos regenerativos a que da lugar). Para llevar a término esta convergencia, Dalí se sirve de dos facetas de su particular sublimación mítica de Gala desde 1929: de

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>44</sup> Michel de Montaigne, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. del francés de J. Bayod, Barcelona, El Acantilado, 2007, p. 240.

<sup>45</sup> Dalí no solo ilustró los *Ensayos* en 1947 para la editorial Doubleday, sino que figuraba también como responsable de la selección. Pueden verse las treinta y siete ilustraciones de Dalí, en tinta china y acuarela, en la reedición de Michel de Montaigne, *Ensayos*, Barcelona, Planeta, 2006.

un lado, su identificación con Gradiva y, de otro, su papel en la metamorfosis de Narciso, tema al que Dalí dedica en 1937 el célebre cuadro y un largo poema homónimo, ambos en deliberada dependencia interpretativa. El poema, probablemente el mejor que escribió, describe una palingenesia, la muerte y renacimiento de Narciso/Dalí, la muerte del Dalí enjaulado en sí mismo, que pugnaba contra una homosexualidad latente despertada en su relación con García Lorca, refugiado en una sexualidad compulsivamente onanista y aterrorizado ante la amenaza del trastorno psíquico<sup>46</sup>. En la inmovilidad del Narciso al borde del agua absorto en sí mismo sólo se destaca «el óvalo alucinante de blancura de su cabeza» (¿el recuerdo de su cabeza rapada en 1929?) y su reflejo convertido en una mano masturbatoria que califica de insensata, terrible, coprofágica y mortal: cabeza y mano, desequilibrio mental y desequilibrio sexual. El poema termina con los siguientes versos: «Cuando esa cabeza se raje, / cuando esa cabeza se agriete, / cuando esa cabeza estalle, / será la flor, / el nuevo Narciso, / Gala, / mi narciso»<sup>47</sup>. Este inesperado sesgo final convierte a Gala en una hipóstasis del narcisismo de Dalí, ella pasa a ser parte de la identidad de este Narciso que, así, puede practicar un egocentrismo “compartido” en la medida en que Gala y Dalí constituyen una entidad nueva, una unidad “plural”. La metamorfosis de Narciso no es, por lo tanto, una mera transformación sino también una unificación<sup>48</sup>, de ahí que en lo sucesivo Dalí pueda firmar sus obras como Gala-Dalí. Gala encarnó el ideal de la mujer surrealista, y no solo para Dalí o para su primer esposo, Paul Éluard, sino, entre 1930 y 1932, también para Crevel o el mismo Breton. Gala se convirtió en la terapeuta sexual de Dalí, ayudándole a superar su terror a la vagina —un terror inducido por su padre en la infancia a través de las tremendas ilustraciones de un tratado de enfermedades venéreas—, y además tomó las riendas de sus asuntos prácticos, sobre todo económicos, sin perder un ápice del hechizo que ejercía su proteica condición de maga echadora del tarot, de musa arrebatadora o de bruja despiadada y voraz. En la *Vida secreta* Dalí otorga a Gala el papel de redentora providencial, pero tiene que resolver esa función narrativamente. Lo hace identificando a Gala con Gradiva, la heroína de la novela que Wilhelm Jensen escribió en 1903, a través de la interpretación que Sigmund Freud hizo cuatro años después. El tema de Gradiva había interesado a los surrealistas hacia 1931, con motivo de la traducción francesa, en marzo de ese año, de la novela y del estudio *Delirio y sueños en la «Gradiva» de Jensen*, de Freud.

La novela narra la historia de un arqueólogo, Norbert Hanold, fascinado por un bajorrelieve antiguo donde se veía una figura femenina en actitud de avanzar caminando. Persuadido de que aquella joven, a la que llama «la que avanza», existió realmente y pereció en Pompeya, decide viajar a las ruinas romanas para buscarla. Lo que encuentra allí es una muchacha real cuyo porte le recuerda el de Gradiva, pero que, una vez se acerca y la conoce, la reconoce como Zoë Bertgang, un amor de infancia que yacía olvidado en

---

<sup>46</sup> Abordan este aspecto los estudios de Robert S. Lubar, *Dalí: the Salvador Dalí Museum Collection*, Boston, Bullfinch Press, 2000, y William Jeffett, «Dalí y el amor», en *Dalí, afinidades electivas*, pp. 282-329.

<sup>47</sup> Salvador Dalí, «La metamorfosis de Narciso», en *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003, p. 212. En O. C., III, p. 267, falta el segundo de los versos citados.

<sup>48</sup> David Vilaseca, que lleva a término un análisis deconstructivo de la *Vida secreta* en *The Apocryphal Subject. Masoquism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nueva York y Berna, Peter Lang, 1995, p. 203, considera que la identificación con Gala logra constituir a Dalí, hasta el momento en una suerte de deriva identitaria, como una ilusión de sujeto unificado.

su memoria. Tras el reencuentro, se enamoran y resuelven casarse. Para Freud, la novela escenifica una curación: la mujer ilusoria, fantasmal, que impedía la realización amorosa es desplazada por la mujer de carne y hueso. El amor y Gradiva estaban enterrados y reprimidos en el subconsciente del arqueólogo desde su infancia, de modo que lo esterilizaban para el amor real. Sólo la aparición de Zoë Bertgang como mujer tangible lo salvará de su reclusión patológica en la fantasía y pondrá fin a la represión del deseo.

Dalí hizo suyo el tema de Gradiva de inmediato: ya en 1931 trazó un estudio para *El hombre invisible* que lleva ese título y que representa dos cuerpos femeninos en una posición que recuerda la de San Sebastián (los brazos a la espalda, el rostro vuelto, los pies unidos por una tela desgarrada que los envuelve y los traba) y de cuyos vientres brotan rosas, que bien pueden ser la metáfora del sexo femenino<sup>49</sup>. Más interesante es el óleo de 1931-1932 *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas*, donde la figura en sombra de Gradiva se abraza a un personaje espectral al que le faltan el rostro, parte del torso y el vientre, y en cuyo hombro izquierdo se apoya un tintero que porta una pluma. El subtítulo, *Fantasía retrospectiva*, invita a suponer que Dalí se recuerda a sí mismo en el estado ruinoso en que se encontraba en 1929 antes de la irrupción salvífica de Gala, representada aquí en Gradiva. Este abrazo terapéutico se une al motivo de la Gradiva sexual con el vientre florecido de rosas en un dibujo a tinta y lápiz de 1932 que se conserva en The Mayor Gallery de Londres<sup>50</sup>, pero la asociación de Gala con Gradiva ahora ofrece otro refuerzo en el hecho de que el cabello de Gradiva está representado como el ramaje de un árbol, exactamente del mismo modo que en el retrato de Gala que abre la *Vida secreta*. En definitiva, Dalí entendió desde 1931 que Gala había surgido en su vida como una Gradiva destinada a rescatarlo de todas sus prisiones, sin embargo no debió de ser hasta 1937, el año de *La metamorfosis de Narciso*, cuando Dalí renovó su interés por Gradiva como el mito que más se acomodaba al papel epifánico de Gala. Por entonces volvió a dibujar una Gradiva sin cabeza ni brazos que camina desenvuelta, con los huesos ilíacos muy pronunciados (conforme al modelo de osamenta femenina que a Dalí le gustaba), así como sugirió a Breton por carta, según se supo en 2003, que llamara Café Gradiva la galería que este tenía intención de abrir. Breton llamó Gradiva a su sala de exposiciones y Marcel Duchamp diseñó la puerta de cristal, en la que aparecía la silueta vacía de una pareja abrazada, como en los dibujos dalinianos de 1932.

Convertida Gala en la concreción material de «todas las fantasías / todas las representaciones / de mi propia vida», como dice Dalí en *L'amour et la memoire*<sup>51</sup>, encarnada como *La femme visible* que ahuyenta todos los miedos, como la Gradiva que proporciona un radical principio de realidad en el mundo del pintor, era sencillo introducirla en la estructura narrativa de una autobiografía fundada en el cambio a una vida auténtica: ella era el factor desencadenante del cambio. «Estaba destinada a ser mi Gradiva», dice Dalí, «la que avanza», mi victoria, mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme, y ¡me curó!»<sup>52</sup>. En el «punto culminante de la ruta de mi vida», encaramados Gala y Dalí a las rocas del Cabo

---

<sup>49</sup> Se conserva en el Salvador Dalí Museum de Saint Petersburg de Florida.

<sup>50</sup> *Sin título (Gradiva)* se exhibió en la exposición *Dalí. Afinidades electivas* en el Palau Moja de Barcelona (19 de febrero-18 de abril de 2004) y puede verse en el catálogo, editado por Pilar Parcerisas, p. 318.

<sup>51</sup> Salvador Dalí, O. C., III, p. 222.

<sup>52</sup> Salvador Dalí, *Vida secreta*, p. 638.

de Creus, interrumpe su relato para incrustar un cuento popular catalán que llama «El maniquí de la nariz de azúcar» seguido de una interpretación paranoico-crítica<sup>53</sup>. El cuento presenta a un rey que cada noche escogía una muchacha para que durmiera en su cama, inmóvil y ataviada con lujosos vestidos, a la que, al alba y sin haberla tocado, le cortaba la cabeza. Hasta que una joven inteligente coloca en el lecho un maniquí de cera con la nariz de azúcar y se esconde debajo de la cama. Al rayar el día, el rey descarga su terrible golpe, debido a lo que salta la nariz y va a parar a su boca. Sorprendido por la dulzura, se lamenta: «Dolceta en vida, / dolceta en mort, / si t'hagués coneguda, / no t'hauria mort!». La joven sale de su escondite y le revela al rey su argucia, con lo que el rey se cura de su perversa aberración y se casa con ella. Dalí se recrea en su desciframiento del cuento, en el que, en síntesis, se atribuye el papel del rey desquiciado y a Gala le asigna el de la joven hermosa y astuta que logra la curación. El cuento folclórico actúa como una *mise en abyme* con función de control hermenéutico en la obra: repite a escala reducida la historia de curación de la *Vida secreta* y ofrece una interpretación que puede ser extrapolada a la misma.

Pero era necesario que, de acuerdo con el psicoanálisis freudiano, esta Gala/Gradiva constituyera la superación de las fantasías reprimidas en la infancia o, dicho en términos narrativos, que estuviera prefigurada o anticipada mediante acontecimientos o personajes vicarios. Y así opera Dalí. Elabora retrospectivamente una serie de anunciaciones de Gala. La primera la sitúa alrededor de los siete años, cuando su maestro, el señor Trayter, le mostró en un teatrillo óptico «las imágenes que habían de conmoverme más hondamente, para el resto de mi vida: la imagen de la niña rusa especialmente, que adoré al instante»<sup>54</sup>. El Dalí adulto la llama Galuchka, «que es el diminutivo del nombre de mi mujer, y ello por la creencia, tan hondamente arraigada en mi mente, de que la misma imagen femenina se ha repetido en el curso de toda mi vida amorosa». Efectivamente, la imagen de Gala es retroproyectada a los recuerdos falsos y reales de la infancia para vertebrar su propia prehistoria. El Dalí niño de los falsos recuerdos cree reconocer a la niña rusa del teatro óptico en una niña que juega junto a una fuente, que pasa a convertirse en Galuchka. Y el Dalí niño de los recuerdos reales la descubre en una niña a la que se encuentra por la calle pero que sólo ve de espaldas. Oye que la llaman Dullita y su talle es «tan delgado y frágil que parecía dividir su cuerpo en dos partes independientes», como sucede en el óleo *Muchacha con rizos*, de 1926, que muestra a una muchacha de espaldas con un vestido translúcido que subraya la curva de las nalgas. Esa muchacha no es sino Dullita, pero no la niña sin rostro entrevista en Figueras sino una campesina de doce años de la que se enamora Dalí durante su estancia, a los doce años, en el Molí de la Torre, la propiedad de la familia Pichot donde pasó un par de meses de verano. En ella se funden Galuchka y la anónima Dullita, en ella se prefigura la Gala futura y ella iba a convertirse en uno de los mitos del erotismo perverso de Dalí, punto de encuentro del sadismo y el masoquismo, del amor insatisfecho y del dominio sobre la muerte y la resurrección<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Del método paranoico-crítico, su contenido y orígenes, hace un buen resumen Jesús Lázaro Docio en *El secreto creador de Salvador Dalí*, Madrid, Eutelequia, 2010; pero conviene ver las consideraciones de Guillermo Carnero en *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>55</sup> Dullita protagonizará el relato «Rêverie» (1931), cuya explicitud en la narración de una fantasía onírica de carácter masturbatorio fue considerada pornográfica por algunos miembros del grupo surrealista (Ara-

Las anticipaciones de Gala/Gradiva, pues, dotan de un entramado sólido a la primera parte de la *Vida secreta*, y su epifanía y consecuencias terapéuticas hacen lo propio con la tercera, mientras la segunda, centrada en la maduración del talento artístico y en la germinación del “genio”, encierra, en el plano de la experiencia amorosa y sexual de Dalí, las consecuencias perniciosas de las fantasías platónicas y solitarias fraguadas en la infancia.

Como he dicho antes, a la historia de la redención de este solipsismo amoroso gracias al *amour fou* revelado por Gala se superpone la historia de la redención del arte nihilista gracias al clasicismo que, en la lógica narrativa de la *Vida secreta*, debía ser revelado también por Gala, puesto que Gala/Gradiva es «la que avanza» y a ella, en estos términos, se le dedica todo el libro. La acción regeneradora de Gala no podía limitarse a la esfera del equilibrio mental y erótico de Dalí sino que tenía que extenderse hasta la del curso del arte moderno. La deriva del Dalí acosado por sus terrores íntimos (la locura y la fisicidad del sexo compartido) es equivalente a la del Dalí antiartístico y maquinista de finales de los años veinte. En el título del capítulo doce resume cuanto hay que decir sobre su estrategia para ensamblar a través de Gala esas dos historias: «Gala descubre e inspira el clasicismo de mi alma». La curación de Dalí en 1929 no había sido completa. Había persistido su miedo a la locura, intensificado por la cercanía de los hijos de la Lidia de Cadaqués, ambos dementes, y su miedo al miedo. Una angustia opresiva le impedía hacer nada, ya «harto de escafandras, teléfonos-langosta, clips-joya, pianos blandos, arzobispos y pinos en llamas lanzados por ventanas, harto de publicidad y reuniones cocteleras»<sup>56</sup>. La vida de cosmopolitismo mundano de París, Londres y Nueva York, los años de fervorosa beligerancia surrealista no habían disipado una intensa ansiedad sin causa aparente. El éxito de su gloria surrealista, dice Dalí, «amenazaba con una recaída en la locura». Y en esa coyuntura es de nuevo Gala, ahora identificada con Jesucristo, la que, como este a Lázaro, ordena a Dalí que se levante y ande porque tiene una misión, debe

incorporar al surrealismo en la tradición. Mi imaginación debía volver a ser clásica. [...] Gala me hizo creer en esta misión. En lugar de estancarme en el anecdótico espejismo de mi éxito, tenía que empezar a luchar por una cosa que era “importante”. Esta cosa importante había de hacer “clásica” la experiencia de mi vida, dotarla de una forma, una cosmogonía, una síntesis, una arquitectura de eternidad<sup>57</sup>.

Quizá no haga falta recordar que semejante misión, la de «incorporar al surrealismo en la tradición» o, más ampliamente, la de someter las alucinaciones y delirios del sueño, la ensoñación o la locura a los principios del rigor y la exactitud es muy anterior y venía siendo realizada por Dalí desde, por lo menos, 1929 y que su método paranoico-crítico no consistía en otra cosa que en aprovechar racional y sistemáticamente las asociaciones delirantes del pensamiento irracional, fueran oníricas, hipnagógicas o abiertamente paranoicas. Por otro lado, en la conferencia dictada en 1934 en el Wadsworth Atheneum de Hartford, en Connecticut, Dalí ya había ponderado los aspectos visionarios de pintores clásicos como Arcimboldo, El Bosco, Lucas Cranach, Durero y sus siempre adorados Leo-

---

gon en especial), y también aparecerá en el proyecto de novela surrealista iniciado en enero de 1932 al que me refiero más adelante.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 829.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 837.

nardo, Rafael, Vermeer y Velázquez<sup>58</sup>. Por no decir que cuadros suyos tan emblemáticos del periodo surrealista como *El gran masturbador* o *El juego lúgubre* proceden, respectivamente, de una doble imagen de *El jardín de las delicias* de El Bosco y de la *Ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano<sup>59</sup>.

Ya está anudada la inspiración del retorno al clasicismo con la salvación individual de Dalí. Salvado por Gala, Dalí será el salvador del arte moderno a través del restablecimiento de las categorías e instituciones vilipendiadas por el surrealismo. Su reivindicación del clasicismo «significaba integración, síntesis, cosmogonía, fe, en lugar de fragmentación, experimentación, escepticismo», pero también una vuelta, algo irónica cuando no cínica, a la familia, la patria y la religión. No lo parece, en cualquier caso, cuando en 1939 le escribe a Luis Buñuel oponiendo a la mediocridad socialista representada por Negrín el «PASADO, ISABEL LA CATÓLICA» y resumiendo su situación presente así:

—mi vida deve orientarse hacia España i Familia. Destrucción sistemática del pasado *hinfantilista* y representado por los amigos de Madrid himagenes *sin consistencia real*. Gala, *hunica realidad*, ya que incorporada a mi libido en sentido *constructivo*. No puedo hablarte mas *franco* que me es posible—  
Viva! el *individualismo* de los tiburones (marquis de Sade) que se coman a los debiles —NICTCHE— i el Ampurdan —realista, surrealista—  
Que mierda el marxismo, hultima supervivencia de la mierda cristiana —El Cato-  
licismo lo respecto *mucho*  
MUY SÓLIDO<sup>60</sup>

El yo daliniano renacido que a sus treinta y siete años pone fin a su autobiografía se proclama el primer precursor del renacimiento que ha de experimentar Europa tras la catástrofe de la guerra y, en tono teatralmente profético, anuncia «el futuro nacimiento de un Estilo», pero lo hace como el héroe formidable que ha resurgido de sus escombros gracias a la divina intervención de Gala, «la realidad». Muchos años después, Dalí se inventaría una disciplina nueva, la fenixología, que podría haber ejemplificado consigo mismo: «La fenixología nos enseña [...] las maravillosas oportunidades de que disponemos para hacernos inmortales en el transcurso de nuestra vida terrenal, y esto gracias a las posibilidades que tenemos de recobrar nuestro estado embrionario y de poder, de este modo, renacer realmente a perpetuidad de entre nuestras propias cenizas, como el ave Fénix»<sup>61</sup>.

Los primeros lectores de la *Vida secreta* se escandalizaron y regocijaron por igual con el relato desaforado, pero literariamente eficazísimo, del curso vital de un genio que aprendió a avanzar, como Gradiva, sin que el pasado trabara su paso, pero no percibieron la elaborada estructura bajo la piel coruscante de la amena narración. El libro fue la definitiva cristalización del mito de la genialidad daliniana y cumplió con creces el objetivo de confirmar y construir una muy comercial imagen pública ante la sociedad norteamer-

---

<sup>58</sup> Seguramente Alfred J. Barr siguió esa pista para organizar en diciembre de 1936 la exposición *Fantastic Art Dada Surrealism* en el MoMA, que presentaba a estos pintores como precursores del surrealismo a través de unos nexos soterrados como el espiritismo, la alquimia, la astrología o la magia.

<sup>59</sup> V. Fèlix Fanés, *La construcción de una imagen...*, pp. 94 y 172.

<sup>60</sup> La carta, inédita, la reproduce Ian Gibson, *op. cit.*, p. 503.

<sup>61</sup> Salvador Dalí, *Diario de un genio*, ed. cit., p. 1012.

ricana. Una armadura o exoesqueleto del que ya no se desprendería el pintor y escritor. Si en su *Diario juvenil* escribía: «Quizá seré despreciado e incomprendido, pero seré un genio, un gran genio, porque estoy seguro de ello»<sup>62</sup>, y en el *Diario de un genio* pretendía demostrar que la vida de un genio es sustancialmente distinta de la del resto de mortales, en la *Vida secreta* la confianza en su genialidad, hasta entonces acosada por el miedo al fracaso, se consolida. No obstante, en la portada manuscrita de la autobiografía, conservada en la Fundación Gala-Dalí, escrito muchas veces a lápiz en francés fonético se lee la interrogación *suisge un geni?*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, Jean, «Salvador Dalí autobiographe dans “La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí”», en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 257-271.
- Bou, Enric, «Autorretrato de un mito: la literatura autobiográfica de Dalí», *Turia*, 66-67 (2003), pp. 245-256.
- Carnero, Guillermo, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- Castillo, David y Sardá, Marc, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Dalí, Salvador, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid, Siruela, 2003.
- , *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, ed. crítica de Frédérique Joseph-Lowery, Lausana, L’Age de l’Homme, 2006.
- , *Obra completa*, vol. I, *Textos Autobiográficos, I*, ed. Fèlix Fanés, Barcelona, Destino, 2003.
- , *Obra completa*, vol. II, *Textos Autobiográficos, II*, ed. de Montse Aguer, Barcelona, Destino, 2003.
- , *Obra completa*, vol. III, *Poesía, prosa, teatro y cine*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Destino, 2004.
- , *Un diari: 1919-1920. Les meves impressions i records íntims*, ed. de Fèlix Fanés, Barcelona, Edicions 62, 1994.
- Dalí. *Cultura de masas*, Barcelona, Fundación “La Caixa” / Fundación Gala-Salvador Dalí / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- Ezquerro, Milagros, «De l’autoportrait peint à l’autoportrait écrit : le dur et le mou», en *Écrire sur soi en Espagne, Modèles & Écarts*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 289-303.
- Fanés, Fèlix, *Salvador Dalí. La construcción de la imagen 1925-1930*, Madrid, Electa, 1999.
- García de la Rasilla, Carmen, «La *Vida secreta de Salvador Dalí* y la tradición autobiográfica occidental», *Ínsula*, 689 (mayo 2004), pp. 25-28.
- , *Salvador Dalí’s Literary Self-Portrait. Approaches to a Surrealist Autobiography*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.
- Gibson, Ian, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Jeffett, William, «Dalí y el amor», en Pilar Parcerisas (ed.), *Dalí, afinidades electivas*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 282-329.
- Lázaro Docio, Jesús, *El secreto creador de Salvador Dalí*, Madrid, Eutelequia, 2010.

---

<sup>62</sup> Salvador Dalí, *Diario 1919-1920*, en O. C., I, p. 118.

- Lozano, Carlos, *Sexo, surrealismo, Dalí y yo*, Barcelona, RBA, 2001.
- Lubar, Robert S., *Dalí: the Salvador Dalí Museum Collection*, Boston, Bullfinch Press, 2000.
- Montaigne, Michel de, *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. del francés de J. Bayod, Barcelona, El Acantilado, 2007.
- Muñoz d'Imbert, Silvia, «Dalí y Lautréamont», en Pilar Parcerisas (ed.), *Dalí, afinidades electivas*, Barcelona, Fundación Gala-Salvador Dalí / Generalitat de Catalunya, 2004, pp. 350-414.
- Prado, Javier del, Bravo, Juan y Picazo, María Dolores, *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Romero, Luis, *Tot Dalí en un rostre*, Barcelona, Polígrafa, 2003.
- Rosa-Armengol, Laia, *Dalí, icono y personaje*, Madrid, Cátedra, 2003.
- , «Salvador Dalí: una imatge per a l'eternitat», *Boletín del Col.legi Oficial de Doctors i Llicenciats de Catalunya*, 120 (julio 2003), pp. 33-40.
- The Secret Life of Salvador Dalí*, Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí, 2004.
- Torres Villarroel, Diego de, *Vida*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Castalia, 1972.
- Toutain, Ferran, «Versions dalinianas», *El País. Quadern*, 05/02/2004, p. 5.
- Vilaseca, David, *The Apocryphal Subject. Masoquism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, Nueva York/Berna, Peter Lang, 1995.