

La *partenaire* única: Una lectura psicoanalítica de la relación entre Gala y Salvador Dalí

The unique partner: A psychoanalytic reading of the relationship between Gala and Salvador Dalí

Por Vanesa Baur¹ y Julieta De Battista²

RESUMEN

En el marco de una investigación doctoral en torno al funcionamiento del *partenaire* en las psicosis, estudiamos la relación entre Salvador Dalí y Gala como caso singular. Consideramos al *partenaire*, a diferencia del semejante, como el asociado con quien se sostiene algo en común, montaje que se constituye en una articulación de los registros simbólico, imaginario y real. Al *partenaire* se lo aborda o se lo constituye con mediaciones que, en las neurosis, son privilegiadamente fantasmáticas y en las psicosis van mucho más allá del rol en lo imaginario. Sus funcionamientos singulares se pueden describir y explicar de acuerdo con las peculiaridades de cada historia y anudamiento de la estructura.

En este trabajo presentamos un estudio de la relación entre Dalí y Gala, a través de la construcción del caso a partir de fuentes biográficas y autobiográficas y la argumentación conceptual de Dalí como sujeto de la psicosis. A partir de estos, proponemos una lectura del funcionamiento específico de Gala como *partenaire* única y privilegiada, por cuanto participa como elemento central del anudamiento que sostiene la existencia vital del artista.

Palabras clave: *Partenaire*, Psicosis, Anudamiento, Psicoanálisis, Lacan.

ABSTRACT

In the framework of a doctoral research on the functioning of the partner in psychoses, we study the relationship between Salvador Dalí and Gala as a singular case. We consider the partner, unlike the similar one, as the associate with whom something in common is held, an assemblage that is constituted in an articulation of the symbolic, imaginary and real registers. The partner is approached or constituted with mediations that, in neuroses, are privilegedly phantasmatic and in psychoses go far beyond the role in the imaginary. Its singular workings can be described and explained according to the peculiarity of each history and knotting of the structure.

In this paper we present a study of the relationship between Dalí and Gala, through the construction of the case based on biographical and autobiographical sources and the conceptual argumentation of Dalí as a subject of psychosis. From these, we propose a reading of the specific functioning of Gala as a unique and privileged partner, since she participates as a central element of the knotting that sustains the artist's existence.

Keywords: Partner, Psychoses, Knotting, Psychoanalysis, Lacan.

¹Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Facultad de Psicología. Magister en Psicoanálisis y Doctoranda en Psicología. UNMdP. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Centro de Investigación sobre Sujeto, Institución y Cultura (CISIC UNMdP). Mar del Plata, Argentina.

E-mail vanesabaur@gmail.com

²Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Psicología, Licenciada en Psicología, UNLP.

Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ). Instituto de Ciencias de la Salud CIC.

Laboratorio de Investigaciones en Psicopatología y Psicoanálisis (LIPPSI UNLP). La Plata, Argentina.

E-mail julietadebattista@gmail.com

Introducción

En el marco de la tesis doctoral “El *partenaire* en las psicosis. Estudio acerca de los funcionamientos del amor en los lazos psicóticos”, analizamos la relación de Salvador Dalí y su esposa Gala como un ejemplo paradigmático. El caso de Gala y Salvador Dalí constituye un ejemplo singular de funcionamiento sostenido a lo largo de la vida, que puede ser leído teniendo en el horizonte la pregunta acerca de qué es lo que se anuda entre los dos y cómo un sujeto de la psicosis, a quien conceptualmente a menudo se objeta su participación social, puede sostener un vínculo de pareja. Una pareja atípica, nacida en la cúspide del movimiento surrealista, conformada por dos seres de excepción. La cuestión que nos convoca en este trabajo es la naturaleza de su unión, que resultó indisoluble, si bien surgió de condiciones improbables: una mujer de 35 años, sensual y seductora, y un joven artista de 25 años, excéntrico y virgen.

Dado que nuestra lectura entrama la participación de la *partenaire* en la diacronía de la vida, se nos hace necesaria una reconstrucción biográfica que sitúe los movimientos vitales, los puntos de ruptura y las continuidades, al modo del armado de un caso clínico. Utilizaremos para ello, como parte de nuestra metodología de trabajo, fuentes biográficas y autobiográficas. Dalí resulta especialmente controversial como personaje que transformó la cultura y dejó su marca, extravagante y excéntrico, sin haber atravesado dispositivos psiquiátricos o psicoterapéuticos. Por ello, realizaremos también una lectura argumentando su posición subjetiva como psicosis.

Una vida de monolítica coherencia

Salvador Dalí nació en Figueres el 11 de mayo de 1904. De la prehistoria familiar se destaca su abuelo paterno, llamado Gal (imposible evitar la resonancia con Gala) quien desarrolló delirios paranoicos, que lo llevaron a cambios de ciudad y querellas legales. El delirio era atribuido en el pueblo a la “tramontana”, un furioso viento de la zona norte de Cataluña que se creía tenía poderes enloquecedores y de alteración de las emociones. La persecución por la que se sentía acosado -vinculada al robo de oro- lo llevó a su muerte a los 36 años, arrojándose de cabeza a un patio interior. Ese suicidio fue oculto como tal por la familia.

Su padre, Salvador Dalí Cusí, notario de Figueres, fue un personaje estricto, rígido, autoritario, ferviente federalista catalán hasta la llegada de Franco al poder, con un carácter fuerte, enérgico e irascible, ordinario en sus modales. De acuerdo con un biógrafo, “recibimos la impresión de que para Salvador el notario era una figura distante y temible, aunque respetada, un padre exigente que dedicaba poco tiempo a su hijo” (Gibson, 1998, p.84). En conversaciones con Louis Pauwels, publicadas como *Les passions selon Dalí* [Las pasiones según Dalí] (1968), Salvador en una clara deriva metonímica, pasa del lunar del lóbulo de Gala a la figura de su padre “ese lunar

[*grain de beauté*] (...) es el punto de concentración de mi vida afectiva dominada por el drama del padre”¹ (Dalí y Pauwels, 1968, p.42, agregado entre corchetes nuestro). Ha identificado a su padre con Moisés, Guillermo Tell y Júpiter y explica que el origen de sus traumas es el exceso de amor de su padre como un daño que éste le ha infligido: “Nací doble” afirma, y es esa duplicación la causa del exceso paterno, Salvador carga con el amor que se dirigía a su hermano mayor muerto. “Exceso de amor a causa de un otro yo mismo” (Dalí y Pauwels, 1968, p.43).

Ese hermano, llamado también Salvador, murió a los veintidós meses de edad. Y nueve meses y diez días después nació él: “Contrariamente a lo que se ha afirmado, Dalí no recibió el nombre de Salvador en memoria de su hermano muerto sino, igual que éste, por su padre y su abuelo” (Gibson, 1998, p. 55). Dalí ha dado múltiples versiones de la muerte del hermano -que vivió 7 años, que era un genio- y del hecho de llevar el nombre del muerto, haciendo de esto causa de su ser².

Dalí siempre fue tímido. En la adolescencia tenía fuertes sentimientos de vergüenza, que lo inhibían profundamente. La vergüenza se asociaba a la sexualidad y a la masturbación, práctica preponderante y fundamental de su vida erótica, la convirtió en un tema central de toda su obra, creando una figura obsesivamente insistente, el Gran Masturbador. Su vida sexual estaba marcada por las dificultades: terror a las enfermedades venéreas y a la impotencia, turbado por el tamaño de su pene y la eyaculación precoz. A sus 18 años, en la Residencia Estudiantil de Madrid, se lo describía como “literalmente enfermo de timidez (...) inhibido, se sonrojaba a menudo y mostraba un total desinterés por las mujeres” (Gibson, 1998, p.137). Otro rasgo de su personalidad es que “no tenía ni un ápice de sentido práctico” (p.184). Desconocía el valor del dinero, podía perderse irremediabilmente en la ciudad.

La amistad con Federico García Lorca ocupó un lugar central de su juventud. La relación entre ellos estuvo atravesada también por la atracción sexual, al menos de Federico hacia Salvador, quien intentó, más de una vez, mantener relaciones sexuales con él, sin conseguirlo. Compartieron proyectos, aventuras, se dedicaron mutuamente obras y continuaron su relación de manera epistolar por mucho tiempo. Configuraron un grupo creativo excepcional, en complejas relaciones con Luis Buñuel, con quien creó el impactante film *Un perro andaluz*.

En 1929, luego del estreno de la película en París -que tuvo una gran repercusión- regresó a Cadaqués donde, según su relato, sufrió una suerte de regresión a la infancia, siendo víctima de incontrolables ataques de risa y viendo infinitas imágenes (cfr. Gibson, 1998, p.288), que decidió incorporar en el cuadro *El juego lúgubre*.

Un dúo improbable e indisoluble

En agosto de 1929, cuando Salvador era un joven virgen de 25 años y Gala tenía 35, tuvo lugar su primer encuentro en las playas de Cadaqués, donde ella estaba pasando unos días junto a su marido Paul Éluard, su hija

Cécile y amigos en común. Encuentro que será recordado y reconstruido por él de muchas maneras, pero en todas se destaca el impacto, el rapto, el aura de predestinación. Gibson habla de que conoció a la mujer de sus sueños, reencarnación de la *Gradiva* de Jensen (la que avanza). Como en otros recuerdos propuestos en *Vida Secreta*, la exactitud se desdibuja y cobra otro relieve: al igual que el hermano muerto, la aparición de Gala está misticada. El cortejo amoroso habría incluido un atuendo inverosímil, ataques de risa histérica, perfume de estiércol:

Borracho del *deseo de retener su mirada*, me afeité las patillas y las pinté de azul, me perfumé con excremento de cabra, me puse un collar de perlas y un jazmín en la oreja (...) no podía hablar, atacado por una risa histérica, cataclísmica (Dalí y Pauwels, 1968, p.41, el subrayado es nuestro).

y sin dudas el encuentro trastornó y transformó a Dalí³: “El día siguiente, ella me tomó de la mano, calmó esa risa y me dijo gravemente: ‘mi pequeño, nunca nos vamos a separar’” recuerda con Pauwels (1968, p.41). Desde ese primer momento se hizo necesidad de la contingencia, aspirando a la eternidad. Y apareció una mirada que deseaba *retener*.

El cuerpo de Gala tenía rasgos que lo convocaban -senos pequeños, piel brillante, caderas pronunciadas. Y tenía un nombre que resonaba en Dalí, evocaba el de su abuelo y el segundo nombre de su hermano muerto, Gal, “signo premonitorio de que me estaba predestinada” (Gibson, 1998, p. 305).

La intensa relación que se estableció entre ellos tuvo un impacto negativo en la familia de Dalí: Gala era francesa (rusa en verdad, pero venía de París), desinhibida, casada con otro hombre. Su padre le llamaba “la Madame” y, a partir del inicio de la relación, cambió su testamento desheredando a Salvador. Se reencontraron poco tiempo después en París y, tal como lo habría predicho Gala, no volvieron a distanciarse más que por breves períodos de tiempo, hasta que en 1970 ella se instaló en el castillo de Púbol hasta su muerte, sin que ello implicara una separación.

El repudio paterno por la relación con Gala se agudizó con la aparición de una nueva pintura -*El Sagrado Corazón*- en la que Dalí había escrito «A veces escupo para divertirme sobre el retrato de mi madre». Dalí Cusí echó a su hijo de su casa, le prohibió volver a Cadaqués y profirió maldiciones sobre él (cfr. Gibson, 1998, p.316). No se volvieron a hablar hasta 1935 y Dalí se exilió construyendo su casa en Port Lligat, caserío de pescadores que se encuentra a 20 minutos de Cadaqués, al que se llega caminando o por el mar.

Gala controlaba los aspectos prácticos de la actividad artística de Dalí. Con la obra se comportaba “como una tigresa defendiendo a su cría” (Gibson, 1998, p.386). Y, de acuerdo con los testimonios recogidos en la biografía, manejaba el dinero, negociaba las ventas, estaba decidida a hacer de Salvador una figura famosísima. En carta a su padre describía su rol de mujer: “trato personalmente de

ayudar a mi marido. Le hago de modelo, hago el trabajo de secretaria para todo lo que concierne a los aspectos prácticos de nuestra vida, porque él está completamente sumergido en la creación, en su trabajo. Es incapaz de ocuparse de tonterías” (Dalí, G., 2012, p.111).

Juntos conocieron a personas adineradas dispuestas a invertir en la obra de Dalí y entusiasmados con frecuentar a la pareja, hacerla parte de su círculo, alojarla en sus mansiones. Dalí era muy productivo en lo que refiere a su obra, muy trabajador y contaba con el rol organizador y social de Gala.

En 1934, Dalí comenzó a manifestarse en favor de Hitler y por ser “un elemento fascista” estuvo a punto de ser expulsado del grupo surrealista (cfr. Gibson, 1998, pp. 412-417), expulsión que se concretó en 1939. Poco después, viajaron por primera vez a Nueva York, donde la obra y el personaje de Dalí tuvieron una exitosa recepción. Allí se instalaron por ocho años desde 1940, luego del inicio de la Guerra y el avance del nazismo por Europa.

A principios de la década del 30, comenzó a firmar sus cuadros como “Gala-Salvador Dalí”. A fines de la década del 40, Dalí inventa el “cledalismo” (neologismo que condensa *clé* [llave], Leda, Dalí, Helena [nombre civil de Gala]). Por una parte, es una suerte de mitología en la cual Gala acaba identificada con la madre y como diosa de su metafísica. Al tiempo, como alma gemela, hermana mitológica (Helena) de Castor y Polux. En el seno de esta mitología, Gala irá deslizándose hacia el papel de la *Madonna de Port Lligat*, figura que propuso como patrona del pueblo. *Cledalismo* es también el nombre que Dalí da en las conversaciones con Pauwels a sus prácticas eróticas, a las fiestas orgiásticas que organizaba y comandaba absolutamente, desde la elección de los participantes -todos bellos y jóvenes-, hasta las indicaciones específicas de cada movimiento. Su rol en ellas era de amo y *voyeur*. Decía Nanita Kalashnicoff, una amiga cercana: “para él la sexualidad siempre fue un monstruo y nunca superó la angustia que le producía”. Evitaba el contacto físico, eligiendo la masturbación y el voyeurismo. Que lo tocaran o acariciaran, con excepción de Gala, le provocaba un pánico incontrolable (Gibson, 1998, p. 479).

Su padre muere en 1950. A partir de esa fecha Dalí comienza a referirse al “misticismo católico nuclear”, el que se describe como un nuevo fanatismo. Quienes conocían su anterior anticlericalismo calificaron este nuevo ideario como un acto de autopromoción, de lavado de su imagen para hacerla más aceptable en la España franquista. La presentación del mismo, plena de simbolismos, apuntaba a su propia unidad: “el éxtasis es la dialéctica, la armonía de los contrarios, de los dos Dalís antitéticos pero absolutamente idénticos, iguales en los dos bandos físicos que dividieron durante años en teoría ondulatoria y teoría corpuscular” (citado en Gibson, 1998, p.583). Puede ser pura retórica calculada, pero también podemos escuchar este sistema como uno más de los recursos para sostenerse en la impropiedad de su cuerpo. Los términos que dibujan su nueva propuesta son grandilocuentes, imprecisos y por momentos se desarticulan del sentido, produciendo sensación de extrañeza en el auditorio.

A partir de esos años, las relaciones que Gala mantenía con hombres habitualmente más jóvenes que ella se hicieron frecuentes: “A medida que su fortuna y la de Dalí crecía, empezó a adquirir una bien ganada reputación de promiscua” (Gibson, 1998, p.534). Estas relaciones eran conocidas y aceptadas por Dalí quien, a su vez, incorporó a su círculo a mujeres bellas que lo acompañaban permanentemente sin que ello implicara relación amorosa o sexual. Cuando las pasiones de Gala se volvían muy intensas, Dalí se perturbaba, no por celos sino por temor a que lo abandonara.

En 1970 Gala se mudó a un castillo en Púbol, en el cual Dalí solo tenía acceso por invitación escrita de ella. Dalí, cuando Gala se iba con alguno de sus amantes, llamaba a sus amigas Nanita o Amanda Lear (bella joven trans, rasgo que fascinaba a Dalí, *cfr.* Gibson, 1998) para que se queden con él. En ese tiempo, también comenzó obsesivamente a trabajar en su proyecto de Teatro Museo en Figueras. Los problemas de salud empezaron, tanto para Dalí como para Gala, a fines de esa década. Según sus allegados, los cuidados de Gala para con él eran negligentes. Los conflictos en la pareja se hicieron manifiestos, les costaba sostener la proximidad; sin embargo, ante el empeoramiento de su salud, Gala llamó a Amanda Lear para pedirle que cuidara de Dalí si algo le ocurría a ella. Su muerte se produjo en 1982, en Port Lligat y su cuerpo fue llevado a Púbol, donde era su voluntad ser enterrada: “Tras la muerte de Gala, el derrumbe de Dalí fue espectacular (...) eran vitales el uno para el otro” dijo una cercana amiga de la pareja, “Gala era el principal sostén, la fuerza de voluntad. Dalí se sentía como un niño abandonado por su madre. Dejó de comer. Era un grito de ayuda” (Gibson, 1998, p.736).

Nunca volvió a pisar Port Lligat. Sus últimos años fueron de una pronunciada decadencia: le temblaba la mano al pintar, se negaba a alimentarse y estaba sometido a sondas nasales para su nutrición; resultaba insoportable para quienes lo cuidaban en Púbol y luego en la Torre Galatea (así llamada, desde ya, en homenaje a Gala). Falleció el 23 de enero de 1989. A Pauwels le había anunciado “a un cierto nivel de psicosis, se rechaza la deglución y se muere de hambre” (Dalí y Pauwels, 1968, p.58).

El caso Dalí

Dalí se definió a sí mismo de muchas maneras: místico español, paranoico, pero no loco (repitió a lo largo de los años la famosa frase: “La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco”), monárquico metafísico, el pintor de la iconografía del subconsciente (*cfr.* Dalí, 2006). De la paranoia, sabemos, hizo método, el *método paranoico-crítico* que tuvo resonancias en Lacan en la época de la elaboración de su Tesis doctoral. Dalí valora el delirio como actividad espiritual, elabora un saber hacer con las imágenes que se le imponen, se le aparecen obsesivamente⁴, lo invaden.

Su definición de la paranoia se encuentra influida por las ideas freudianas⁵ y también por la aproximación a los

trabajos del joven Lacan acerca de la paranoia. Hemos estudiado estos lazos en el artículo “Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí” (2010), en el cual establecemos un diálogo entre los tempranos trabajos de Lacan acerca de la paranoia y el método paranoico-crítico, tal como es desplegado en “El burro podrido” y en *El mito trágico del Angelus de Millet*.

El método paranoico crítico se funda en la consideración de que la paranoia configura la realidad y busca la destrucción del sentido común por la provocación de imágenes dobles que se abren a una metonimia de nuevos significados vinculados al deseo. El psicoanálisis no podía más que fascinar a Dalí, con su develamiento de los motivos inconscientes, que ponen en jaque a la moral burguesa. La intención de sistematizar la confusión, desmoralizar a través del surgimiento de nuevas imágenes, son los propósitos del segundo manifiesto surrealista (menos tomado por el automatismo, más ligado a la potencia creativa del inconsciente) al que Dalí suscribe y fundamenta con pasión. El surrealismo es, en este segundo tiempo, revolución contra el automatismo de la vida y de la percepción.

Dalí ubica el origen del método en Lidia Nogués, vecina de Cadaqués, conocida en el pueblo por su delirio erotómano con el escritor Eugenio D’Ors. De ella dirá “Lidia poseía el cerebro paranoico más magnífico, fuera del mío, que haya conocido nunca” (citado en Gibson, 1998, p.171). Su descripción es precisa, capta con claridad el funcionamiento paranoico:

(...) era capaz de establecer relaciones completamente coherentes entre cualquier asunto y su obsesión del momento, con sublime negligencia de todo el resto y con una elección del detalle y un juego de ingenio tan sutil y tan calculadoramente hábil, que a menudo era difícil no darle la razón en cuestiones que uno sabía eran completamente absurdas (Gibson, 1998, p.171).

Esta brillante paranoica fue además una mujer afectivamente significativa para Dalí, desde su infancia, y fue quien le dio refugio cuando su padre lo echó a raíz de la relación con Gala. También fue quien le vendió la primera choza de pescadores sobre la que se edificaría la casa de Port Lligat, compleja estructura que conserva la disposición de las chozas iniciales.

Conversaciones con analistas y otros psi

“- Por qué nunca te has psicoanalizado?

-Aún no he encontrado al psicoanalista

que se atreva a verme tumbado en el diván”.

Salvador Dalí y Phillip Halsmann, *reportaje fotográfico*.

Tuvo un vivo interés por el psicoanálisis, por conocer a Freud, por cierta cercanía con Lacan en el auge del surrealismo; pero Dalí no participó regularmente en dispositivos psi. De su encuentro con Freud, en Londres en 1938, facilitado por Stefan Zweig, nos queda la impresión que el

maestro tuvo: “Ese muchacho parece un fanático. No me extraña que haya una guerra civil en España si se parecen a él” (Gibson, 1998, p. 488).

Entre 1954 y 1958, Dalí tuvo encuentros con el psicoanalista Pierre Roumeguère. Se desconoce la articulación de la demanda que originó esas conversaciones. El biógrafo conjetura que la demanda fue del psiquiatra, fascinado por el personaje. Como producto de esos encuentros, Roumeguère publicó un libro sobre Dalí, en el que desarrolla las explicaciones dalinianas mismas. Compara la figura de Gala y Dalí como Castor y Pólux, siguiendo la hipótesis del mismo Dalí que ubica a Gala como un milagro terapéutico en su vida: “rescata a Dalí del fantasma internalizado de su hermano muerto y lo cura de su psicosis”. La interpretación del psicoanalista (que parece más bien una confirmación de las interpretaciones del mismo Dalí) causaron un efecto eufórico en Salvador, quien hallaba un reconocimiento “científico” de sus explicaciones (cfr. Gibson, 1998, p.618).

El mismo analista lo habría visitado ya en Púbol, en los últimos tiempos de Gala y describió de esta manera la situación que encontró: “Dalí ha perdido su deseo de vivir, estamos asistiendo a un suicidio. Sencillamente porque Gala ya no se ocupa de él. Ella tiene ochenta y seis años y sólo dos o tres horas de lucidez al día, y las usa para pensar en Jeff [Fenholt, uno de sus últimos amantes]. Dalí se muere como un bebé abandonado” (Gibson, 1998, p.725, agregados entre corchetes nuestros).

En 1980, con Dalí internado en mal estado de salud, una junta conformada por psiquiatra y neurólogo coincidía en que sus problemas eran psicológicos y que padecía “un estado depresivo de variedad melancólica” (Gibson, 1998, p. 718). A Dalí le gustó conversar con el psiquiatra Joan Obiols, quien lo visitaba en Port Lligat una vez por semana. Hasta que murió repentinamente, allí mismo, de un infarto. El médico que ocupó su lugar se quebró una pierna en la primera visita a Port Lligat y desconocemos si hubo un nuevo reemplazo (Cfr. Gibson, 1998, p.720). Imaginamos que el mecanismo paranoico bien podría encontrar una razón en las casualidades.

Así como no se recostó en un diván, Dalí es “probablemente el artista contemporáneo más entrevistado” (Calvo Serraller, 2006, p.15), lo que se ha criticado como parte de su estrategia publicitaria. En el prólogo al extenso volumen de las entrevistas recopiladas en las Obras Completas, el autor vincula este fárrago “al imperioso deseo por parte del artista de darse a conocer y de imponer su ideario” en una “progresiva indiscriminación mediática” (Calvo Serraller, 2006, p.8) y señala la “monolítica coherencia” que recorre la vida del autor. Sugestivamente plantea que es la duda sobre su existencia misma la que sostiene esta búsqueda de interlocutores: “quien busca un testigo, un interlocutor, para reflexionar con él, para reflejarse en él o, si se quiere, para conversar con él, para convertirlo en su tabla de salvación testimonial” para “demostrar a los cuatro vientos que Salvador Dalí existe, está vivo y es alguien” (Calvo Serraller, 2006, p.14). Coincidimos con esta apreciación que nos permite ubicar uno más de los

recursos de los que se sirvió Dalí para encontrar alguna consistencia. Si bien no se analizó sistemáticamente, sostuvo conversaciones cuyo tópico es siempre él mismo, en una necesidad vital captada por el prologuista: una salvación testimonial, un testigo, una tabla de salvación, un ejercicio dialéctico en el cual afirmarse como un ser vivo. Todas funciones compatibles con la del analista. Quizás los entrevistadores pudieron ocupar ese lugar al no escucharlo con oídos psicopatológicos sino con interés y curiosidad, creyendo en el personaje que Dalí había creado para subsistir y en las que siguió diciendo a lo largo de su vida las mismas cosas que decía desde el principio.

Delirios e imágenes

Dalí nos ofrece una serie de autodiagnósticos y floridas descripciones de sus vivencias. Los primeros giran en torno a la paranoia, categoría que reivindica y a la cual jerarquiza al convertirla en método. Son frecuentes (y lúcidas) sus alusiones a su delirio:

Ahora sé dónde comienza y dónde termina el delirio (...) antes, confundía verdaderamente el delirio y la realidad. Mi función de la realidad estaba alterada. Mi estructura fundamental es la misma de un gran paranoico. Pero yo soy el único en mi especie en haber dominado y transformado en impulso creativo, en gloria y en goce una grave enfermedad del espíritu. Y tuve éxito por el amor y por la inteligencia. Encontré a Gala. (Dalí y Pauwels., 1968, p.61, traducción propia).

Gala curación, Gala sostén, Gala dando cierre a un mundo. Sus allegados no dudaban en hacer propio el diagnóstico de delirio paranoico. El mismo Éluard entendía en los años 30-40 que Dalí tenía que encontrar “otro tema de delirio, diferente a la actitud hitleriano-paranoica” que estaba empujando su salida del grupo surrealista (Éluard, 1986, p.194).

Después de la muerte de su padre, en 1950, Dalí se autoproclamó *místico católico nuclear*. En un manifiesto dedicado a sus nuevas ideas, es notoria su argumentación de inocencia, como la que aplica a aquel acto de escribir en un cuadro “escupo sobre el cadáver de mi madre”, atribuyendo la responsabilidad a la actividad onírica y, por lo tanto, religiosa: “Mi misticismo nuclear actual no es otra cosa que el fruto, inspirado por el Espíritu Santo, de las experiencias demoníacas y surrealistas de los comienzos de mi vida” (citado en Gibson, 1998, p.592). Este movimiento tendría alcance mundial:

Norteamérica, gracias a los productos inauditos de su técnica, proveerá las pruebas empíricas de este nuevo misticismo. El genio del pueblo judío le dará involuntariamente, gracias a Freud y a Einstein, sus posibilidades dinámicas y antiestéticas. El papel de Francia será esencialmente didáctico (...) una vez más corresponderá a España ennoblecerlo todo con el recurso de la fe religiosa y de la belleza. (citado en Gibson, 1998, p.593).

Los delirios que Dalí define como tales tienen alcance universal y de sistema contenedor. “Estoy por encima de todo el mundo porque poseo una cosmogonía (...) Leonardo y yo, a varios siglos de distancia, nos damos la mano por encima de todas las cabezas. Poseo un sistema. Explico el universo. Mis intuiciones, por mucho que las tachan de delirantes, acaban siempre encontrando una corroboración científica” (citado en Gibson, 1998, p.159).

Antes, podemos suponer, el movimiento surrealista contuvo su exploración artística y el tratamiento de los fenómenos que realizaba a través de la pintura. Tal como decía Breton, hubo afinidad entre el surrealismo y la locura, ya que ésta es paradigma de la imaginación creativa: “los locos gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan solo tenga validez para ellos” (Ibañez Brown, 2010, p.34). Antes de Gala estuvo el surrealismo que no resultó suficiente para contener la confusión de la realidad, la realidad que se desarmaba. Gala apareció en su vida después del estreno de *Un perro andaluz*, suceso que parece haber tenido efectos de cierta conmoción. Las ideas de tinte delirante megalómano que hemos recortado no parecen ser la única solución que Dalí ha encontrado.

También dio testimonio de fenómenos hipocondríacos, de grandes temores fóbicos, de una sensibilidad perceptiva abierta a la invasión de imágenes de carácter *obsédant*. Y es en relación con estas que la pintura se anuda con precisión. El periodista Aurelio Pego se sorprendió de que Dalí no bebiera ni tomara drogas, ya que sus obras le parecían producto de la intoxicación. Dalí le dijo que, al contrario “pintaba sus obsesiones para permanecer cuerdo, su arte era su terapia y las drogas podrían dañar su facultad privilegiada”. (Gibson, 1998, p. 435).

Facultad privilegiada de aceptar a la realidad como engaño. En un parlamento casi cartesiano, Dalí afirma que la vida es sueño: “dudo de las grandes evidencias, las cosas más simples me parecen muy extrañas (...) ¿Dónde está lo real? Toda apariencia es tramposa, la superficie visible es solo un señuelo” (Dalí y Pauwels, 1968, p.194, traducción propia). Esta duda empieza por su cuerpo, sus manos se reducen a los nervios, los músculos, las moléculas que la componen hasta ser “una nube invisible, la sombra de una onda, una nebulosa inmaterial ¿Quién me probará que mi mano existe?” Cuando pronuncia estas líneas ha encontrado una respuesta en el misticismo, en la idea tradicional de dios y en un goce místico más allá del cuerpo, asexuado: “Busco la visión que me procure directamente el orgasmo, un orgasmo divino que aporte la certeza de que la sustancia existe” (Dalí y Pauwels, 1968, p.196, traducción propia).

Con qué claridad nos muestra Dalí que el problema con el que se las ve en el deseo es el de un cuerpo⁶, desde siempre des-apropiado, des-armado, inconsistente como una nube invisible. Leibson (2020) propone que con el cuerpo se presenta “un modo psicótico de escribirse y poner en escena la falta” que no necesariamente se anota en términos de falta fálica: “La indicación de Lacan nos permite pensar que se trata de una falta vinculada a aquello que ligaría el cuerpo con el goce. Una ligadura que tendría que mostrar que se trata de una ligadura

imposible” (Leibson, 2013, p. 146). Para Dalí, lo fálico no es un recurso con el que inscribir la falta, más bien es un signo que se impone en su pintura y sus obsesiones. El hacer daliniano parece haber encontrado en un nombre de mujer, en otro cuerpo disyunto del sexo esa imposible ligadura; la que también busca en un padre, un dios que diga qué es lo real. Quizás sea válido aquí aquello que señaló Lacan acerca de Joyce “su arte suplió su firmeza fálica” (Lacan, 1975-1976, p.16).

En este recorrido por las particularidades de Dalí nos encontramos con la excepcionalidad de su posición como genio, la invención de su nombre (Salvador Gala Dalí), su aceptación de los fenómenos invasivos y transformación de estos en obra pictórica o en ideas volcadas en escritos. La adherencia a diferentes sistemas fue confluyendo en el sostén del linaje como centro organizador, dejándolo fascinado con lo monárquico. Siguiendo su asombrosa autopercepción podemos tomar su propia definición como paranoico “único en su especie”, diagnóstico que puede ser discutido y/o rebatido. Lo paranoico autopercebido se encuentra más ligado al fenómeno interpretativo que despliega (y en el cual cree, al cual cree) que a la ubicación del goce en el lugar del Otro. Sus relaciones con los semejantes estuvieron casi toda la vida mediadas por Gala, lo que nos ensombrece conocer qué le pasaba a él con los demás.

F. Josselin (2021) ubica la posición de Dalí como autismo en el sentido amplio en que lo lee en el Lacan de la topología de nudos. De acuerdo a esta autora, Dalí da testimonio de encontrarse tomado en una metonimia de sensaciones, poseído por un goce de sensaciones que no se articulan a través del significante en sentimientos. La relación con el objeto se manifiesta sin relevo significativa, en un mundo donde todo es real: lo oral, lo anal, los pensamientos, las imágenes.

Dalí se considera ya muerto, nació doble y es la morada de su hermano muerto, con Gala encontrará su morada en la casa donada por la paranoica del pueblo. No dispone del significante fálico como medio de vaciamiento del goce de lo real del cuerpo, y como la significación que conecta con el sentimiento de la vida. No dispone de un cuerpo como propio, este se construye con la pintura y con el soporte en Gala, a la que Josselin considera su doble real. De esta manera argumenta Josselin que la categoría paranoia no sería aplicable a Dalí por cuanto predomina la ausencia del Otro simbólico, que no se restituye a través de un Otro absoluto como lugar donde situar el goce.

Podríamos también considerar la hipótesis de Schejtman (2018) acerca del síntoma fundamental de Philip Dick como parafrénico. Dick tuvo múltiples episodios paranoicos y esquizofrénicos, pero Schejtman propone que el síntoma fundamental es parafrénico por cuanto simbólico e imaginario se interpenetran y lo real se escapa (Cfr. Schejtman, 2018, p.88). En Dick lo encuentra en la serie de fenómenos que muestran que “la realidad se torna inestable y no hay real que ancle al campo perceptivo. El semblante fluctúa” (Schejtman, 2018, p.93). Así el cuerpo propio pierde consistencia. Schejtman conjetu-

ra también que la fluctuación del semblante puede dar cuenta de los devaneos ideológicos de Dick (*cf.* p.96). La explosión del campo perceptivo, la pregunta por lo real, la consistencia corporal tambaleante, las modificaciones en el semblante (del surrealismo al franquismo y el misticismo nuclear) son fenómenos que encontramos también en la biografía de Dalí.

La construcción de la historia de Dalí y una lectura posible de Dalí como caso portan la relación con Gala como una constante. Sus peculiaridades sintomáticas y *sinthomáticas* se encuentran anudadas en un antes y después de Gala. Su presencia como *partenaire* se encuentra íntimamente ligada a un anclaje, a un cierre de la estructura que el surrealismo no llegaba a procurarle.

La construcción del caso nos muestra una relación que nunca se disolvió, atravesada por la fama, el éxito económico, la excentricidad. Para acercarnos al lazo íntimo que sostuvo ese enlace, más allá de las apariciones de otros personajes, nos dirigimos a la palabra misma de Dalí, quien nunca dejó de referirse a la importancia que Gala tuvo para él. E intentaremos bordear la singularidad de Gala, sostenidos en la pregunta acerca de qué se enganchó en ella a Dalí.

Por el lado de Gala

La figura de Helena Diakonova, Gala Éluard, Gala Dalí resulta cautivadora en sí misma. Musa de grandes artistas surrealistas, mujer enigmática, sensual, intimidante, incluso despiadada, su mirada tenía una intensidad feroz. Nacida en 1894 en una familia de intelectuales rusos, pasó su infancia en una Moscú aún zarista, creciendo en un pequeño departamento junto a sus tres hermanos.

En sus diarios íntimos⁷ rememora vivencias de su infancia desde el nacimiento de su hermana menor (a sus 7 años)⁸ y nos brinda la semblanza de una niña inquieta, que compartía juegos de todo tipo con sus hermanos, en un contexto familiar de discusiones, peleas y desunión.

Evoca una noche de visiones, presumiblemente por fiebre, que la asustaban tanto como la fascinaban. Tenía escarlatina y el temor de su madre la convirtió en una niña caprichosa y exigente, como si fuera la hija única. En la convalecencia, relata, tuvo por primera vez en su vida testimonio de las tiernas caricias amorosas e íntimas que el chofer, hombre grande, fuerte, de barba negra y manos enormes, prodigaba a la cocinera (Dalí, G., 2012, p.33). Cuando sus padres salían, ella iba a la cocina y participaba de las fiestas (*sic*) que la cocinera y la niñera le hacían al chofer. Recuerda muy bien cómo el chofer metía su lengua en la boca de su amante y le pasaba la comida masticada. Ella quedaba divertida, excitada porque, nos dice, la misma palabra “amor” estaba prohibida por su madre (Dalí, G., 2012, p.34). Luego de pasar dos días en un hotel para que desinfecten la vivienda, Gala conoció la impresión de abandono, el terror de ser súbitamente abandonada por sus padres, con cualquier pretexto. Y mucho después, por los hombres que amó (Dalí, G., 2011, p.35).

La madre era bondadosa, pero podía ser también muy cruel. El padre, por su parte, le atribuía a Gala cualidades morales excepcionales “y su admiración se convirtió en pasión” (Dalí, G., 2012, p.39). Gala sitúa en esta admiración el origen de su orgullo casi salvaje, del que seguirá sufriendo: ciertas frases, intenciones o desatenciones le hieren hasta generar un dolor físico. “Siento una presión, un aplastamiento, siento mis costillas apretadas en mi caja torácica, mi corazón está pinzado como los dedos contra una puerta” (Dalí, G., 2012, p. 39).

A sus doce años tuvo lugar un suceso “que sería muy importante para mí, que tendría un efecto subliminal sobre mi ser y que se presentó de manera inesperada y misteriosa. Sería también el primer gran secreto de mi vida” (Dalí, G., 2012, p.42). Se despertó una madrugada con una presencia en su cuarto, una sombra que se le acercó y tocó su cuerpo tembloroso de niña. Terror y angustia, gritos, acercamiento y alejamiento, la sensación de un vampiro, hasta que pudo ver el rostro de su hermano. Esas visitas *obsédantes* e irresistibles se repitieron, llenas de pasión oscura, torturante e infeliz (Dalí, G., 2012, p.44).

De su infancia rememora también la avidez con que ella y sus hermanos se abalanzaban sobre las golosinas en las raras ocasiones en que las tenían al alcance. Eso los distinguía de los niños europeos, que podían comer dulces cuando quisieran y no conocían el hambre, como sí ocurría a los rusos.

En estos recuerdos infantiles resalta la sensualidad y la temprana sexualidad, la curiosidad de la niña, la pasión oscura y la avidez.

Con Paul Éluard se conocieron a los 17 años, en un sanatorio en Suiza en el que ambos trataban una incipiente tuberculosis. La relación entre ellos atravesó la Primera Guerra, incluida la movilización de Éluard en el frente, con Gala esperándolo en París. Su situación económica fue muy buena durante años, pero empezó a entrar en problemas en 1929, luego del despilfarro que hizo la pareja de las ganancias del negocio inmobiliario que Éluard heredara de su padre. En 1918 nació Cécile, hija de la pareja a la cual Gala no menciona en sus diarios íntimos y a la que dejó con su padre y abuela una vez comenzada la relación con Dalí. De acuerdo con Gibson, el trato con su hija fue cruel. Ni en sus últimos años se modificó, Gala no permitió que se acercara en su lecho de muerte y la dejó fuera de su testamento todo lo que permitía la ley española. No había niños en el programa, y en Dalí, como ya vimos, el rechazo era explícito.

La relación, al menos epistolar, continuó con Éluard durante muchos años, hasta 1948 (cuatro años antes de su muerte) y durante la guerra le enviaba dinero y comida a su ex marido y su nueva esposa. Gala conservó las cartas que Éluard le escribía en los años previos a conocer a Dalí y las que siguió escribiéndole siempre. Cartas de amor, de desesperación por momentos, en las que no se perciben reclamos celosos, solo la demanda de que vuelva y la extraña, intercaladas con los saludos a Dalí. Gala y Éluard compartían el entusiasmo sexual, en el marco de la que hoy se llamaría “pareja abierta”. En

ella incorporaron durante un tiempo al pintor Max Ernst, amigo y amante, tampoco en relación con él se manifiesta un reclamo de celos.

Las relaciones de Gala con otros hombres eran conocidas y aceptadas por parte de Dalí (como lo fueron en la relación con Éluard). En sus diarios íntimos se refiere a un hombre fuerte, de grandes manos, alto “como un árbol de California” y lo hace en términos amorosos, románticos⁹. Dalí es referido con la inicial y está presente en el “nosotros” al que alude en las situaciones que relata.

Confiesa: “He buscado hombres, me quedé con algunos, amé a otros...” (Dalí, G., 2012, p.70) y escribe un elogio del amor, apasionado y vital. “Para mí, el amor es esencial. Es el centro de gravedad de mi vitalidad y mi cerebro...” (Dalí, G., 2012, p.80) comienza el largo parlamento que le dedica a la pasión amorosa, a sus paradojas. En una carta de su juventud le decía a Éluard “mi padre decía que estaba enferma de amor, que estoy loca. Lo decía en serio varias veces quería llevarme al médico” (Éluard, p.345). La pasión amorosa atravesándola es una constante en su vida.

Antoni Pixot, hombre de confianza en los últimos años de vida, la describe como una mujer inflexible en sus convicciones, sin tabúes, no disimulaba nada, decía siempre lo que pensaba. “Era una fanática, en primer lugar, de Dalí mismo. Lo protegía, vivía para él, desconfiaba de todo el mundo menos de los que la saquearon”. En los últimos años de su vida dejaba papelitos por toda la casa con expresiones de deseo como “que Dalí sea fuerte, sano, que camine derecho, que no tiemble más, que esté alegre, contento, fuerte, sano, feliz, viva en Nueva York, yo sana, bella, maravillosa, joven” (Dalí, G., 2012, p.91).

Par indisoluble

*“Gala quería solo lo que yo deseaba”.
Salvador Dalí.*

Como fuimos puntuando, Gala es fundamental en la organización de la vida de Dalí y en la inserción de su obra en el mercado del arte. Es esencial en su configuración como artista, en la comercialización de su obra, en la defensa de sus intereses y en el cuidado, entendido a su manera, de la cotidianidad de Dalí. Funciona como soporte de su inserción en la socialidad. Pero hay más que el sostén de la cotidianidad.

La letra de Dalí es elocuente y prolífica en lo que se refiere a Gala. En sus escritos, en los testimonios citados por su biógrafo, en las conversaciones con Pauwels, en la larga serie de entrevistas que brindó, las menciones a Gala son constantes. Predominan algunos tópicos según los cuales las ordenamos en esta presentación:

Gala en la mitología familiar:

Ella fue mi Gradiva, la sanadora de mis terrores, la conquistadora de mis delirios, la amante de mis fuerzas verticales. Ella es Helene, hermana inmortal de Polux-Dalí, por lo

tanto, Castor es ese hermano genial que tuve y que se llama también Salvador. (Dalí y Pauwels, 1968, p.41).

Gala y el padre:

La exaltación del amor se enriquecía del sentimiento intuitivo de que Gala devenía una representación sublime y deleitable de mi padre. Y yo tenía la posibilidad de degustar en Gala a mi padre a pequeños mordiscos succulentos y, aceptando con entusiasmo ser devorado por Gala al mismo tiempo, corneaba doblemente a Júpiter” (Dalí y Pauwels, 1968, p.44). Su padre lo había rechazado por Gala y él tenía “necesidad de su peso, de su densidad, como de un punto de apoyo de mis flojas, sueltas estructuras mentales”. El lunar de Gala deviene objeto de interpretación paranoico-crítica, siendo “la hostia de la comunión paternal” (Dalí y Pauwels, 1968, p.49), por cuanto allí encontró el punto de cierre de su persona y el punto central de su genio: “ese lunar, que cierra el cuerpo de Gala, cierra mi espacio interior. (Dalí y Pauwels, 1968, p.50).

Gala curación

Gala lo curó de sus temores a las enfermedades venéreas y el contacto: “sin ella, me habría vuelto loco” (Dalí y Pauwels, 1968, p.57). Relata un episodio de negativa a comer, sobrevenido luego de la muerte del hijo loco de Lidia, la paranoica. Y el papel de Gala sosteniendo su talento. Lo curó de todas sus angustias, canalizó y sublimó sus errancias en las formas clásicas. Gala como curación es un tema recurrente también en entrevistas que le fueron haciendo a lo largo de los años.

Gala sostiene, cree en él. En *El mito trágico...* se refiere al descubrimiento tardío (a través de rayos X) del ataúd pintado entre las figuras parentales del cuadro, el que Dalí había vislumbrado con su método paranoico crítico. “Después de ese acontecimiento Gala me dijo: si ese resultado constituyera una prueba, sería maravilloso; pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu ¡entonces sería sublime!” (Dalí, 1963, pp.17, 18).

Gala unificación

Gala es un punto de convergencia de su universo afectivo y visual, el goce de las imágenes que surgen en él de manera simultánea. “Toda mi vida mental está hecha del registro de visiones en una superposición total orgásmica” pero estas imágenes no funcionan sin Gala “el único ser del que he deseado que me derrita” (Dalí y Pauwels, 1968, p.54).

Gala es el equilibrio. En más de una oportunidad cifra en 1929, el año en que se conocieron, como un antes y un después, en el cual Gala tiene cualidades unificadoras “necesitaba límites, y estos límites no podía fijarlos más que una persona en la cual se pudiera conjugar el problema del amor”. No podría hacer nada que la contrariase. Dice, también, que todo lo consulta con ella, menos aquello en lo que no quiere intervenir, que es su ruta artística. Aprueba sus disparates, aunque quiere ser un elemento de moderación (Dalí, 2006, p.297).

Además “mi amor por Gala es un mundo cerrado, porque mi mujer es el cierre indispensable de mi propia

estructura". (Dalí y Pauwels, 1968, p.62)

Y la célebre "¿Es usted hombre de pocos o de muchos amigos? De ninguno. Toda mi pasión está en el amor que tengo por Gala" (Dalí, 2006, p. 1637)

Gala//Sexo

Respecto al sexo, él se creía impotente hasta que conoció a Gala. Nuevamente, Gala es quien teje, reúne, hace confluencia del goce de las imágenes: "Me gusta contemplar los cuerpos animados por el deseo, pero ese placer raramente desciende a las regiones del sexo y nunca me llevó a otra mujer que Gala" (Dalí y Pauwels, 1968, p.55). Dalí se definía como el hombre más fiel.

Cuando habla del erotismo distingue "mi amor pasa por el alma, mi erotismo por el ojo" (Dalí y Pauwels, 1968, p.159), separando los territorios de Gala y de los juegos eróticos. No podría incluirla en las fantasías escenificadas en el *clédalismo*, ya que la pureza de su relación y su pasión amorosa se verían reducidas (*cf.* Dalí y Pauwels, 1968, p.158).

Es a cielo abierto la explicación de por qué no tienen hijos: él siente horror de los seres pequeños, en estado embrionario, lo angustian. Y no desea que otros tengan su nombre, transmitir Dalí. "Quiero que todo se termine conmigo" (Dalí y Pauwels, 1968, p. 62). Gala es irremplazable, sabe que sobreponerse a su muerte sería una tarea colosal.

La partenaire única

*"J'aime Gala plus que ma mère, plus que ma père, plus que Picasso et même plus que l'argent"*¹⁰.

S. Dalí

Para Dalí es evidente que Gala es *partenaire* indiscutida, indispensable, clave de su curación y de su posibilidad de vivir en el mundo. Si sostenemos la hipótesis de psicosis en su caso, él encuentra en Gala una suplencia, una posibilidad de anudamiento, un Nombre del Padre. Es elocuente la asociación misma que traza entre ambos, el padre y Gala, a partir del lunar. Ese punto de concentración es Gala, quien reúne la dispersión, se constituye en un punto de referencia para la profusión imaginativa que tiene efectos incluso en la obra, ordena el campo de la sexualidad casi que excluyéndose de la misma, pero tolerando las prácticas dalinianas, del mismo modo en que él toleró las de ella. Brinda un soporte a una felicidad enclenque, y forma parte del armado de un nombre nuevo e intransmisible: GalaDalí. Respecto al sexo, alivia el fantasma de impotencia, tolera su rechazo de la genitalidad, y habilita un acceso posible al cuerpo a través del contacto, el único tolerado por él. Allí donde el padre, como el dios Júpiter, lo abandona, Dalí ubica la necesidad de su peso y la encuentra en Gala, remedo de punto de capitón.

Es también una figura asociada a lo materno, en la deriva hacia Leda y hacia la Madonna de Port Lligat. Es curioso que, en la profusa cantidad de testimonios de

Dalí no se hallen referencias a la madre. Esta, llamada Teresa, aparece en *El mito trágico...* como una figura asociada a sus temores sexuales y a un fantasma de abuso. Falleció en la adolescencia de Dalí y su padre se casó casi inmediatamente con la hermana menor de Teresa. Hay un agujero en lo que respecta a su función, sus anécdotas cotidianas, a lo que podría indicarnos la huella de su deseo. Y tampoco encontramos referencias a esa madre cuando perdió un hijo de menos de 2 años, a las marcas de un duelo, si es que lo hubo. Quizás Salvador es el testimonio de una pérdida nunca hallada¹¹, nunca inscrita como tal que retorna en el hermano que se siente "doble". La madre retorna en la Madonna, santificada luego de haberla sexualizado. En algunos comentarios hemos encontrado la referencia al rol maternal de Gala con él como clave del funcionamiento de la pareja. Esto, creemos, no agota la intelección de la relación o al menos deja planteadas preguntas por las paradojas que presenta. Gala ¿habría sustituido a su hija -quien no parece haberle hecho falta- por el joven y vulnerable Dalí? ¿Sería Dalí para ella un pequeño indefenso que necesita cuidados? O, como indica Arpin (2016, p.111), ¿sería una madre incestuosa que da en la clave de los amores edípicos que Dalí se atribuía?

Del lado de Gala, destacamos la importancia del amor y el sexo en su vida. Es notorio el lugar central que habría ocupado para Éluard aún después de que su pareja concluyera, lugar de centro, de mimesis, de amor de la vida. Para Dalí, Gala es el amor, su lugar es grandilocuente, vital, su figura se multiplica y engrandece. Su escisión de la vida amorosa respecto de la vida erótica puede sostenerse además con una mujer que lo acepte y conceda ese lugar de amada. Dalí no habla de "nos amamos", siempre menciona el amor *por* ella. Amor que, como señalamos, es vital, esencial para Gala.

No es una relación simétrica, en lo que coincide con nuestra definición de *partenaire*. Para Dalí, Gala es centro gravitatorio, curación, cierre del abismo, cierre de su estructura. En tanto Salvador para ella es objeto de cuidados y de "fanatismo", pero parece ser más bien como artista, como ese nombre que ella ha contribuido a crear. Si el aspecto organizador de la vida es relevante, creemos que no es cualquiera quien puede ponerse en ese rol. Dalí la tolera siendo el absoluto del amor, una madre que no duela al hijo muerto.

Gala, sin el velo del objeto en el fantasma, es unificadora de las fantasías que lo pueblan y da marco o contención a esa proliferación. Sostiene sus locuras, le cree, además de ocuparse de su vida práctica.

Conclusiones

En el marco de la investigación que desarrollamos hemos ubicado modalidades de funcionamiento del *partenaire* a partir de tres referencias lacanianas: la relación *phillial* de Schreber con su esposa; la mujer que enguanta dando consistencia imaginaria, soporte del *sinthome* según la lectura que Lacan realiza de Joyce; el ser-de-

a-tres sostenido por Lol V. Stein, en tanto se realiza en la escena. El estudio de Dalí y Gala, *partenaires*, nos brinda otra posibilidad de funcionamiento en la que el anudamiento es crucial. Y un anudamiento a partir del encuentro con un punto de unificación que suple el Nombre del Padre.

Este recorrido nos ha mostrado que un *partenaire* puede funcionar como anudamiento, siendo aún un objeto idealizado, concentrando en un sitio, *un grain de beauté*, como si fuera un punto de escape que organiza la visión.

La actividad artística de Dalí se concentró siempre en la pintura, con incursiones en el cine y en el diseño de escenografía. Hemos citado su manera de concebir la necesidad vital que la pintura tuvo para él, a la que se anudó como misión a partir de su nombre (Salvador, salvar a la pintura de la decadencia). En el *Seminario 11* Lacan ubica el “fondo civilizador, el factor de sosiego y encantador de la función del cuadro” (1964, p.123), a partir de la esquizia del ojo y la mirada y especialmente del ojo desesperado por la mirada que se presenta velada en la pantalla que es el cuadro. El objeto mirada como tal debe conservar una relación con la falta para sostener la función de la visión, y se manifiesta en aquello que rebasa al sujeto en tanto “en nuestra relación con las cosas, tal como la constituye la vía de la visión y la ordena en las figuras de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama la mirada” (Lacan, 1964, p.81). La mirada inasible es objeto puntiforme, evanescente, organiza el campo de lo visible, escapando a la conciencia de ver o verse viendo. El cuadro es trampa de cazar miradas, las que desaparecen al ser buscadas en cualquiera de los puntos. La pantalla es instrumento de mediación del cual el ser hablante se sirve para jugar con la máscara, más allá de la cual está la mirada (Dalí, refiere su biógrafo, ha sostenido que su cabeza es su máscara).

La pintura es el saber hacer de Dalí con las sensaciones e imágenes que le conciernen y a las que da lugar en su carácter de imágenes obsesivas que se asocian metonímicamente. Y Gala funciona para Dalí también en relación con el goce de las imágenes, ella participa como punto de convergencia. Conjeturamos entonces que Gala supo encarnar ese objeto que debe velarse, sugerirse para sostener el cuadro, punto ciego que organiza el campo de la visión como un campo que puede suscitar el deseo. Se ha resaltado en Gala la mirada enigmática, penetrante, la que fotografió Man Ray y la que dibujó Ernst antes que Dalí. Gala pantalla del objeto, quizás. Gala causada por la mirada, ser mirada, pulsional, velada por el amor y las figuras idealizadas en las que fue mutando para Dalí.

Damos especial relevancia a esta dimensión de cierre, de punto de unificación que otorga Gala a Dalí por cuanto entendemos que allí se dice algo de la relación con el objeto en y a través de la *partenaire* privilegiada.

La constitución del campo de la realidad fue articulada por Lacan en el esquema R como deudora de la extracción del objeto a. Si tal extracción del objeto en las psicosis no implica su funcionamiento como falta y el objeto queda

del lado del psicótico¹², operar una ubicación del objeto en el *partenaire* o conseguir un *partenaire* que lo vele no puede sino tener efectos de sostén vital. Entendemos que para Dalí algo de esto funciona y que Gala es, además, nombre del amor. El amor que ella reúne es velo para tan delicada situación, amor que es inefable y que es totalizante en la experiencia.

En suma, la pareja excepcional de Gala y Dalí nos muestra una confluencia del funcionamiento posible de un *partenaire* que es sostén vital mucho más allá de las condiciones cotidianas de la vida, sin excluirlas. Es sostén por cuanto habilita una articulación y cobertura del objeto, que crea una nueva figura, una idealización que no la llega a constituir en Otro absoluto, una duplicidad y una manera de apropiarse de un cuerpo. Anuda soportando la estructura, funcionando en el lugar de la vertiente simbólica del padre: abrochamiento, punto de capitón, modelo, límite, cierre. Habilita así un goce posible, el de las imágenes, el del ojo, en cuyo marco Dalí despliega el recurso con el que se hizo un lugar en el mundo: su arte pictórico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arpin, D. (2016). *Parejas célebres, lazos inconscientes*, Buenos Aires: Grama, 2018.
- Baur, V. (2010). “Paranoia y creación. Un lazo antiguo entre Lacan y Dalí”. En *Perspectivas en Psicología*. Volumen 7, noviembre de 2010. ISSN 1668-7175. Mar del Plata: EUEDEM. PP. 53-57.
- Dalí, S. y Pauwels, L. (1968). *Les passions selon Dalí*. París: Ed: Denöel.
- Dalí, S. (1963). *El mito trágico del “Angelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets, 1989.
- Dalí, S. (2006). *Obra Completa, vol. VII. Entrevistas*. Barcelona: Destino.
- Dalí, G. (2012). *Carnets intimes*. Francia: Michel Lafon.
- Dalí, S. (1975). *Confesiones inconfesables*, España: Bruguera.
- Éluard, P. (1986). *Cartas a Gala 1924-1948*, Barcelona: Tusquets.
- Gibson, I. (1998). *La vida desafortunada de Salvador Dalí*. Barcelona: Anagrama.
- Ibañes Brown, N. (2010). *Lacan y Dalí: dos caminos, un encuentro*, Buenos Aires: Ed. Grama.
- Josselin, F. (2021). « Dalí/Gala ou le secret du double ». Presentación oral en Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo lacaniano, videoconferencia.
- Lacan, J. (1975-1976). *El Seminario. Libro 23. El sinthome*, Buenos Aires: Paidós, 2011.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Lacan, J. (1967). “Breve discurso a los psiquiatras”. Traducción y notas de R. Rodríguez Ponte, Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Leibson, L. y Lutzky, J. (2013). *Maldecir la psicosis*, Buenos Aires: Letra Viva, 2020.
- Schejtman, F. (2018). *Philip Dick con Jacques Lacan*, Buenos Aires: Grama.

NOTAS

¹Hemos consultado dos obras que no tiene traducción al español publicada. En este trabajo presentamos nuestra traducción de las citas textuales de *Les passions selon Dalí* y de *Carnets intimes*.

²Por ejemplo, además de la citada en el párrafo anterior, en *Confesiones inconfesables* (1975) dice que sus padres cometieron un “crimen subconsciente” al ponerle el mismo nombre de su hermano “forzándolo así a vivir con un ideal imposible” ya que su hermano habría tenido “la morfología facial del genio” (p. 56). Con Pauwels (1968, p.43) dice que “Sobre los bordes de ese abismo, yo iba a erigir la fortaleza gelatinosa de la paranoia”.

³También en la memoria de Buñuel, visitante en la playa en esos días: “no hablaba más que de Gala, repitiendo todo lo que decía ella. Una transformación total” en Gibson, 1998, p.301.

⁴El término utilizado por Dalí es *obsédant*, que en francés tiene un carácter mas fuerte que *obsessive* (este indica una idea fija). *Obsédant*, si bien se traduce por obsesivo también, indica que el sujeto queda preso de esa idea, no se trata solo de la repetición de la idea sino del sometimiento del sujeto a la misma (cfr. Ibañez Brown, 2010, p. 96).

⁵El biógrafo conjetura que, además del linaje de paranoicos (su abuelo y su padre), la identificación con el diagnóstico se asocia a la idea freudiana de la paranoia como defensa contra la pulsión homosexual.

⁶Cfr. Lacan, J. *Problemas cruciales del psicoanálisis*, sesión del 5 de mayo de 1965.

⁷Se trata de hojas encontradas en Púbol años después de su muerte, en las que se refiere a episodios de su infancia y, sin mencionar a Éluard ni a su hija, pasa a vivencias del período transcurrido en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

⁸De esa escena recuerda especialmente la mentira de sus padres al decirle que la bebé era una muñeca para ella y el rechazo que le produjo el cuerpito sanguinolento y arrugado que había salido del cuerpo de su madre

⁹Cuando se encuentran, dice Gala, “perdí en un instante todas mis angustias y mis dudas”.

¹⁰Amo a Gala más que a mi madre, más que a mi padre, más que a Picasso y más que al dinero, citado en Dalí, G. (2012).

¹¹Considerando al duelo como “hallazgo de una pérdida”.

¹²Como lo propone Lacan en el “Breve discurso a los psiquiatras” (1965).