

CLEDANISMO: EL BINOMIO EROS-THÁNATOS DE ROSTROS OCULTOS

María Elduayen Castillo

Universidad Autónoma de Madrid

maria.elduayen@predoc.uam.es

RESUMEN: Rostros ocultos es una novela de aspiraciones megalómanas. En ella, Salvador Dalí pretendía acuñar un nuevo término, que completase un trinomio que estaba formado por el masoquismo y el sadismo del Marqués de Sade, el cledanismo. Dalí construye una terminología que se ha ido formando poco a poco en el imaginario del pintor una relación constante entre el Eros y el Thánatos. De este modo, en el presente artículo analizaré el desarrollo del tema erótico-tánico en Rostros ocultos y su relación con la obra del catalán a través de las teorías freudianas, tan conocidas por Dalí, y de las teorías dalinianas sobre este tema. Con ello, trataré de crear líneas de desarrollo en su teoría del amor y el erotismo en su obra escrita.

PALABRAS CLAVE: Eros, muerte, cledanismo, amor, sublimación, ritual.

CLEDANISMO: THE EROS-THANATOS BINOMIAL OF ROSTROS OCULTOS

ABSTRACT: Rostros ocultos is a novel with megalomaniac aspirations. Salvador Dali tried to create a new term that completed a trinomial that was formed by the masochism and the sadism of the Marquis de Sade: the cledanismo. Dali builds a terminology that has been gradually forming a constant relationship between the Eros and the Thanatos in the painter's imagination. In this way, I will analyze the development of the erotic-tannic theme in Rostros ocultos, and its relationship between the work of Catalan and Freudian's theories, well known to Dali, and the Dalinian theories on this subject. This also I will try to create lines of development in his theory of love and eroticism in his literary work.

KEYWORDS: Eros, death, cledanismo, love, sublimation, ritual.

CLÉDANISME : LE BINÔME ÉROS-THANATOS DE *ROSTROS OCULTOS*

RÉSUMÉ : *Rostros ocultos* est un roman d'aspirations mégalomanes. Dans ce roman, Salvador Dalí a tenté d'inventer un nouveau terme, qui acheva un trinôme formé par le masochisme et le sadisme du Marquis de Sade : il s'agit du Clédanisme. Dalí crée une terminologie qui a progressivement formé dans l'imaginaire du peintre un rapport constant entre l'Eros et le Thanatos. De cette façon, dans cet article, j'analyserai le développement du thème érotique-tannique dans *Rostros ocultos* et sa relation avec le travail du catalan à travers les théories freudiennes, bien connues par Dalí, et les théories daliniennes concernant ce sujet. Aussi, je vais essayer de créer des lignes de développement dans sa théorie de l'amour et de l'érotisme dans son travail écrit.

MOTS CLÉS : Eros, mort, Clédanisme, sublimation, rituel.

Recibido: 08/01/20. Aceptado: 08/05/2020

1. Introducción

El eje de la obra de Salvador Dalí –por lo general, en todas sus disciplinas– es la relación entre el Eros y el Thanatos: “Amor i erotismes són per a Dalí dos elements existencials de la seva vida que estimulen, d’una banda, el seu narcisisme, font pregonada de les seves imatges més colpidores, i, d’altra banda, el menen més a prop de ‘tu, dona violenta i esterilitzada’”¹ (Van de Pas 1989: 86). Estos dos elementos tienen ese trasfondo violento, con elementos que nacen del inconsciente, de las teorías freudianas y del surrealismo, de su espíritu trasgresor como movimiento artístico. Dalí, en diversos textos como *La mujer invisible* o el poema *El gran masturbador*, comienza a asociar el amor, el sueño y la muerte; como apunta Enric Bou: “La imperiosa necesidad de dormir puede interpretarse como un deseo de muerte. Recomienda dos posiciones para dormir: 69, o aquella que adopta la hembra de la mantis religiosa cuando devora al macho tras el coito” (2004: 40). Del mismo modo, el pintor sus ensayos escribe acerca del amor:

1. *Traducción de la autora*: Amor y erotismo son, para Dalí, dos elementos existenciales en su vida que estimulan, por un lado, su narcisismo, fuente inagotable de sus imágenes más sobrecogedoras; y, por otro lado, ello se acerca más al ‘tú, mujer violenta y esterilizada’.

El principio del placer actuando contra el principio de la realidad, el delirio de interpretación paranoica trastornos del conocimiento afectivo, la sobreestimación, la confusión transparente de los simulacros, todo lo que, en suma, constituye las categorías violentas del pensamiento, culmina en el amor por su poder continuo y mortal.

[...]

Las relaciones entre el sueño, el amor y el sentido de aniquilación propio de ambos han parecido siempre evidentes. Dormir es una forma de morir, o por lo menos de morir a la realidad, o aún mejor, es la muerte de la realidad, pero la realidad muere en el amor como el sueño. (Dalí 2005: 208)

Esta relación de términos, del sueño junto con el Eros (el principio del placer, el principio de la realidad) y el instinto de muerte (según los términos freudianos), rigen tanto la literatura del pintor como su pensamiento. De este modo, es posible reconocer una relación entre *Rostros ocultos* y el tratamiento del tema erótico-tánico que desarrolla Salvador Dalí a lo largo de su vida, incluso con algunos acontecimientos y textos autobiográficos, sobre todo, con *La vida secreta de Salvador Dalí*.

Así pues, en el presente artículo analizaré el tratamiento del binomio Eros-Thánatos en relación con su propia concepción del tema en ensayos y textos autobiográficos. De esta manera, realizaré una comparativa de diferentes textos, por medio de teorías freudianas, del autor y de su mitología más utilizada para desarrollar tanto el tema del eros como el mito de *Tristán e Isolda*.

La novela *Rostros ocultos* se escribió en la misma época que *La vida secreta de Salvador Dalí*, es decir en los años cuarenta:

La Vida secreta sería terminada el 30 de julio de 1945, pero Dalí, ya en vena, continuó redactando una novela, Rostros ocultos, en la que parece prologarse su nostalgia por la vieja Europa, enfrascada en otra guerra que terminaría de sepultarla en unas ruinas entre las que dejaría como un tributo más su hegemonía política y cultural. (Sánchez Vidal 1999:57)

La redacción de la obra hay que entenderla dentro del marco bélico que estaba teniendo lugar en Europa: la Segunda Guerra Mundial (que finalizaría a principios de septiembre) y la Guerra Civil Española que había tenido lugar unos años atrás (1936-1939). Ello explica ese ambiente bélico que contextualiza la historia:

En cuanto a *Rostros ocultos*, entona la elegía por toda una Europa que se encaminaba hacia el sumidero de la historia y supone un cobijo en el pasado para hurtarse al impacto de la guerra, al igual que su pintura se refugia en la tradición para escapar de una actualidad traumática. (Sánchez Vidal 1999:57)

Rostros ocultos fue su primera novela publicada –y su cuarta obra, teniendo en cuenta *La vida secreta de Salvador Dalí*²–. Parece que la idea de la historia surgió en el momento idóneo para escribirla, pero ¿cuáles fueron sus razones? La concepción de esta obra responde a varios motivos, como cuenta Salvador Dalí en el prólogo (384-385). Sin embargo, la segunda razón que ofrece es la que interesa en este estudio:

[...] porque la historia contemporánea ofrece un marco único para una novela que trate sobre el desarrollo y el conflicto de las grandes pasiones humanas, y porque la historia de la guerra, y más principalmente, del acerbo período posbélico, tenía, inevitablemente, que ser escrita. (Dalí 2004: 384)

Las grandes pasiones humanas constituirán uno de los grandes temas de la obra, así nos lo plantea ya, Salvador Dalí, desde el prólogo de la novela. Así pues, tenemos una obra con un trasfondo bélico y una historia sobre el amor y el erotismo, principal *leitmotiv* de su arte y eje de este artículo.

Cabe destacar que antes se ha apuntado que se escribió en la misma época que *La vida secreta de Salvador Dalí*; de modo que la relación entre ambas obras no es baladí, puesto que existen lazos que comunican ambas:

En cualquier caso, los dos libros mantienen una cierta continuidad de propósitos, ya que el uno es la vieja piel que se abandona entre las piedras del camino, como hacen las serpientes, antes de adoptar una nueva. Así lo afirma Dalí al final de su *Vida secreta*, sin indicar la procedencia de la cita, su muy frecuentado Nietzsche. Aunque este último añadía que la culebra no consuma su muda hasta contar bajo la vieja piel con otra nueva de repuesto. Y este es, según creo, el papel que cumple *Rostros ocultos*. (Sánchez, Vidal 2004: 4)

2. La existencia de esta novela llegó a sorprender incluso al traductor de *La vida secreta de Salvador Dalí* debido a su formulación: “Haakon Chevalier, puesto al tanto por Dalí de que iba a escribir una novela, lo visitó con cierto escepticismo, en New Hampshire. Para su sorpresa, el traductor de *Vida secreta* descubrió que había terminado el primer y extenso capítulo, toda la novela estaba ya “bien definida y muy clara” en la mente de Dalí, y la mayoría de las escenas elaboradas con todo detalle”. (Sánchez, Vidal 2004: 4)

Rostros ocultos es una obra de grandes magnitudes, que implicó una dedicación exhaustiva. A lo largo de más de trescientas páginas que marcó cierta diferencia con su obra inmediatamente anterior: “[...] *Rostros ocultos* es una obra de nueva planta, mientras que en esa peculiar autobiografía de detectaban materiales reutilizados, escritos o esbozados con anterioridad y destinados, quizá, a otros fines” (Sánchez, Vidal 2004: 4). La novedad de este libro reside, efectivamente, en su originalidad en sus materiales:

[...] des del punt de vista de l’estructura narrativa, Visage cachés suposa un exemple impecable de construcció dramàtica convencional, mancat de l’ús de l’escriptura automàtica que havia estat tan sovint el recurs expressiu predilecte de Dalí. Havent abandonat aquest procediment, l’autor crea un esquema novel·lesc coherent i rigorós. D’altra banda, es contenen descripcions molt aprofundides de la noblesa francesa —tant la parisenca com la del camp—, i els personatges —tant els protagonistes com els seus amics, familiars i servents— són d’una gran riquesa psicològica. Les aparences del món exterior s’adapten a cadascun d’elles en funció de la manera com es veuen a si mateixos, del seu món personal o de les seves obsessions.³ (Van de Pas 1989: 142)

Dalí novela una historia de pasiones ocultas, de máscaras que esconden secretos, miedos y deseos. De prismas que reflejan y desvían la luz para ofrecer al mundo lo que se pretende mostrar (con mayor o menor éxito). Sin embargo, da rienda suelta a las pasiones, a los instintos; un mundo donde el principio del placer domina al principio de la realidad, dando lugar a una explosión de falsedades movidas por pulsiones y no tanto por la razón. Así pues, tras *Rostros ocultos* se comienza a perfilar como una obra daliniana que se alza como una crónica de las obsesiones del propio autor que utiliza como tema recurrente a lo largo y ancho de toda su producción artística: las pulsiones humanas que los tabúes sociales censuran y que pueblan sus expresiones artísticas.

Rostros ocultos, como indica el título, es un baile de máscaras en el que se aprecian diferentes fuentes para su formación, es decir, existen diversas

3. Traducción de la autora: [...] desde el punto de vista de la estructura narrativa, *Rostros ocultos* supone un ejemplo impecable de construcción dramática convencional, carente del uso de la escritura automática que había sido el recurso expresivo favorito de Dalí. Habiendo abandonado esta técnica, el autor crea un esquema novelesco coherente y riguroso. Por otro lado, aparecen descripciones muy pormenorizadas de la nobleza francesa —tanto la parisina como la del campo—, y los personajes —tanto los protagonistas como sus amigos, familiares y sirvientes— son de una gran riqueza psicológica. Las apariencias del mundo exterior se adaptan a cada uno de ellos en función de la manera en que se ven a sí mismos, de su mundo interior o de sus obsesiones.

influencias y guiños a obras de diferentes autores, además de menciones a su autobiografía. En primer lugar, en el ámbito literario se pueden encontrar referencias a escritores de cabecera como puede ser el Marqués de Sade. De él toma el relato de lo erótico enlazado con las reflexiones más filosóficas entorno al amor y sus pasiones. Asimismo, como señalaré más adelante, Dalí pretendía enlazar su obra con la del “Divino” Marqués de Sade.

Además de autores franceses, según Sánchez Vidal (2004: 4), el catalán también hace diversas referencias a escritores españoles, concretamente de Calderón de la Barca, al cual adscribe citas que son suyas y otras que no lo son. El Capítulo VIII se titula “Quimera de quimeras, todo es quimera”; a él le sigue una cita asignada a Calderón de la Barca. Si se rastrea, la referencia del título conduce hasta *La vida es sueño*. La siguiente cita no es exactamente de Calderón, como bien apunta Sánchez Vidal “[...] se asigna a Calderón, aunque en realidad es el título de una comedia de Lope de Vega” (2004: 4). Sin embargo, ¿qué significa ello? Que

En cuanto a la relación del protagonista con el hijo de Berka que adopta como propio —y al que quiere mantener encerrado en un oasis, alejado del mundo—, está inspirada de nuevo en *La vida es sueño*, libro que ilustró Dalí en 1975 anteponiéndose una cartela que decía: ‘En este mundo traidor nada es verdad ni mentira.’ Lema que en *Rostros ocultos* sirve para encabezar el capítulo III, porque Dalí estaba persuadido de que se trataba de una cita de Calderón, aunque sea de *Campoamor*. (Sánchez, Vidal 2004: 4)

Esta novela del pintor refleja, como he citado, de manera detallada la burguesía francesa. La presentación de esta clase social se realiza, como no podía ser de otro modo para un antiguo integrante del grupo surrealista de París, con una intención crítica. Arremetiendo, contra su moral y, especialmente, en lo relacionado con el Eros y la Muerte. Sin embargo, esto puede recordar a otro autor español, como Ramón del Valle Inclán, como señala Sánchez Vidal, por lo que

[...] tampoco debería pasarse por alto la Sonata de otoño de Ramón del Valle Inclán. Y no sólo porque Dalí pintara un cuadro con ese título, sino porque la estética de este escritor es uno de los modelos que pueden observarse en *Rostros ocultos*. Por ejemplo, cuando el conde de Gandsailles observa el reflejo de los invitados en su vajilla de plata, que actúa al modo de los espejos deformes del esperpento valleinclanesco: ‘Como si estuviera hipnotizado, el conde observó las imágenes liliputienses de sus invitados reflejadas en las concavidades

y convexidades de los objetos de plata... ‘Esa Inquisición óptica’ le revela la verdadera faz de cada cual, su sustrato animal, lo que le impulsa a concluir con estas sentenciosas palabras que remontan la tradición literaria hasta el más puro Quevedo de Los sueños: ‘Cada candelabros era un árbol genealógico sanguinario; cada cuchillo, un espejo de la infidelidad; cada cuchara un escudo de armas de infamia.’ (Sánchez, Vidal 2004: 4)

Así pues, esta novela se construye con un gran esquema narrativo que se aleja de la escritura automática. El desarrollo narratológico marca un ritmo constante en el cual los secretos se entremezclan con las referencias textuales a otras obras contando al lector, de este modo, una crónica literariamente muy rica. Las constantes migas que señalan el camino hacia el que se dirige el desenlace, desde un clímax inquietante, no solo refieren a elementos ficcionales. Las alusiones también giran en torno a su vida personal. Una de las imágenes que se repite a lo largo de la obra de Salvador Dalí, desde su “época lorquiana” (Torroellas 1984: 18), en la cual, la silueta del rostro del poeta comienza a aparecer en sus lienzos. Por lo tanto, no es de extrañar que, uno de sus mejores amigos, y más cercanos, de la Residencia de Estudiantes reaparezca también, a través de referencias, en la obra:

El fusilamiento en el capítulo VII parece hecho al hilo del de Federico. O, al menos de sus versos, cuando escribe Dalí ‘A las cinco y media de la mañana, cuando los gallos picoteaban los penachos del alba, el escuadrón de fuego condujo a Giardin a un campo desierto y rodeado de árboles jóvenes.’ Esos gallos que picotean los penachos del alba nos recuerdan de inmediato de inmediato ‘las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora’ del Romance de la pena negra de Lorca. En el que a su vez suenan aquellos versos del Cantar del Mio Cid: ‘Apriessa cantan los gallos y quieren quebrar albores.’ Y para que queden pocas dudas del entorno literario español en el que se mueve Dalí, Girardin exclama: ‘Mon Dieu... ¡Cuán dolos y desvalidos se hallan a veces los seres vivos!’ Glosa evidente de la Rima 73 de Bécquer: ‘¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!’. (Sánchez Vidal 2004: 4)

Sin embargo, estas referencias no son las únicas. En el personaje de Solange de Cléda, en “El epílogo”, narra cómo será su muerte durante un momento de delirio: «¿Cuántos días hace que estoy muerta? –preguntó–. Cinco. Lo sé. Son cinco. Ya deben comenzar a enterrarme» (Dalí 2004: 933). Esta situación en la que el personaje describe su entierro recuerda a los episodios que tuvieron lugar en la Residencia de Estudiantes: “[...] a veces representaba mímicamente su propia muerte. [...] La putrefacción, en su juego, duraba cinco días” (Dalí 2003:

279-280). Además, se pueden encontrar referencias cruzadas entre el Conde de Grandsailles y Dalí.

Estas son algunas de las principales referencias que plagan *Rostros ocultos* relacionados con el ámbito literario y personal. No obstante, se encuentran otro tipo de alusiones:

En este amplio fresco novelístico —con algo de Huysmans, Proust y Radiguet— no es difícil reconocer el ambiente que rodeaba a los Sert y los Mdivani, con sus turbulentos exilios de rusos blancos, los sofisticados salones parisinos y demás escenografías dignas de una película de Von Stroheim. Pero también pueden reconocerse paisajes íntimos dalinianos, como el pacto entre una de las protagonistas y su pretendiente, por el que éste se compromete a no pisar nunca una torre que construye para su esposa a menos que ésta le invite formalmente (protocolo que en sus últimos años Gala aplicó a Dalí en su refugio del castillo de Púbol, donde la insaciable musa se entregaba a aventuras con jovencitos). (Sánchez Vidal 1999: 57)

Todos estos elementos se diluyen a lo largo de la obra y se entrelazan con retazos de *La vida Secreta de Salvador Dalí*, *Las pasiones según Dalí* o mitología que aparece recurrentemente en su obra como *Tristán e Isolda*. El pintor crea un lenguaje erótico construido por las teorías freudianas relacionadas con la pasión y la interpretación de los sueños, el surrealismo o imágenes propias. En *Rostros ocultos* se establece un culmen en sus teorías sobre el amor y el erotismo con su aportación del *cledanismo*.

2. Construcción del erotismo daliniano: cledalismo

La obra de Salvador Dalí gira en torno a la expresión del Eros. Así pues, se puede encontrar en diversos cuadros como *Los esfuerzos estériles* [1927-1928], *El juego lúgubre* [1939] o *La miel es más dulce que la sangre* [1941]. El tema recurrente de la sexualidad —su sexualidad— construye un espacio donde se trasgrede la moral reinante en la primera mitad del siglo XX. Su idea sobre el amor se construye, en su base, con las teorías freudianas⁴.

4. Por lo tanto, es necesario recurrir al pensamiento freudiano, del que tomará el principio del placer (remite a la búsqueda de lo placentero y una huida del dolor, que nos impulsa a realizar aquello que nos hace sentir bien. [Freud 1979: 36]) y el principio de la realidad (regula la búsqueda del placer, limitando las acciones de búsqueda de satisfacción de los placeres [Freud 1979: 50-51]). Estos dos puntos antagónicos crean una configuración innata, a través de los recurrentes temas del deseo. Esta dialéctica constante entre placer y realidad no termina con la derrota de uno de los dos, crearán las líneas maestras de sobre las cuales se erguirá su estética personal y su constante introspección. En esta ecuación entran

En *Rostros ocultos* Dalí adscribe el término *cledanismo* a la comprensión del eros de la protagonista. Este vocablo responde a la ambición del catalán de cerrar una supuesta “trilogía” que empezó el Marqués de Sade: “Porque desde el siglo XVIII la trilogía pasional inventada por el divino Marqués de Sade ha permanecido incompleta: Sadismo, Masoquismo... Era preciso descubrir el tercer término del problema, el de la síntesis y la sublimación” (Dalí 2004: 385). Dalí en su prólogo a *Rostros ocultos* lo define del siguiente modo:

[...] El Cledanismo, nombre que se deriva del de la protagonista de mi novela, Solange de Cléda. El sadismo puede ser definido como el placer experimentado a través del dolor infligido al objeto; el masoquismo, como el placer producido a través del dolor infligido por el objeto. El cledanismo es el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto. Solange de Cléda restablece la pasión normal; es una santa Teresa profana. Epicuro y Platón ardientes en una sola llama de eterno misticismo. (Dalí 2004: 385)

El término clave de esta idea es: *sublimación*. Esta palabra está tomada de la teoría de la libido de Sigmund Freud: “[...] en la cual son sustituidos por otros el objeto y el fin, de manera que el instinto originalmente sexual encuentra su satisfacción en una función no sexual ya y más evaluada desde el punto de vista social o ético” (1999: 54). Así pues, ese subordina el placer al deber; transformando la energía de los deseos insatisfechos en algo útil o productivo. De este modo, los deseos sexuales no se eliminan, se quedan en el inconsciente reprimidos. Si se retoma la idea de Salvador Dalí sobre el amor se puede comprender que es el mundo onírico es el lugar donde van a parar estas pulsiones estériles que deja la sublimación.

Sin embargo, este concepto no nació con esta novela, sino que a finales de los años veinte del siglo pasado, ya surgió esta conjetura, como apunta Ian Gibson: “El cledanismo desarrolla la teoría de la abnegación erótica, o sublimación, formulada por vez primera en 1927 en ‘San Sebastián’, teoría a la que Dalí y Lorca habían dedicado largas conversaciones, desvelos y, también, mucha tinta” (2004: 538). En *Rostros ocultos* se hace referencia en la descripción de los sentimientos de Solange frente a Hervé: “[...] cuando me hallo a punto de

en juego el yo (regula el mundo exterior y sus estímulos; facilita la convivencia [Freud 1999: 114]) el ello (busca el acceso a la satisfacción [Freud 1999: 115]) y el superyó (son las reacciones heredadas del entorno [Freud 1999: 115]). No obstante, a lo largo de su vida tomará el Amor como una posible solución a esta dicotomía: el amor será el lugar donde muera la realidad, y se comienza a relacionar muerte y deseo. Sin embargo, Freud en sus teorías posteriores propuso la pulsión a la muerte como realización del principio de placer.

ser visitada, también me parece que se dulcifica, que se hace conmovedor (Dalí 2004: 808)”. La protagonista cuenta que sus encuentros con él siempre se dan por el día nunca en los sueños:

No importa dónde, ni cuándo, ni en qué circunstancias. No hay modo de predecirlo. Si, al menos, pudiera prepararme para recibirlo... Pero, ¡no! Es implacable, inflexible; y debo someterme como un cautivo, como un esclavo, a un placer que se hace tan inexorable y tan categórico como esa mima inscripción que podría traducir de este modo: ‘El amor es inflexible y riguroso’ (2004: 808)

Con esto termina en una postura que representa a San Sebastián. La protagonista de esta novela terminará sin consumir su pasión con el Grandsailles. Así pues, como apunta Gibson, esta novela “[...] más que girar en torno al ‘eterno misticismo femenino’, parece centrarse en la cuestión de la impotencia masculina” (2004: 538). Al igual que ocurre en sus cuadros de juventud (los de su ya mencionada “época lorquiana”) en los cuales predomina cierto pavor a los cuerpos femeninos y son el reflejo de unos intentos estériles⁵.

En la presentación de los personajes, de Hervé de Gandsailles se dice que seducía a muchas las mujeres (Dalí 2004: 399). Además, a lo largo de la narración se le asocian, a Gandsailles, diversas amantes y amores como a Verónica, Betka o Lady Chidester-Ames. No obstante, no se da ningún vestigio de relaciones sexuales –intuimos las relaciones entre *Rostros ocultos* y su obra inmediatamente anterior, *La vida secreta de Salvador Dalí*, encontramos ciertas relaciones entre el Dalí que ahí se expone y Hervé, concretamente, “[...] tiene mucho en común con el Dalí adolescente” (Gibson 2004: 538)– :

[...] y en un momento dado incluso encontramos al conde, que (como Gala) es estéril, asaltado por lo que él llama ‘la recurrencia de mi complejo de impotencia’. Cualesquiera que sean las razones aducidas por el narrador a favor de la supremacía de la abstinencia sobre la indulgencia, es imposible, leyendo la novela, no recordar las declaraciones brutalmente sinceras sobre su propia ineficacia amorosa hechas por Dalí en otros lugares. (2004, 538)

De este modo, el protagonista de *Rostros ocultos* es un reflejo del propio autor en el cual deja sus inquietudes y personalidad sexual para crear esa historia

5. Rafael Santos Torroella ahonda sobre este tema en su libro *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí* (1984).

que evoluciona desde *La vida secreta de Salvador Dalí*, creando una red entre ficciones y realidades (anécdotas reales, crónicas maquilladas y sucesos ficticios). En su libro *Confesiones inconfesables* habla sobre el Eros. En el capítulo 15 hace referencia a sus encuentros sexuales, parecen innumerables los amantes que ha tenido⁶ del mismo modo que ocurre con Grandsailles y su relación con la libidine.

El cledanismo se expone en la novela con la relación del Conde de Grandsailles y Solange de Cléda como una relación en la que la desbordada pasión y un deseo devastador, hace que sus encuentros fluctúen entre el tedio y exasperación, y la realización del Eros: la sublimación.

Durante cinco años, ambos habían desarrollado una guerra implacable de mutua seducción, a cada momento más llena de ansiedad y más irritante, y que hasta entonces había cristalizado solamente hasta el punto de alcanzar un clima de exacerbación, de producción un creciente impulso de rivalidad y de autoafirmación al que la más ligera declaración de debilidad habría llenado peligrosamente de la amenaza de desilusión. En cada ocasión en que el conde había visto que la pasión de Solange cedía a la calma de la ternura, se había adelantado ansiosamente con nuevos pretextos para herirla en su vanidad y para establecer la salvaje y retrasada actitud agresiva que es la del deseo insatisfecho cuando, con el látigo en la mano, se le obliga a vencer los obstáculos, cada vez más invencibles, del orgullo.

Y estas eran las razones por las que, después de largas sesiones desarrolladas en el tono semilánguido de un idilio superficial salpicado de fingida indiferencia y de los delicados juegos del ingenio, mientras ambos se hallaban en realidad ocultándose obstinadamente el enloquecido galope de sus pasiones, Grandsailles sentía siempre tentaciones de azotar a Solange entre las nalgas y de entregarle un terrón de azúcar, como se hace con un caballo de raza que traza cabriolas con la flexible elegancia de sus movimientos para que ponga su ilimitada energía a nuestra disposición (Dalí 2004: 402-403)

Desde este momento, se plantea el erotismo como un juego de lujuria. Se crea un bamboleo constante entre la satisfacción de los deseos por parte del *ello* frente a la gobernabilidad del *yo* para generar el displacer. Esta ecuación es la favorita de Dalí para las (no) realizaciones eróticas: “Siento un gran aprecio por la estrategia erótica. No hay nada comparable la concepción de estos juegos, y conducir a una pareja al éxtasis me llena de satisfacción. El secreto radica en la imaginación y en controlar la conjunción de elementos” (Dalí 2003: 612)

6. Véase cómo habla de su erotismo y cómo lo vive en *Confesiones inconfesables* (Dalí 2003b: 609-619).

Por lo tanto, se podría decir que el principio del placer remite a la búsqueda de lo placentero y a una huida del dolor, que nos impulsa a realizar aquello que nos hace sentir bien. Los amantes principales de *Rostros ocultos*, el conde y Cléda, buscan constantemente lo que les es placentero: la relación sexual entre ambos; aunque no se dejen arrastrar por él. Esto es debido al principio de realidad: subordina el placer al deber. Por ello, se lleva a cabo a través de un proceso psíquico, sublimación, en el que los deseos insatisfechos reconvierten su energía en algo útil o productivo. En el caso de Grandsailles a su lucha constante con sus propiedades en el Libreaux. No obstante, la sublimación no elimina los deseos sexuales. Éstos, quedan insatisfechos, se empaquetan o son reprimidos en el inconsciente. Al mismo tiempo, no pasa desapercibida la mención de actos sádicos como medio de canalización del displacer; transformando el deseo erótico en una perversión del Marqués de Sade. Se entiende que se complementa el cledanismo y el sadismo.

Ese amor apasionado en *Rostros Ocultos* trata de realizarse de tal modo que el goce y el disfrute llegue de un modo satisfactorio sin que sea necesario llegar a la muerte, aunque no se consiga. El plan de Hervé son unos planes quinquenales –al principio de la cita ya se marca el paso de tiempo de esos cinco años– destinados a servir estrictamente para conseguir una satisfacción plena. Esta idea no surge exclusivamente para la novela, su enlace está en *La vida secreta de Salvador Dalí*. Aquí el pintor había programado unos planes de esa duración para ponerlos en práctica con su amor de adolescencia. Su plan consistía en alimentar el Eros sin que hubiese ningún tipo de consumación, haciendo que la devoción de la muchacha creciera por él gracias a la sublimación (al igual que Grandsaille hace con Solange):

[...] su propio amor, que constantemente hurgaba, contribuyó a mantener aquel estado de crecimiento de la tensión amorosa que, lejos de sufrir el decaimiento que acompañaba los sentimientos saciados, crecía cada día con alarmantes, peligrosos e insalubres deseos, más y más sublimados, más y más irreales y al mismo tiempo más y más vulnerables ante las terribles crisis materiales del crimen, el suicidio o el derrumbe nervioso. (Dalí 2003a: 482-485)

Dalí pondrá a prueba a sus personajes en ese sentido. Puesto que, entre sus protagonistas, sí ha creado un lazo emocional –a diferencia de la experiencia que el propio pintor plasma de su vivencia: la cual carece del sentimiento romántico–. Se presupone, en *Rostros ocultos*, que el amor compartido promueve una mayor conectividad en este plan quinquenal:

—[...] Todas esas historias que corren acerca de la perversidad de nuestras relaciones son unos embustes completos. Además, si conociera usted los detalles de esa pasión descubriría que lo que deseo de usted es algo mucho más humano y comprensible.

[...]

—[...] ¿Cree usted —preguntó al fin— que para los efectos fisiológicos del amor la pasión debe ser compartida por ambos amantes?

—No creo que sea una condición esencial, pero sí muy conveniente y deseable —dijo Solange. (Dalí 2004: 609)

Grandsailles afirma que la realización de su amor sigue los patrones sociales canónicos. Esta relación tóxica, en la que el desbordamiento de la sublimación y la energía del *displacer* que se ha generado durante años de encuentros, les llevará, sin lugar a dudas, al final trágico de los amantes: desenlace esperado de los amores-pasión, los relatos de amor que entrelazan Eros y Muerte. El prototipo favorito de este tipo de narraciones es el de Tristán e Isolda:

El amor no consumado me ha parecido [...] ser uno de los temas más alucinatorios de la mitología sentimental. Tristán e Isolda son los prototipos de una de esas tragedias de amor no consumado que en el reino de los sentimientos son tan ferozmente caníbales como la del alacrán que devora a su macho el día de la boda en el mismo acto de amor. (Dalí 2003: 484)

Tristán e Isolda cuentan una historia trágica de amor, en la cual son consumidos por sus propios sentimientos y pasiones, al igual que el alacrán. Sentimientos que consumirán igual a los protagonistas de *Rostros ocultos*, como ya hizo ese argot sentimental con el Dalí adolescente y su relación con la muchacha. Es el esquema básico de las relaciones erótico-tánicas en las que el principio del placer y el de la realidad se equilibran con la muerte, como única salida al *displacer* generado y a la sublimación de la energía desviada del objeto de deseo. Freud, además de considerar como objeto de estudio el binomio de la pulsión de vida frente a la pulsión de muerte, encuentra otra oposición dentro del objeto amado: amor y odio.

La ambivalencia del amor y del odio le brinda a Freud la oportunidad de hacer del sadismo una pulsión de muerte expulsada del yo y que se pone de manifiesto al relacionar con el objeto, y retoma la definición que había dado del masoquismo ‘complementario’ del sadismo, sin rechazar la hipótesis de un masoquismo primario. (Le Brun 2004: 366)

Por lo tanto, la perversión de amor ante la que estamos es el sadismo. Esto refuerza la pretensión de Dalí de cerrar el trinomio con el que Sade había comenzado sus perversiones: sadismo y masoquismo. De este modo, el cledanismo, sigue llenando el hueco de manera precisa enlazando resquicios del sadismo y masoquismo nacidos de la desviación de instinto sexual sobre el objeto y los sentimientos de frustración que generan derivando en, por ejemplo, actos de crueldad con tintes eróticos. Así pues, se puede afirmar que él persigue “ciertas variantes de la perversión erótica, el pintor surrealista” (Espinosa 2002: 101). No solo en su obra de ficción, sino también en su vida bajo la máscara de genio. Esta aseveración hace referencia a la cita latina de *Rostros ocultos*: “*Cadaverius amoree furentium miserabundis polyandrien*” (Dalí 2004: 648), ello significa que

[...] deploraba los cuerpos miserables de quienes, por causa del amor, cayeron en la locura. Dos siglos atrás, ese espíritu liberal y benévolo que fue Christopher Martin Wieland había barruntado, en su Idris y Zenide, que una locura exalta vale por una verdad que abate. El amor es, por excelencia, la locura que exalta. Ello lo ha precipitado, a menudo, en los confines del delirio. (Espinosa 2002: 101)

El amor y el odio que surge entre los dos amantes protagonistas tienen un comienzo mucho anterior al de la narración. Así pues, el amor se constituye como el motor que llevará a la locura a los amantes. Sin embargo, no será hasta la mitad del relato, cuando avance se este asunto. Otro elemento que juega un papel importante dentro de este juego de seducción es el tiempo, puesto que la dilatación de este mecanismo no hace que el amor se evapore o se reconduzca hacia otras personas: un único amor, en una sola vida.

No es coincidencia que se contemple un único amor verdadero en la existencia de una persona. El pintor, en sus textos autobiográficos, concretamente, en *La vida secreta de Salvador Dalí*, reconstruye su vida y sus recuerdos entorno al amor de su vida, Gala, y sus versiones anteriores como Drurilla (Dalí 2003a: 631-635) Para él su amada “[...] sigue siendo para mí la única... la única con quien puedo gozar exaltando las más sublimes imágenes de mi arquitectura de belleza. Ella es mi verdad íntima, mi *doble* y mi *uno*”.

Tanto en estos “recuerdos” de Salvador Dalí, como en *Rostros ocultos*, aparece un amor falso, un objeto que interfiere en el destino: entre Grandsailles y Solange aparecerán terceras personas, decisiones erróneas de ambos que los separarán, así como la distancia y el tiempo. Una vez más, al igual que *Tristán e Isolda* “Es una novela del amor imposible, por lo límites sociales, y que

lleva a la destrucción de los amantes” (Pujante 2017: 133), *Rostros ocultos* encuentra límites en la concepción de la realización el amor, sus límites son emocionales, por un erotismo que sería tildado de perversión, como los del Marqués de Sade.

La conversación entre Gadsailles y Solagne trata el tema del amor, y no solo del ámbito sexual. Manteniendo distendidas conversaciones de carácter filosófico. El amor, tal y como lo comprende el Conde, está construido sobre una base fantástica: la magia simpática es la clave del nacimiento de este sentimiento. La ortodoxia del amor, según Grandsailles, nace de unos hechizos:

Pienso en aquellas creencias consideradas como dogmas por espacio de varios siglos, en la posibilidad de utilizar procesos mágicos para inducir a amarse a dos personas escogidas intencionalmente entre las que no hubieran mostrado predisposición a amarse. El amor les era impuesto progresivamente como una especie de condena, de castigo.

[...]

—Se comienza —prosiguió Grandsailles— escogiendo a la pareja destinada a convertirse en amantes, que ha de ser preferiblemente compuesta por personas de tendencias hostiles. Desde ese momento en que son escogidos, los protagonistas son mantenidos en un estado de castidad que no debe ser roto hasta el final. Después de varios meses de abstinencia amorosa [...]. Durante el transcurso de este primer encuentro, que se desarrolla con arreglo da un riguroso ceremonial, no debe producirse ningún contacto ni cambiarse palabra alguna entre ellos. [...]. Después de esta escena preliminar, los encuentros son graduados con un arte refinado y destinado a despertar y estimular el naciente deseo. Mas, contrariamente a lo que debería esperarse, en lugar de progresar en la dirección de las tentaciones físicas normales, las relaciones retroceden. Entonces, en el curso de su atracción entra lo que podría llamarse una nueva fase de la idealización.

—La sublimación —sugirió Solange.

—Después del segundo encuentro, la desnudez de los protagonistas es casi completamente cubierta por medio de hojas entrelazadas; el cuarto encuentro se celebra hallándose ambos enteramente vestidos con suntuosos ropajes, y sus gestos, todavía regulados anticipadamente como si fueran los apropiados para un ballet, en lugar de ser crudamente impúdicos, se hacen más puros, expresan sentimientos delicados, unción y humildad a medida que progresan ambos hacia el punto final.

—Comprendo —dijo Solange— que esa especie de exhibicionismo al revés se convertiría en un violento estímulo para los sentidos, hasta el punto de provocar en ambas personas un deseo enteramente cerebral de una por otra. Pero ese terrible suplicio de Tántalo de su carne, ¿tiene algo en común con el deseo permanente y soberano del amor?

—Sí; seguramente, sí —contestó Grandsailles—; o cuando menos de ello dan fe las pruebas; mas a condición de que la pareja llegue satisfactoriamente al fin de su duro martirio.

[...]

—Finalmente —continuó Grandsailles— se deja a los dos amantes a solas, cara a cara [...]. Al cabo de cierto tiempo, si el experimento tiene éxito propuesto, los dos amantes rompen en lágrimas. El enamoramiento es completo.

—Esas lágrimas y la expresión de luso rostros, con su infinita capacidad de matices de dolor o de placer son lo que hace indudablemente que el amor sea distinto entre los seres humanos y los animales... —Y como si estuviera luchando consigo misma, prosiguió—: Todo esto parece conducir inevitablemente a una nueva teoría el amor, teoría que podría reunir las concepciones de Epicuro⁷ y las de Platón⁸ en una sola idea. (Dalí 2004: 610-613)

Es significativo observar cómo se plantea el rito de magia simpática para que se produzca el amor. La referencia a la Edad Media nos remite hasta una de las parejas trágicas favoritas de Dalí: Tristán e Isolda. En esta obra, los amantes, se enamoran a causa de un filtro amoroso que le ponen a su vino. Este amor es imposible, puesto que Isolda se casa con el rey de Cornualles, tío de Tristán. Él morirá. Ante la pérdida del ser amado, Isolda morirá a causa del amor que ya no puede estar con ella. Este mito fascinará tanto al pintor que le dedicará varios cuadros, entre ellos se encuentra *Tristán e Isolda* (1944). La semejanza entre este mito y la representación del proceso de enamoramiento de *Rostros ocultos* reside en el hecho de que el objeto último de los hechiceros fuese el amor.

El rito que plantea Grandsailles es una serie de pasos para conseguir su amor perverso. El primero: Se tienen que escoger dos personas con tendencias hostiles. Grandsailles y Solange ya tienen una relación amor-odio que había comenzado mucho antes de plantear estos pasos para enamorarse. El mecanismo de la pulsión de muerte se pone en marcha con el sadismo debido a la ambivalencia entre el amor y el odio que proponía Freud. El segundo, tienen que someterse a un estado de castidad hasta el final del proceso.

7. Epicuro y sus teorías sobre el amor y las filias tuvo cierta repercusión en el mundo clásico. Así pues, “Epicuro quiere preservar a los suyos de todo exceso [...] No consideraba el amor el amor de origen divino ni le parecía bien que el sabio sufriera los embates de Eros. [...] el concepto de Epicuro sobre el amor como ‘apetito intenso de placeres sexuales con furor y tormento’”. (Ramos Jurado 2000: 140)

8. En la obra *El banquete* (Platón 1871: 287) se traza la línea desde el amor a lo bello. En esta relación lo bello es amado por sí mismo, sin ningún interés que lo medie. Además, se realiza la afirmación de que “el amor convierte al hombre poseído por un dios (*entheron*) y lo impulsa a morir por el otro [...]; por otra parte, que el amante es algo ‘más divino’ (*theioteron*) que el amado”. (Le Brun 2004: 47)

En un quinto paso, todo el avance que se ha producido hasta ahora se cortará: entran en una fase de idealización⁹ y de sublimación. Estos términos de corte freudiano son antagónicos, puesto que el primero favorece la represión y, por el contrario, el segundo, supone una vía de escape de la represión. Así pues, la idealización hace referencia con lo que ocurre con la libido del objeto; mientras que la sublimación, supone que sucede algo con el fin de la pulsión. Comienza a parecer dos fuerzas antagónicas que juegan a favor de cada una de las pulsiones freudianas.

Durante el tiempo que se encuentran separados –varios años–, el enamoramiento que comienza a nacer entre ambos se refuerza, sobre todo, el del Conde hacia la joven. El amor será el motivo del intercambio de cartas, el cual originará, parafraseando la cita anterior de Espinosa, la locura exaltada que es el amor. Solange esperara, como Penélope a su Ulises. Momentos antes de que se produzca el encuentro: Solange morirá a causa de la tensión amorosa que la que Thánatos ha vencido a Eros.

Una vez más, todo este ritual guarda una fuerte relación con la vida que Salvador Dalí plasma en sus obras autobiográficas. Al principio he citado que el pintor veía el erotismo como un juego: “Mi erotismo es un juego con reglas precisas y al mismo tiempo con una ascesis tan rigurosa como una ceremonia de iniciación” (Dalí 2003b: 612-613). No es un ritmo de magia simpática, pero sí que sigue una estructura muy similar:

Se trata primero de seleccionar una serie de seres, escogidos por su belleza y sus aptitudes amorosas y, luego, hecha la elección, imaginar parejas cuyos componentes no se conozcan, establecer después una red de contactos, de diálogos, de situaciones que poco a poco sorprenderá, seducirá, convencerá a los actores a someterse a las reglas del juego daliniano [...]. Poseo el arte de despertar la curiosidad, de crear leyendas, de establecer contactos únicos. Esta diplomacia erótica me encanta hasta el momento en que habiendo suscitado la pasión de dos seres, los meto en mi probeta y los sumerjo en mi cuenco, donde [...] va a entregarse, para mi deleite, al placer de las caricias bajo la genial autoridad daliniana.

El colmo se alcanza cuando he tejido tal conjunto de complicidades alrededor de esa pareja, cuyas resistencias han quedado rotas o borradas, que viene a ser como un poco mágica [...].

Entonces llega la hora de idear una verdadera ceremonia erótica.

9. “La idealización es un proceso que envuelve al objeto; sin variar de naturaleza, éste es engrandecido y realizado psíquicamente. La idealización es posible tanto en el campo de la libido y cuanto en el de la libido de objeto. Por ejemplo, la sobreestimación sexual del objeto es una idealización de éste”. (Freud 1979: 91)

[...] Las preparaciones a veces duran mese y ajusto cuidadosamente todas las piezas de mi puzle.

Invento las perversiones más sutiles, impongo mis caprichos más extremados, decido para cada uno de los participantes los actos más locos, obtengo las confesiones más completas.

(Dalí, 2003b: 613-614)

Las “ceremonias eróticas” de Dalí se construyen igual en *Rostros ocultos* que en la vida erótica del pintor. En ella una danza entre los amantes que giran en torno a las concesiones de las pulsiones pasionales. Así pues, se crea un precario equilibrio al *ello* y al *yo*. De este modo, la sublimación encuentra su espacio para, al igual que un miasma, extenderse por los amados creando un pulso entre amor y odio; generando una cruel, pero deliciosa, perversión que los consume. Todo ello se encuentra bajo la batuta de Salvador Dalí. Tanto en la ficción como en la realidad.

3. Conclusión

La referencia a los amantes será tomada como un ejemplo de que el amor causa delirio, el *furor amoris* de los clásicos o el *amour fou* surrealista. Son, por tanto, el modelo de amor trágico para ambos amigos. El amor delirante, la frustración y las pulsiones sexuales predominaran en la construcción de las obras de Salvador Dalí como *Destino* o *Un chien andalou*. El amor y el erotismo son el *leitmotiv* constante de su vida y su obra. Por ello, el pintor esperaba

[...] hacer entender que otorgo en el amor un valor particular a todo lo que es llamado comúnmente perversión y vicio. Considero la perversión y el vicio como las formas de pensamiento y de actividad más revolucionarias, de la misma manera que confiero el amor como la única actitud digna de la vida de un hombre (Dalí 2005: 210)

Si partimos de esta comprensión del tema del amor y las perversiones, se comprende las pretensiones que Dalí adoptada con *Rostros ocultos*: formar parte con su cledamismo un triángulo de perversiones a la altura del sadismo y del masoquismo. Este término que propone, no solamente lo crea para la novela, sino que nace de su propio erotismo. El es el Zeus que ha parido a su Atenea. Rumiando sus pasiones desde su adolescencia, en sus ensayos, hasta redondearlos en *La vida secreta de Salvador Dalí*.

Los paralelismos tomados de su vida que se entremezclan con la ficción llenan ese espacio creado por las teorías freudianas: la sublimación. El encaje

que hace del masoquismo, el sadismo y cledanismo funciona porque entrelaza los términos, colmando pequeños espacios que existen entre los términos. La sublimación de la que se sirve, y que asocia con antiguos filósofos, se presenta con la privación de la culminación del placer:

Cierto es que —Platón vuelve a ello con frecuencia— no podría haber deseo sin privación, sin carencia de la cosa deseada, y sin mezclar por consiguiente de cierto sufrimiento; pero el apetito, explica en el Filebo, solo puede provocar con la representación, la imagen o el recuerdo de lo que da placer; de ahí concluye que no podría haber deseo más que en el alma, ya que si el cuerpo es alcanzado por la carencia, es el alma y solo el alma la que puede por el recuerdo hacer presente lo que se desea y así suscitar la epithymia” (Foucault 2012: 42)

Así pues, toda la base freudiana que ha presentado, se fundamenta en teorías platónicas.

La constante daliniana de crear sus “ceremonias eróticas” nace desde el conocimiento de su erotismo. Desde su adolescencia ha planeado su juego de tira y afloja con el deseo y su culminación, es decir, con los principios del placer y la realidad, con el *yo* y el *ello*. Obligando a un desenlace fatal basado en grandes historias del amor no realizado como el de Tristán e Isolda. De este modo, Salvador Dalí comprende que

El erotismo es una forma de levantar una barrera contra el sentimiento de la muerte y la angustia del espacio-tiempo. Experimento un furor dionisiaco al celebrar la vida, pero rehúso ser víctima de los sentidos, de las obsesiones, de los instintos de vida. Quiero experimentar todo los posibles sin dejarme condicionar por las apariencias. Saciarme mi erotismo sería una forma de someterme. Jugar con él y superarlo es una fuerza de la cual obtengo un mayor provecho. (Dalí 2033b: 617)

Bibliografía

- BOU, Enric (2004). *Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*. Barcelona: Tusquets.
- DALÍ, Salvador (2003a). *Obra Completa I. Textos autobiográficos I. Un diario: 1919-1920, La vida secreta de Salvador Dalí y Diario de un genio*. Barcelona: Destino.

- DALÍ, Salvador (2003b). *Obra Completa II. Textos autobiográficos II. Las pasiones según Dalí y Confesiones inconfesables*. Barcelona: Destino.
- DALÍ, Salvador (2004). *Obra Completa III. Poesía, prosa, teatro y cine*. Barcelona: Destino.
- DALÍ, Salvador (2005). *Obra Completa IV. Ensayos I*. Barcelona: Destino.
- FOUCAULT, Michel (2012). *Historia de la sexualidad: 2 el uso de los placeres*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (1999). *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica y otros escritos de doctrina psicoanalítica*. Madrid: Alianza.
- GIBSON, Ian (2004). *La desafortunada vida de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.
- LE BRUN, Jacques (2004). *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires: Ediciones Literales.
- PLATÓN (1871). *El banquete*. (Ed. Patricio Azcárate). Madrid: Medina y Navarro editores.
- PUJANTE, David (2017). *Eros y Thánatos en la cultura occidental*. Valencia: Calambur.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel (2000). “El amor en la filosofía griega”. *Consideraciones entorno al amor en la literatura griega antigua*. Eds. Máximo Brioso Sánchez y Antonio Villarrubia Medina. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1994). *Dalí*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2004). “Dalí, escritor”. *Ínsula* (689): 2-5.
- VAN DE PAS, Annemieke (1989). *Salvador Dalí: l'obra literària*. Barcelona: Mediterrània.