

Salvador y Gala Dalí: una partenaire única¹

Salvador and Gala Dalí: an unique partner

Vanessa Baur*¹

En este artículo proponemos una lectura de la relación entre Salvador y Gala Dalí, con el objetivo de caracterizar un funcionamiento posible del partenaire en las psicosis. Nuestro abordaje toma como punto de partida la consideración de que los lazos consistentes que se establecen en las psicosis exceden a la identificación conformista como principio explicativo. El uso del término partenaire supone un funcionamiento de sostén y de anudamiento que articula el velo de la dimensión del objeto. La reconstrucción de las vidas de Salvador y Gala, leídas desde este punto de vista, arroja luz sobre una modalidad de vínculo en el cual la partenaire cuenta con el rasgo de la unicidad y la potencia unificante, recurso invaluable para sostener la cotidianidad y la creación artística de Dalí, la que configura un saber hacer con lo real que se le impone como invasión de imágenes y sensaciones.

Palabras clave: Partenaire, psicosis, anudamiento, sostén

¹ Trabajo realizado en el marco del Centro de Investigación sobre Sujeto, Institución y Cultura (CISIC, UNMdP). Basado en Tesis de Doctorado titulada *Partenaires en las psicosis. Estudio sobre los lazos consistentes en las psicosis*. Presentada en Doctorado en Psicología UNMdP, defendida el 29/5/2023.

*^{1,2} Universidad Nacional de Mar del Plata – UNMdP (Mar del Plata, Argentina).



Salvador Dalí y Gala configuraron una pareja atípica, nacida en la cúspide del movimiento surrealista: dos seres de excepción que permanecieron en un lazo indisoluble hasta el fin de sus días. La cuestión que nos convoca en este escrito es realizar una lectura de dicha unión, a la cual abordamos en el marco de una investigación doctoral que indagó los funcionamientos de los lazos consistentes entre sujetos de las psicosis y sus partenaires. Su estudio nos permitió caracterizar un funcionamiento de la partenaire que se constituye en recurso vital para la cotidianidad y la creación artística.

Un dúo improbable e indisoluble

2

Salvador Dalí nació en Figueres (Cataluña, España) el 11 de mayo de 1904. Un hermano de casi dos años, llamado también Salvador, había fallecido nueve meses y diez días antes del nacimiento del futuro pintor. A esta secuencia y al hecho de llevar el nombre del muerto, Dalí atribuyó en diversos testimonios la causa de su padecimiento y las soluciones que se procuró. Por ejemplo, en *Confesiones inconfesables* 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” (cita Gibson, 1998, p. 56). Afirmaba que nació doble y era esa duplicación la causa del exceso paterno; Salvador cargaba con el amor que se dirigía al hermano muerto, “une autre moi même” [un otro yo mismo] (Dalí & Pauwels, 1968, p. 43) y en consecuencia “Sur les bords de ce gouffre, j’allais ériger la forteresse gélatineuse de la paranoïa” [Sobre los bordes de ese abismo, yo iba a erigir la fortaleza gelatinosa de la paranoia] (p. 43).

Desde muy pequeño demostró talento para la pintura y las artes plásticas y si bien era un niño tímido, no estaba exento de aspiraciones de tinte megalómano “seré un genio, un gran genio” (Gibson,

1998, p. 113) decía a sus dieciséis años. 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.

Su búsqueda artística y su inconformismo con la tradición lo llevaron a París, a unirse al Movimiento Surrealista, a explorar otros dominios como el cine. En 1929 se estrenó el impactante film *Un perro andaluz* realizado junto a L. Buñuel, con una repercusión más exitosa de lo esperado. Luego del estreno Dalí regresó a Cadaqués donde, según su relato, sufrió una suerte de regresión a la infancia, víctima de incontrollables ataques de risa y de la invasión de infinitas imágenes (cfr. Gibson, 1998, p. 288), vivencias que logró incorporar en el cuadro *El juego lúgubre*. Este suceso nos permite conjeturar acerca de la coyuntura en que se produjo el primer encuentro con Gala en agosto de 1929, en las playas de Cadaqués. En más de una oportunidad cifra ese año como un antes y un después, en el cual Gala tuvo }
cualidades unificadoras “necesitaba límites, y estos límites no podía fijarlos más que una persona en la cual se pudiera conjugar el problema del amor” (Dalí, 2006, p. 297).

Encuentro que será recordado y reconstruido por él de muchas maneras, pero en todas se destaca el impacto, el rapto, el aura de predestinación. El cortejo amoroso habría incluido un atuendo inverosímil:

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 & Pauwels, 1968, p. 41; las *italicas* son nuestras)

Sin dudas el encuentro trastornó y transformó a Dalí, quien relata que Gala lo tomó de la mano y le dijo que nunca se separarían (p. 41). Desde ese primer momento se hizo necesidad de la contingencia, aspirando a la eternidad. Su relación atravesó la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, años de exilio en Estados Unidos de Norteamérica, extravagancias, relaciones con gente adinerada, éxito y enriquecimiento; mientras se consolidaba el personaje Dalí.

El intenso vínculo que se estableció entre ellos tuvo un impacto negativo en la familia catalana — Gala era desinhibida, estaba casada con otro hombre

— y el padre de Dalí cambió su testamento desheredando a Salvador. 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 padre — descrito por los biógrafos como un fanático — 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 y de la vida cotidiana, ya que Dalí no tenía ningún sentido práctico, desconocía el valor del dinero, se perdía en la ciudad (p. 184). Con la obra se comportaba “como una tigresa defendiendo a su cría” (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:

4

J’essaie personnellement d’aider mon mari. Je lui sers souvent de modèle, je fais le travail de secrétaire pour tout ce qui concerne les aspects pratiques de notre vie parce que, come tu peux le voir, il est complètement immergé dans la création, dans son travail. Il est incapable de gérer ces bêtises [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)

La importancia de Gala se entrevera cada vez más con su vida y obra. A principios de la década del 1930, él comenzó a firmar sus cuadros como “Gala Salvador Dalí”. A fines de la década del 1940, Dalí inventó 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 (a quienes homologaba con su hermano muerto y él). 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 dio en las conversaciones con Pauwels a sus prácticas eróticas, a las fiestas orgiásticas que organizaba y comandaba por completo, 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*. Que lo tocaran o acariciaran, con excepción de Gala, le provocaba un pánico incontrolable (Gibson, 1998, p. 479).

A partir de la muerte de su padre en 1950, Dalí comenzó a referirse al “misticismo católico nuclear”, el que se describe como un nuevo fanatismo. De acuerdo con su biógrafo y con algunos críticos, la obra daliniana comenzó a perder calidad o más bien sorpresa. Incluso su firma se convirtió en mercancía sin más: rubricaba hojas en blanco en cantidad, que eran comercializadas por su agente a precios desorbitantes.

En esa época las relaciones que Gala mantenía con hombres habitualmente más jóvenes que ella se hicieron frecuentes (p. 534). Éstas 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 más vínculo que la presencia (quizás sustituyendo o intentando suplir la distancia del cuerpo de Gala). En 1970, Gala se mudó a un castillo en Púbol al cual Dalí tenía acceso por invitación. Los problemas de salud empezaron, para ambos, a fines de esa década y Gala falleció en 1982.

“Tras la muerte de Gala, el derrumbe de Dalí fue espectacular (...) eran vitales el uno para el otro” dijo una persona cercana a 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 insoponible para quienes lo cuidaban. Falleció el 23 de enero de 1989. A Pauwels le había anunciado: “a un certain degré de la psychose, on refuse de déglutir et l’on meurt de faim” [a un cierto nivel de psicosis, se rechaza la deglución y se muere de hambre] (Dalí & Pauwels, 1968, p. 58).

5

Paranoico único en su especie¹

Antes de avanzar en el análisis de Gala como partenaire, creemos necesario realizar algunas consideraciones acerca de la peculiaridad subjetiva

¹ En este subtítulo parafraseamos lo expresado por Dalí en sus conversaciones con Pauwels (Dalí & Pauwels, 1968, p. 61), que citamos en extenso en este apartado.

de Dalí, la que nos habilita a analizarlo como un sujeto de la psicosis y a ubicar, desde su modo de hacer con lo sintomático, el funcionamiento de la relación con Gala. Recorreremos la autopercepción de Dalí y sus testimonios acerca de sus vivencias como “paranoico” siguiendo la huella del síntoma, dejando a un margen de nuestra argumentación la definición del tipo clínico.

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 (Dalí, 2006). De la paranoia hizo método, el *método paranoico-crítico* que tuvo resonancias en Lacan en la época de la elaboración de su Tesis doctoral. Dalí valoraba el delirio como actividad espiritual, elaboró un saber hacer con las imágenes que se le imponían, se le aparecían obsesamente², lo invadían.

6 Su definición de la paranoia se encuentra influida por las ideas freudianas y también por la aproximación a los trabajos del joven Lacan acerca de la misma. 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 (Dalí, 1989; 1994). 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, de 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 suscribió y fundamentó con pasión. El surrealismo se proponía como 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” (Gibson, 1998, p. 171). Esta brillante paranoica fue además una mujer afectivamente significativa para Dalí, desde su infancia, y fue quién le dio refugio cuando su padre lo echó a raíz de la

² El término utilizado por Dalí es *obsedant*, que en francés tiene un carácter más fuerte que *obsessive* (este indica una idea fija). Obsedant, 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 (Ibañez Brown, 2010, p. 96).

relación con Gala. También 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.

El auto-diagnóstico de paranoia era compartido por algunos allegados. El mismo Éluard entendía en la década del 1930 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).

Son frecuentes (y lúcidas) sus alusiones a su delirio.

Je sais où commence le délire, où il finit (...) Auparavant, je confondais vraiment le délire et la réalité. Ma fonction de la réalité était altérée. Ma structure fondamentale est tout de même celle d'un grand paranoïaque. Mais je dois être le seul de mon espèce à avoir dominé et changé en puissance créatrice, en gloire et en joie, une aussi grave maladie de l'esprit. Et cela, je l'ai réussi par l'amour et par l'intelligence. J'ai trouvé Gala [sé donde comienza y donde 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 debo ser el único en mi especie en haber dominado y transformado en impulso creativo, en gloria y en alegría, una grave enfermedad del espíritu. Y tuve éxito por el amor y por la inteligencia. Encontré a Gala]. (Dalí & Pauwels, 1968, p. 61)

En pocas palabras Dalí ubica la función subjetiva de Gala: sostener la función de la realidad, lo que le permitió a Salvador constituirse en un ser de excepción. Antes, conjeturamos, 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). Y, como señalaba Lacan en la clase del 19/3/1974 en relación con los surrealistas “de lo imaginario a lo simbólico, cuya existencia justamente no sospechaban, ellos restablecían el orden”.

Pero, siguiendo el testimonio citado, el surrealismo no resultó suficiente para contener la realidad que se le desarmaba. La solución por el delirio no llegaba a ser anudante para Dalí o, al menos, no tenía el mismo alcance en relación con su posición en una realidad posible. Allí es donde Gala confluye en la transformación de las sensaciones en potencia creativa vivible. Así se distingue la solución por el delirio de la que encuentra en la partenaire, esta última ligada más fuertemente a la consistencia en tanto aquello que “mantiene junto” (Lacan, 1975-76/2006a, p. 63).

Después de la muerte de su padre, en 1950, Dalí se autoproclamó *místico católico nuclear*. Retorno al delirio que puede leerse como respuesta subjetiva al impacto de la muerte de su padre. En un manifiesto dedicado a sus nuevas ideas es notoria su argumentación de inocencia, como la aplicada a aquel acto de escribir en un cuadro “escupo sobre el cadáver de mi madre”, atribuyendo la responsabilidad a la actividad onírica ligada al surrealismo, del que ahora reniega. “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” (apud Gibson, 1998, p. 592). 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 tachen de delirantes, acaban siempre encontrando una corroboración científica. (apud Gibson, 1998, p. 159)

8 También dio testimonio de fenómenos hipocondríacos, de grandes temores fóbicos, de una sensibilidad perceptiva abierta a la invasión de imágenes de carácter *obsedant*. Y es en relación con estas que la pintura se anuda con precisión. A un periodista sorprendido de que no bebiera ni tomara drogas Dalí le respondió 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).

Ésta “facultad privilegiada” se vincula con su capacidad de dudar de la realidad, incluso la de su cuerpo mismo. En un parlamento casi cartesiano, Dalí afirma que la vida es sueño: “Je doute des plus grosses évidences. Les choses très simples m’apparaissent très étranges (...) Où est le réel? Toute apparence est trompeuse, le visible de surface n’est que leurre” [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 & Pauwels, 1968, p. 194). 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 y se pregunta ¿Quién me probará que mi mano existe? (p. 194). Cuando pronuncia estas líneas ha encontrado una respuesta en el misticismo, en la idea tradicional de dios y en un goce divino más allá del cuerpo, asexual: “Je cherche la vision qui me procurerait directement l’orgasme, un orgasme divin apportant la certitude que la substance existe” [Busco la visión que me procure directamente el orgasmo, un orgasmo divino que aporte

la certeza de que la sustancia existe] (p. 196). Dalí nos muestra el problema con el que se las ve en el deseo: el de un cuerpo (Lacan, 1962) 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” (p. 146). Para Dalí lo fálico no es un recurso con el que inscribir la falta, mas 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 im-posible ligadura; la que también busca en un padre o en 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, 1975-76/2006a, p. 16).

Conversaciones como tabla de salvación

9

— *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

La excentricidad daliniana no fue objeto de tratamiento ni de control. Tuvo algunas pocas entrevistas con psiquiatras, uno fascinado con el personaje; otro ya en sus años de deterioro. Sin embargo Dalí participó activamente en otro tipo de encuentros a los que podemos considerar un dispositivo que pone en juego la palabra: las entrevistas periodísticas.

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*, Calvo Serraller vincula este fárrago “al imperioso deseo por parte del artista de darse a conocer y de imponer su ideario” en una “progresiva indiscriminación mediática” (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” (p. 14) para “demostrar a los cuatro vientos que Salvador Dalí existe, está vivo y es alguien”.

Coincidimos con esta apreciación que nos permite ubicar uno más de los recursos de los que se sirvió Dalí para encontrar consistencia. 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 medicalizantes sino con interés y curiosidad, creyendo en el personaje que Dalí había creado para subsistir.

10 En este recorrido por las particularidades de Dalí nos encontramos con la excepcionalidad de su posición como genio, la invención de su nombre (Gala Salvador Dalí), su aceptación de los fenómenos invasivos y transformación de los mismos en obra pictórica o en ideas volcadas en escritos. La adherencia a diferentes sistemas (federalismo catalán como el padre, defensor del franquismo también como el padre, monarquía sostenida en el linaje como centro organizador). 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 en Dalí se encuentra más ligado al fenómeno interpretativo que despliega (y en el cual cree, al cual cree) que a la identificación del goce en el lugar del Otro (Lacan, 2007). Sus relaciones con los semejantes estuvieron casi toda la vida mediadas por Gala, lo que dificulta conocer qué le sucedía a él con los demás. El biógrafo dirá en más de una ocasión que Dalí usaba a la gente, quizás causaba esa impresión porque no hacía un uso neurótico del semejante. Siguiendo a la letra su propia expresión: “-¿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).

En este punto nos servimos de la hipótesis de Schejtman (2018) acerca del síntoma fundamental del escritor Philip K. 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 (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 conjetura también que la fluctuación del semblante puede dar cuenta de los devaneos

ideológicos de Dick (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 lectura posible de Dalí como caso nos muestra las diversas soluciones de las que se sirvió para sostenerse en la escena del mundo — el arte pictórico, el delirio, el ser de excepción como genio — y 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. Para acercarnos al lazo íntimo que sostuvo ese enlace, intentaremos bordear la singularidad de Gala, orientados por la pregunta acerca de qué se prendió en ella a Dalí.

La musa enferma de amor

La figura de Helena Diakonova, Gala Éluard, Gala Dalí resulta cautivadora en sí misma. Musa de grandes artistas surrealistas (Paul Éluard y Max Ernst, además de Dalí), mujer enigmática, sensual, intimidante, incluso despiadada, dicen que 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. De su infancia rememora la avidez con que se abalanzaban sobre las golosinas en las raras ocasiones en que las tenían al alcance; la sensualidad y la temprana sexualidad, la curiosidad de la niña, la pasión oscura y la avidez (Dali, G., 2012).

Conoció a Paul Éluard a los 17 años y su relación se extendió hasta 1929, momento en que empezaron sus problemas económicos fruto del despilfarro de la herencia de Éluard. En 1918 había nacido Cécile, hija de la pareja a la cual Gala no menciona en sus diarios íntimos y a quien dejó con su padre y abuela una vez comenzada la relación con Dalí. De acuerdo con Gibson (1998) 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 (Lacan, 1962-63/2006b), en Dalí el rechazo a la paternidad era explícito.

El amor pasión, el que pone en juego al cuerpo en el encuentro, era una clave esencial en su vida. En sus diarios íntimos dedica un elogio al amor,

apasionado y vital: “Pour moi, c’est l’amour qui est essentiel. C’est le centre de gravité de ma vitalité et de mon cerveau, le ressort qui me lance en avant avec élasticité et agilité...” [Para mí, el amor es esencial. Es el centro de gravedad de mi vitalidad y mi cerebro, el resorte que me lanza hacia delante con elasticidad y agilidad] (Dalí, G., 2012, p. 80). En una carta de su juventud refiere “mi padre decía que estaba enferma de amor, que estoy loca. Lo decía en serio varias veces quería llevarme al médico” (Éluard, 1986, p. 345). Y podríamos decir que Gala siempre se dejó impulsar por ese resorte que comprometía su vitalidad. La expresión “centro de gravedad” nos sugiere una homología con el punto de unificación que Dalí halló en ella. Cada cual, de diferentes maneras no complementarias, puso en juego esa necesidad. Gala parece haberlo hecho siendo amada por Dalí y siendo tolerada en su pasión amorosa que no cesó de desplegar.

12 Antoni Pixot, hombre de confianza en los últimos años de vida, describe a Gala como una mujer inflexible en sus convicciones, sin tabúes; una fanática de Dalí. Lo protegía, vivía para él, desconfiaba de todo el mundo (Dalí, G., 2012, p. 89). En los últimos años de su vida dejaba papelitos por toda la casa con expresiones de deseo como “Que Dalí soit fort, sain, qu’il marche droit, qu’il ne tremble plus, qu’il soit joyeux, content, fort, sain, heureux, vivre à new York, moi saine, belle, merveilleuse, jeune...” [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).

Partenaire única

Los documentos biográficos dan cuenta de que Gala era fundamental en la organización de la vida de Dalí y en la inserción de su obra en el mercado del arte. Era esencial en su configuración como artista, en la comercialización de su obra, en la defensa de sus intereses y en el cuidado de la cotidianidad de Dalí. Funcionaba como soporte de su inserción en la socialidad. Pero hay más que el sostén de la cotidianidad.

Dalí encontró en Gala una suplencia, una posibilidad de anudamiento, un Nombre del Padre. Gala se constituyó en partenaire indiscutida, indispensable, clave de su curación. Lo curó de todas sus angustias, canalizó y sublimó sus errancias en las formas clásicas, “sans elle, je serais devenue fou” [sin ella, me habría vuelto loco] (Dalí & Pauwels, 1968, p. 57). Es elocuente la

asociación misma que traza entre su padre y Gala, a partir de un lunar: “ce grain de beauté (...) est le lieu de concentration de ma vie affective dominée par le drame du père” [ese lunar (...) es el punto de concentración de mi vida afectiva dominada por el drama del padre] (Dalí & Pauwels, 1968, p. 42). Su padre lo había rechazado a causa de Gala y él, decía, tenía necesidad de su peso, de su densidad, como de un punto de apoyo de sus flojas estructuras mentales (p. 45). El lunar de Gala deviene objeto de interpretación paranoico-crítica, siendo la hostia de la comunión paternal (p. 49), por cuanto allí encontró el punto de cierre de su persona y el punto central de su genio: “Ce grain de beauté, qui clôt le corps de Gala, clôt mon espace intérieur” [ese lunar, que cierra el cuerpo de Gala, cierra mi espacio interior] (p. 50). Allí donde el padre lo abandonó, Dalí ubicaba la necesidad de su peso y lo encontró en Gala, remedo de punto de capitón.

Gala reunía la dispersión, se constituyó en un punto de referencia para la profusión imaginativa, lo cual tenía efectos incluso en la obra daliniana. Gala era un punto de convergencia de su universo afectivo y visual, el goce de las imágenes que surgían en él de manera simultánea. “Toute ma vie mentale est faite d’enregistrement de visions en vue d’une superposition total orgasmique” [Toda mi vida mental está hecha del registro de visiones en una superposición total orgásmica]; pero estas imágenes no funcionan sin Gala (pp. 54-55). Gala es quien teje, reúne, hace confluencia del goce de las imágenes. Ella es el cierre indispensable de su estructura (p. 62).

Así como tenía efectos en la actividad plástica, la figura de Gala ordenaba el campo de la sexualidad. Ella fue la única del amor y del sexo. Definiéndose como el hombre más fiel decía “J’aime contempler des corps animés par le désir, mais ce plaisir descend rarement dans les régions du sexe, et il ne m’est jamais arrivé de me livrer à une autre femme que Gala” [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] (p. 55). Aliviaba el fantasma de impotencia, toleraba su rechazo de la genitalidad y habilitaba un acceso posible al cuerpo a través del contacto, el único admitido por él.

Formó parte del armado de un nombre nuevo e intransmisible: *Gala Salvador Dalí*. Él explicaba sin disimulo por qué no tuvieron hijos: siente horror de los seres pequeños, en estado embrionario, lo angustian. Y no desea que otros tengan su nombre, transmitir Dalí. “Je veux que tout se termine avec moi” [Quiero que todo se termine conmigo] (p. 62). Dalí no contaba con una posición en la genealogía que lo ubicara como transmisor de un nombre,

su narcisismo no se abrió a las generaciones, a depositar esos anhelos de grandeza en nadie más que sí mismo.

Gala es también una figura asociada a lo materno, en la deriva hacia su identificación con la Madonna de Port Lligat. Es curioso que, en la profusa cantidad de testimonios de Dalí, se hallen escasas referencias a la madre. Esta, llamada Teresa, aparece en *El mito trágico...* (1989) 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 casi dos años, a las marcas de un duelo, si es que lo hubo. Quizás Salvador fue el testimonio de una pérdida nunca hallada — considerando al duelo como hallazgo de una pérdida —, nunca inscripta como tal, que retornaba en el hermano que sentía el exceso de ser “doble”.

14 Para Dalí, Gala es el amor, su función es vital, su figura se multiplica y engrandece. La escisión de la vida amorosa respecto de la vida erótica podía sostenerse además con una mujer que lo aceptara y concediera ese lugar de amada. Dalí no habla de “nos amamos”, siempre habla del amor *por* ella. Amor vital, esencial también para Gala, a quién su padre llamaba “enferma de amor”.

No es una relación simétrica. Salvador para Gala era objeto de cuidados y de fanatismo como artista, como ese nombre que ella había contribuido a crear. Si el aspecto organizador de la vida es relevante, no es cualquiera quien puede ocupar ese rol. Dalí la toleraba siendo el absoluto del amor, como una madre que no duela al hijo muerto. En tanto Gala, para un Dalí que no parecía contar con la función de velo del objeto en el fantasma, era unificadora de las fantasías que lo habitaban y daba marco o contención a la proliferación sensorial. Sostenía sus locuras, le creía, además de ocuparse de su vida práctica. Y, una cuestión que no es menor, lo aceptaba en su extravagancia y su necesidad de sostén.

Partenaire: sostén y anudamiento

¿Cómo caracterizar este rol de una pareja en la psicosis? La excepcionalidad de Salvador y Gala puede mostrarnos modalidades de anudamientos en los que participa un semejante en función de partenaire;

y que no se reducen a la identificación conformista o imaginaria como explicación y lógica de funcionamiento. Encontramos, en nuestra clínica y en la casuística publicada, que existen parejas conformadas por al menos un sujeto de la psicosis, vínculos no delirantes que se sostienen y a la vez parecen formar parte del soporte del sujeto en el mundo. Y este tipo de relaciones interrogan algunos presupuestos acerca de las psicosis, principalmente aquellos que señalan la dificultad para el vínculo libidinal con los semejantes — lo cual impacta también en concepciones acerca de la transferencia como inexistente. En nuestra investigación doctoral acerca del asunto, propusimos el término *partenaire* para designar a quien cumple el rol coloquialmente llamado “pareja”. *Partenaire*³ se define como asociado en una empresa común, en tanto pareja se define con predominio de la semejanza (“Conjunto de dos personas, animales o cosas que tienen entre sí alguna correlación o semejanza, y especialmente el formado por hombre y mujer” de acuerdo a la definición brindada por la RAE). El uso del término *partenaire* nos permite otra ductilidad para la caracterización del funcionamiento de este tipo de relación entre seres hablantes, más allá de la idea de complemento o similitud. *Partenaire*, además, se utiliza en la danza clásica para designar a quien sostiene y realza las dotes de su compañera en la escena.

15

Además, desde la perspectiva psicoanalítica, nuestra relación con los semejantes no es simple. En el “Proyecto...” (1950[1895]/1986) Freud ubicaba al complejo del semejante o del prójimo — de acuerdo a la traducción — como aquel respecto al cual el ser humano aprende a discernir: la percepción de algo unitario y a la vez ajeno. Semejanza y diferencia se conjugan en esa aproximación del otro que no es yo pero cuya presencia gestual resuena en el cuerpo. El prójimo mueve al aparato psíquico a discernir justamente por aquello que resiste a la identidad. Y la aprehensión del prójimo “como cosa del mundo” unitaria (como imagen completa) se impone a la percepción, pero es comprendido a través del cuerpo en tanto “puede ser reconducido a una noticia del cuerpo propio” (Freud, 1950[1895]/1986, p. 376). Otro que nos hace presente un goce desconocido, aquello rechazado para hacernos “uno”. Otro que, más que semejante, es prójimo.

Ahora bien ¿Qué hace que nos liguemos, nos enlacemos a nuestros prójimos, quienes nos presentan “la inminencia intolerable del goce”,

³ El vocablo “*Partenaire*” se encuentra incorporado en el *Diccionario de la Real Academia Española*, motivo por el cual lo referimos sin cursiva a lo largo de nuestro trabajo.

según Lacan en *Seminario 7* (1959-60/1988)? ¿De qué manera puede ser también alguien con quien sostengamos una empresa común, alguien que soporte nuestra danza en la escena del mundo, un asociado... un partenaire? Partenaire, *partner* es el compañero en la escena, es sostén, soporte y su conformación depende de una articulación de registros. Partenaire no sostiene solo por la imagen, también por lo que envuelve respecto al objeto, a la causa común. Aprender al partenaire supone poner en juego una resonancia en el cuerpo, además de una imagen con la cual precipitarse identificatoriamente. La proximidad del cuerpo del otro nos confronta con la extranjería y el fantasma es un modo de hacer con ella, incluyéndola en el guión fantasmático. El otro es inaccesible. Pero su cuerpo, su presencia insiste como realidad (toda la psicopatología de la vida amorosa cotidiana testimonia de ello).

16 El fantasma se presenta como una mediación privilegiada. Con Lacan podemos dar cuenta también de mediaciones no articuladas en el fantasma. En el *Seminario 20* leemos “sólo con la vestimenta de la imagen de sí que viene a envolver al objeto causa del deseo, suele sostenerse — es la articulación misma del análisis — la relación objetal” (1972-73/1981, p. 112). Velos, coberturas son necesarias en el encuentro con el otro. Fantasmáticas o no, se trata de la envoltura del objeto. Objeto al que Lacan ubicaba en 1967 “en el bolsillo” del psicótico. Y al cual en *Seminario 10* (1962-63/2006b) articulaba con una indicación clínica respecto a psicosis y perversión “tenemos que incluir en nosotros el *a* en cuestión, a la manera de un cuerpo extraño, de una incorporación en la que nosotros somos el paciente, ya que *el objeto en tanto causa de su falta le es absolutamente ajeno al sujeto*” (p. 153; las itálicas son nuestras). La idea de envoltura se extiende más allá de las fronteras del fantasma y enriquece el lugar anudante que la imagen puede adquirir en su relación con lo real “la afinidad del *a* con su envoltura es una de las articulaciones principales propuestas por el psicoanálisis” (Lacan, 1972-73/1981, p. 112).

El partenaire puede funcionar, es una de nuestras hipótesis, como tratamiento del sentimiento de sí (Freud 1914/1984a y 1917/1984b). Las psicosis nos enseñan con claridad el carácter ficcional de tal sentimiento y los arreglos que el sujeto puede intentar para lograr alguna consistencia. El narcisismo infantil, fundamento del sentimiento de sí, podría haberse visto perturbado para Dalí por ese suceso que adquiere los caracteres del trauma: la muerte del hermano y su lugar de sustituto. Salvador daba testimonio de sentirse duplicado, en expansión megalómana, sin arraigar en un punto de consistencia su relación con lo real que se atomiza y se diversifica, se

amplifica al infinito. En Dalí, el que llamamos tratamiento del sentimiento de sí se habría jugado en diferentes vías: confluía en un nombre, se apegaba al nombre que él creó con Gala, ese nombre y su mirada lo retenían. Y, tomando la expresión de Lacan (1960-61/2003) en *Seminario 8*

(...) ese signo del asentimiento del Otro, de la elección de amor, sobre el cual el sujeto puede operar (...) Basta con que el sujeto llegue a coincidir con él en su relación con el Otro, para que este pequeño signo, este *Einziger Zug*, se encuentre a su disposición (...) la satisfacción narcisista que se desarrolla en la relación con el yo ideal depende de la posibilidad de referencia a este término primordial. (p. 395)

La aceptación de Gala, que fue descripta como “fanatismo”, podría haber funcionado como signo del asentimiento del Otro que sostiene una satisfacción narcisista posible.

Gala Mirada

La actividad artística de Dalí se concentró en la pintura, con incursiones en el cine y en el diseño de escenografía. La pintura era concebida como necesidad vital, a la que se anudó como misión a partir de su nombre: Salvador, salvar a la pintura de la decadencia. El nombre propio repetido desde el padre, pasando por el hermano muerto, se enlazó a otro sentido de tinte megalómano. Nos hemos referido, siguiendo la letra de Dalí, a la función unificante de Gala y proponemos leerla como engarce y pantalla del objeto *a* en su dimensión de mirada.

En *Seminario II* (1964/1987) Lacan ubica el “fondo civilizador, el factor de sosiego y encantador de la función del cuadro” (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 del cuadro. El objeto mirada 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” (p. 81). La mirada inasible es objeto puntiforme, evanescente, que organiza el campo de lo visible, escapando a la conciencia de ver o verse viendo. El cuadro-pantalla es trampa de cazar miradas, instrumento de mediación del cual el ser hablante se sirve para jugar con la máscara, más allá de la cual está la mirada.

La pintura fue el saber hacer de Dalí con las sensaciones e imágenes que le concernían y a las que dio lugar en su carácter de imágenes obsesivas que se asociaban metonímicamente. Y Gala, como señalamos, funcionó para Dalí también en relación con el goce de las imágenes, como punto de convergencia de las mismas. Conjeturamos entonces que Gala supo encarnar ese objeto que debe velarse y 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. La mirada que Dalí deseaba retener a partir del primer encuentro. Gala causada por la mirada, ser mirada, pulsional, velada por el amor y las figuras idealizadas en las que fue mutando para Dalí.

18

Gala era punto de cierre, decía Dalí, y también era quien le permitía sostener la función de la realidad. La constitución del campo de la realidad fue articulada por Lacan (1958/1985) 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 (Lacan, 1962-63/2006b) y el objeto queda del lado del psicótico, operar una ubicación del objeto en el partenaire o conseguir una partenaire que lo vele no puede sino tener efectos de sostén vital. Para Dalí 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.

Conclusiones

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, y una manera de apropiarse de un cuerpo. La partenaire única que configuró Gala logró poner en forma la función de lastre que Lacan (1962-63/2006b) atribuye al objeto *a*. El funcionamiento de Gala vivificando la imagen que se desarmaba, se torna más evidente a partir de su ausencia y la caída libre en la melancolización de Salvador.

El carácter anudante de Gala en tanto partenaire de Salvador Dalí podría inferirse de los tres registros en que su participación logró incidir: el Simbólico, una suplencia del Nombre del Padre; el Imaginario, otorgando

vestimenta a la imagen de sí y posibilitando un cuerpo apto para el contacto físico, habilitándolo a la circulación en lo social; el Real, entendiendo su marca en la articulación como objeto, que funcionó como recorte que organizó el campo perceptivo y, en última instancia, la realidad misma. 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.

Agradecimientos: A mi directora de tesis Dra. Julieta de Battista, al Doctorado en Psicología y a la Facultad de Psicología de la UNMdP.

Referencias

- Calvo Serraller, F. (2006). Prólogo. In Dalí, S. Entrevistas. *Obra Completa* (Vol. VII). Destino.
- Dalí, G. (2012). *Carnets Intimes* [*Diarios íntimos*]. Michel Lafon.
- Dalí, S., & Pauwels, L. (1968). *Les passions selon Dalí* [*Las pasiones según Dalí*]. Denöel.
- Dalí, S. (1930). El burro podrido. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, 1, 9-12. Recopilado en (1994) *¿Por qué se ataca a la Gioconda?* Siruela.
- Dalí, S. (1989). *El mito trágico del "Angelus" de Millet*. (3ª ed.). Tusquets.
- Dalí, S. (2006). Entrevistas. In *Obra Completa* (Vol. VII). Destino.
- Éluard, P. (1986). *Cartas a Gala 1924-1948*. Tusquets.
- Freud, S. (1984a). Introducción del narcisismo. In *Obras Completas* (Vol. XVI; pp. 65-98). Amorrortu. (Trabajo publicado originalmente en 1914).
- Freud, S. (1984b). Duelo y melancolía. In *Obras Completas* (Vol. XIV; pp. 235-258). Amorrortu. (Trabajo publicado originalmente en 1917).
- Freud, S. (1986). Proyecto de psicología. In *Obras Completas* (Vol. III). Amorrortu. (Trabajo publicado originalmente en 1950 [1895]).
- Gibson, I. (1998). *La vida desahogada de Salvador Dalí*. Anagrama.
- Ibañez Brown, N. (2010). *Lacan y Dalí: dos caminos, un encuentro*. Grama.
- Lacan, J. (1961-62). *El seminario. Livro IX. La identificación*. Inédito. Clase del 20 de junio de 1962.
- Lacan, J. (1965). Problemas cruciales del psicoanálisis. Material de circulación interna EFBA.

- Lacan, J. (1967). *Breve discurso a los psiquiatras*. (Traducción y notas de R. Rodríguez Ponte, Escuela Freudiana de Buenos Aires).
- Lacan, J. (1973-74). Los desengañados se engañan. (Irene Agoff, Trad.). Circulación interna EFBA.
- Lacan, J. (1981). *El seminario. Libro 20. Aun*. Paidós (Seminario dictado en 1972-73).
- Lacan, J. (1985). De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis. In *Escritos II* (pp. 513-564). Siglo XXI (Trabajo publicado originalmente en 1958).
- Lacan, J. (1987). *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. (Seminario dictado en 1964).
- Lacan, J. (1988). *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós (Seminario dictado en 1959-60).
- Lacan, J. (2003). *El seminario. Libro 8. La transferencia*. Paidós. (Seminario dictado en 1960-61).
- Lacan, J. (2006a). *El seminario. Libro 23. El sinthome*. Paidós (Seminario dictado en 1975-76).
- Lacan, J. (2006b). *El seminario. Libro 10. La angustia*. Paidós (Seminario dictado en 1962-63).
- Lacan, J. (2007). Presentación de la traducción francesa de las *Memorias* del Presidente Schreber. In *Intervenciones y textos 2*. Manantial.
- Leibson, L. (2020). *Maldecir las psicosis* (3ª ed.). Letra Viva.
- Real Academia Española (s.f.). Partenaire, pareja. In *Diccionario de la Real Academia Española*. <https://dle.rae.es>
- Schejtman, F. (2018). *Philip Dick con Jacques Lacan*. Grama.

Resumos

(Salvador e Gala Dalí: uma parceira única)

Neste artigo propomos uma leitura da relação entre Salvador e Gala Dalí com o objetivo de caracterizar um possível funcionamento do partenaire nas psicoses. Nossa abordagem toma como ponto de partida a consideração de que os laços consistentes que se estabelecem nas psicoses excedem a identificação conformista como princípio explicativo. O uso do termo partenaire supõe um funcionamento de suporte e de atadura que articula o véu da dimensão do objeto. A reconstrução das vidas de Salvador e Gala, lida deste ponto de vista, lança luz sobre uma modalidade de vínculo na qual a partenaire conta com o traço da unicidade e a potência

unificante, recurso inestimável para sustentar a cotidianidade e a criação artística de Dalí, a que configura um saber fazer com o real que lhe é imposto como invasão de imagens e sensações.

Palavras-chave: Parceria, psicose, enodamento, suporte

(Salvador and Gala Dalí: an unique partner)

This study proposes reading the relationship between Salvador and Gala Dalí to characterize a possible functioning of the partner in psychoses. Our approach begins by considering that the consistent bonds psychoses established go beyond conformist identification as an explanatory principle. The use of the term partner implies a functioning of support and knotting that articulates the veil of the dimension of the object. Reconstructing the lives of Salvador and Gala from this point of view sheds light on a type of bond in which the partner has the trait of uniqueness and unifying power, an invaluable resource to sustain Dalí's daily life and artistic creation, the one that configures a know-how with the real that is imposed on him as an invasion of images and sensations.

Key words: Partner, psychosis, knotting, support

(Salvador et Gala Dalí: une partenaire unique)

Dans cet article, nous proposons une lecture de la relation entre Salvador et Gala Dalí dans le but de caractériser un fonctionnement possible du partenaire dans les psychoses. Nous prenons comme point de départ la considération que les liens cohérents établis dans la psychose dépassent l'identification conformiste comme principe explicatif. L'utilisation du terme partenaire implique un fonctionnement de support et de nouage qui articule le voile de la dimension de l'objet. La reconstruction de la vie de Salvador et Gala, lue dans cette perspective, met en lumière un type de lien dans lequel la partenaire possède le trait de l'unicité et du pouvoir unificateur, ressource inestimable pour soutenir la vie quotidienne et la création artistique de Dalí, qui configure un savoir-faire avec le réel qui s'impose à lui comme invasion d'images et de sensations.

Mots-clés: Partenaire, psychose, nouage, support

Artigo submetido em 23.07.2024

Artigo aceito em 16.12.2024

vanesabaur@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-3775-7943>