

Dalí haciendo Gala de su síntoma*

Mónica Torres

La diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco.
Salvador Dalí

En varias ocasiones me he referido al encuentro entre Dalí y Gala, por ejemplo, en el trabajo que fue publicado en *Malentendido 6*, cuyo título, “Dalí haciendo Gala de su *sinthome*”, jugaba con el hacer gala, el exhibicionismo de Dalí y el nombre de su mujer. Lo tomaba, además, como un encuentro célebre que no sería trágico y que tendría algo que ver con lo que podríamos llamar, en su sentido más amplio, “la cura”. Hoy ya no es necesario diferenciar síntoma de *sinthome* pues hablamos de síntoma tomando la noción de la última parte de la enseñanza de Lacan, es decir, a partir de su *Seminario 23, Joyce, el sinthome*. La idea es abordar este peculiar encuentro en dos direcciones: para pensar si podríamos hablar de Gala como *partenaire*-síntoma de Dalí, incluso como su síntoma, y para ubicar la cuestión del nombre propio puesto que Dalí firmaba muchas veces *DalíGala*.

Dalí además de pintar ha escrito poesías, varias autobiografías y algunas novelas, por ejemplo, *La vida secreta de Salvador Dalí*, *Diario de un genio*, *Confesiones inconfesables*, *El mito trágico de ‘El Ángelus’ de Millet*, *Los rostros ocultos* –novela sobre la que haré alguna alusión–; escribió también un guión para cine titulado *Baba o u*. Coescribió con Buñuel los guiones de *El perro andaluz* y *La edad de oro*, aunque Buñuel, en diferentes épocas y según los avatares de su relación con Dalí, haya reconocido o no su participación. Dalí y Buñuel fueron muy amigos y dejaron de serlo, precisamente, cuando Dalí conoció a Gala.

Comenzaré, entonces, con la manera en que Dalí describe su encuentro con Gala. Por todos los testimonios que pueden encontrarse, entre ellos todo lo que Dalí escribió, hay pues muchas versiones de este encuentro pero, como son más o menos coincidentes, tomaré de un reportaje las preguntas que un periodista le hace acerca del tema. Dalí, citando a Oscar Wilde, dice que la diferencia entre un capricho y una pasión eterna es que el capricho dura un poco más. El periodista le plantea: “Lo de Gala también fue un capricho”.

Dalí responde: “No, ella es una diosa llena de talento; el sí y el no de mi vida, de mi arte, de mis sueños; es educada, brillante”.

* Revista *Enlaces* N° 2, octubre, 1999, publicación del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la Familia – *Enlaces*. Versión compendiada y establecida, por Pablo Russo y Blanca Sánchez, de varios artículos y clases de Mónica Torres sobre el tema, en especial, la clase del 7 de setiembre de 1998 en el seminario que dictaba en la EOL junto con Linda Katz –ese año sobre “Nudos y semblantes del amor”–, seminario en el que también se desarrollaban actividades conjuntas con el Ateneo de Investigación *Los semblantes del matrimonio*.

“Periodista: El primer encuentro entre ustedes creo que, sin embargo, fue más bien delirante.

Dalí: Sí, está usted bien informado. Los Magritte y Buñuel habían estado en Cadaqués varios días. Cuando Paul [Éluard] llegó una mañana, Gala se bajó del auto con un aspecto gélido y amargado, justo en el momento en que me dio un ataque de risa incontrolable.

¿De qué dependían esos ataques de risa?

Ya estaba perdiendo el control de mí mismo. Estos espasmos dependían de las coincidencias, la suerte y de cualquier otra asociación de mi imaginación estrepitosa. Me vestía de mujer, blusas de seda de mi propio diseño, gran escote que llenaba con perlas de fantasía.

¿Y cómo arregló todo?

Ellos, Paul y Gala, eran unos parisinos sofisticados y yo era un provinciano, decidí entonces volverla loca del todo y, loco de remate, me convertí en una especie de monstruo roñoso y mal oliente, y veo a Gala sentada allí de espaldas, me quedé todo andrajoso, tan conmovido por su belleza que me dio un terrible y espectral ataque de risa, el peor, y no pude decirle ni una sola palabra, y me quedé tirado como un perro a sus pies. No tenía otra intención más que permanecer para siempre a sus pies. Sus ojos me hacían preguntas y pedidos que yo no podía comprender a pesar de mi genio intuitivo.

¿Qué cree usted que encarnan Dalí y Gala para el mundo?

Es el mito más fenomenal que puede crear el amor que trasciende a los seres humanos, el genio y la diosa, borrando el vértigo de lo absurdo y proclamando el orgullo y la calidad del género humano. Sin Gala yo no sería Dalí.

Pero usted llegó a acusarla de distraerlo de su pintura, de disipar su genio.

Los pasos fueron difíciles y muchas veces francamente dramáticos, la verdad era que el amor me aterraba, iba de un estado de agresividad cobarde e irracional al más servil vasallaje, besándole los pies y rogándole que me demostrara su interés.

¿No podía recurrir a estrategias menos lánguidas?

No, hasta el momento en que ella me sacó de mis rabias auto destructoras ofreciéndose como holocausto sobre el altar de mi locura. Me curó, curó mi impotencia, me reveló a mí mismo, de mi enfermedad mental, mis fantasías, mis delirios; hizo una orden clásica, me convenció de mi talento para vivir, no para destruirme a mí mismo, el método paranoico-crítico le debe todo a ella”.

¿Cómo es que Dalí definirá su método paranoico-crítico? Dice el propio Dalí en *Confesiones inconfesables*: “...al método paranoico-crítico lo defino como el arte sublime de gozar de todas las propias contradicciones haciendo vivir a los demás con plena lucidez de mi parte, las angustias y los éxtasis de la vida de uno mismo, que poco a poco resultan tan esenciales como la suya. Pero yo concebí muy pronto por mi instinto mi fórmula de vida: hacer que los demás acepten como cosa natural los excesos de mi personalidad y descargarlos de mis angustias creando una especie de participación

colectiva”. Esta definición del método aparece, además de en el citado libro, en otros varios textos, entre ellos en un libro muy interesante titulado *El mito trágico de ‘El Ángelus’ de Millet*, sobre el cual hay un artículo en un número de *Conjetural* de R. Pinciroli, “Dalí, el Mitram”. Se trata de una construcción con las palabras del título de dicho libro: mito trágico de *El Ángelus* de Millet. Este artículo es de 1979, por lo tanto está basado sobre todo en lo que podría llamarse la teoría del significante, es decir, pone bastante el énfasis en los juegos de palabras. Hay también un artículo de Rolland Lethier titulado “El Ángelus de Dalí”.

El texto de Dalí, *El mito trágico...*, apareció por primera vez en 1933 en la revista *Minotauro* y en 1963 se editó en francés y luego fue traducido al español. En sí mismo, lo que Dalí hace con *El Ángelus* en el libro es trabajar, escribir con su método, basándose en el cuadro de igual título de Jean-François Millet, en el centro del cual hay dos campesinos, un hombre y una mujer, parados en la tarde frente al crepúsculo, escuchando las campanadas del ángelus y se supone que rezando; están en una actitud de recogimiento, de rezo. Se supone también por su título, que hace referencia a la aparición del Arcángel Gabriel anunciándole a María su embarazo, que ella iba a llevar al hijo de Dios en su seno. Por otra parte, el Ángelus es la oración que los católicos rezan a la caída de la tarde, en el ocaso, plegaria y celebración de la palabra de Dios. Millet muere en 1875 y *El Ángelus* fue pintado, según parece, en 1857. Desde el siglo XII las campanadas del Ángelus, por la tarde, que llegaron a superponerse con el toque de queda, invitaban a la gente a la plegaria y luego a que regresara a sus casas. Las campanadas no se hacían al vuelo sino que consistían en tres repiques repetidos tres veces, lo que permitía recitar la plegaria entre cada serie de repiques. Esta pequeña ceremonia que llevaba a algunos a arrodillarse para decir los tres “Ave”, tenía pues una función social y religiosa. A partir del siglo XIV hubo un Ángelus matinal y luego uno al mediodía. Hay varias versiones acerca de por qué para Dalí, *El Ángelus* de Millet se transformó en una obsesión tan grande. El cuadro estaba colgado en la casa paterna y, desde el punto de vista objetivo, a Dalí le parecía una tela mediocre. De todos modos, siempre volvía a este cuadro, una y otra vez; lo pinta de diversas maneras, algunas veces siguiendo fielmente una reproducción, incluyéndolo en otro cuadro y otras, haciendo variaciones. La variación más importante para Dalí es un proceso de trabajo de “transustansación”, que significa que cuando dos objetos se ponen en contacto, uno de ellos destruye al otro. Trabaja esto en relación a la pareja, haciendo referencia a la “mantis religiosa”, insecto hembra que se come al macho durante la copulación, después de la reproducción. A partir de ello, Dalí hace diferentes variantes sobre la mujer del cuadro y dice que en realidad representa una madre con su hijo, y que hay un deseo erótico en juego en el sentido de lo “siniestro” u “ominoso” freudiano, es decir, que el hijo se introduzca en el cuerpo materno, lo cual representa algo así como ese retorno a la antigua clausura y a la vez la destrucción del hijo, en la variante –digamos– incestuosa. En el libro aparece una postal en la que hay una señorita de la época con las manos cruzadas como imitando a Santa Catalina –“Santa Catalina dame un maridito”–, poniéndola Dalí como ejemplo de lo que sería la actitud expectante de la mujer en tanto mantis religiosa que se comería al marido, al macho. Esto refiere también a un mito de hijo muerto, en relación a un hermano de Dalí muerto al que me referiré más adelante.

En *Confesiones...* explica su método del siguiente modo: “...lo genial de la actividad paranoico-crítica está en asociar la paranoia blanda con la crítica dura, lo vicioso con lo acerado, la fuerza vital por excelencia con el espíritu, para desembocar en la intuición más profunda”. Habría dos ejemplos fundamentales de esto, *El mito trágico de ‘El Ángelus’ de Millet* y *La estación de Perpignan*, que quedaba muy cerca de donde él vivía y era un lugar donde, nos dice Dalí, se le ocurrían grandes intuiciones.

En una ocasión se puso a estudiar el único dibujo que Freud realizó sobre uno de sus consultorios, creo que el primero, pues tenía las mismas dimensiones que dicha estación. Tomando el primer ejemplo, Dalí se pregunta por qué lo obsesionaba tanto esa imagen: “Cuando miro *El Ángelus* de Millet surgen primero en mi memoria unos recuerdos unidos al crepúsculo y al sentimiento elegíaco de la infancia, el último canto de la cigarra, los sueños de la noche, las exclamaciones poéticas en voz alta a mis 14 años, lo que yo llamaría el atavismo del crepúsculo, dominado por un sentimiento de fin de mundo. La mujer, con las manos juntas en la misma actitud que aquellas otras de las estampas para suplicarle a San Antonio que les conceda un maridito, me parece la posición simbólica del erotismo exhibicionista de la virgen que espera, como la posición previa a la agresión, la que adopta la mantis religiosa antes del cruel acoplamiento en el que el macho hallará la muerte. El hombre está clavado en el suelo como hipnotizado por la comadre, anulado, sin embargo, a mí me parece que adopta más la pose de un hijo que la de un padre, véase su sombrero, en lenguaje freudiano traduce la excitación sexual que él disimula avergonzado de su virilidad”. Esto último se debe a que la figura masculina del lienzo se ha sacado el sombrero y lo tiene sostenido sobre la entrepierna, por lo cual Dalí dice que el sombrero está puesto ahí para disimular la erección. Dalí le da muchísima importancia a la pareja de campesinos al desarrollar variantes acerca de esa pareja y diversas interpretaciones sobre el cuadro. En su libro escribe y presenta imágenes de diferentes versiones de *El Ángelus*, también hay fotografías de Dalí sobre las que dice que está disfrazado de *El Ángelus* y en una de ellas está en erección. Habla del acoplamiento de la pareja; señala que cierta actitud del personaje masculino le hace pensar en que está amenazado por el personaje femenino y que esto le recuerda a la mantis religiosa. Refiere, entre varias otras cosas, a la madre fálica con cabeza de buitres, cita allí al Leonardo da Vinci de Freud, y hace una comparación entre el cuadro de Leonardo, *Santa Ana, la Virgen y el niño*, y otro cuadro parecido de Millet, diciendo que los dos cuadros tienen una relación entre sí.

R. Lethier no pone el énfasis en la relación entre la pareja del cuadro, sino en la cuestión –que preocupaba mucho a Dalí– del hijo muerto. En una de las múltiples interpretaciones que Dalí hace de este mito –que inventa sobre el cuadro–, dice que en realidad han enterrado a un hijo. Dalí tenía un hermano mayor que se llamaba, justamente, Galo. Dalí nace 9 meses y 10 días después de la muerte de este hermano, a los 22 meses. En las autobiografías cuenta que el hermano tenía 7 años al morir. Dalí mentía mucho en sus autobiografías por lo cual, muchas veces, es muy difícil seguirlo. Los biógrafos se han encontrado con varios embrollos, algunos le creyeron, otros fueron a buscar los datos “reales”. En realidad, Dalí nace a los nueve meses de la muerte de este hermano, por lo cual puede conjeturarse que viene a reemplazarlo. El amor que estos padres habían tenido por este hermano –que además de Galo se llamaba también

Salvador–, siempre quedó grabado en la historia de Dalí. Galo o Gal era también el nombre del abuelo paterno –según las traducciones– ; digo esto porque tiene que ver con la cuestión del nombre propio y con que luego Dalí vaya afirmar, por ejemplo: *GalaDalí* o *DalíGala* como haciendo un solo nombre. En este Gala también está el Galo, tanto del hermano como del abuelo. El abuelo tiene una historia muy complicada porque era bastante paranoico. Había entablado muchos juicios, muchas querellas y finalmente, se suicida. Esto está completamente negado en la familia; Dalí no hace ninguna referencia en sus autobiografías. Su familia hace de esto un ocultamiento, justamente, por el matiz paranoico de este abuelo y por su suicidio.

R. Lethier hace hincapié en su artículo en esta cuestión del hijo muerto, tanto refiriéndose al hermano de Dalí, que tenía por segundo nombre Galo, como refiriéndose a que Dalí no tuvo hijos. Gala sí tuvo una hija con Paul Éluard a la que abandonó y a la cual crió la madre de Éluard. Luego tuvo una operación durante la relación con Dalí que la dejó estéril. Gala –apodo que, según algunos, le puso Éluard y, según otros, le pusieron de pequeña–, estuvo muy enferma de niña –llegando a estar mucho tiempo postrada–, y perdió al padre cuando tenía 10 años. Tuvo una vida con bastante sufrimiento y estaba obsesionada con la búsqueda de seguridad, incluso económica. Hay malas lenguas que dicen que lo dejó a Éluard porque estaba quebrado y Dalí estaba triunfando.

Por otra parte, la sexualidad de Dalí es muy complicada; hay al respecto discusiones entre los biógrafos acerca de si Dalí llegó alguna vez a tener relaciones sexuales “normales” o nunca pudo superar la masturbación. Dalí dice que sí, incluso le escribe una larga carta a Buñuel contándole su primera relación sexual, que fue con Gala. A lo que se refieren los autores es al terror que a Dalí le provocaba la penetración, esto también está aludido en el mito trágico de que la hembra se va a comer al macho después del coito. Este es un tema muy recurrente en la clínica psicoanalítica y, por ejemplo, el cuadro reproducido en el afiche del Encuentro sobre el *partenaire*-síntoma es *El gran masturbador* de Dalí. Él se masturbaba desde muy chico y era todo un tema para él los castigos que sufriría por esto. Se trataba de una compulsión sobre la cual ha escrito. Era muy exhibicionista, muy fantasioso y nunca se sabía bien cuánto había de cierto en lo que contaba. A los biógrafos les interesa saber esas diferencias, a nosotros no.

Hay varias biografías sobre Dalí: una de Ricardo Rojas que se llama *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*; otra de Luis Romero que se titula *Dedálico Dalí* y una de Ian Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, que es la más completa. Hay un libro de Agustín Sánchez Vidal que se llama *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*; *El enigma sin fin* es el nombre de uno de los cuadros de Dalí, pero además hace referencia a la relación entre ellos tres, bastante compleja e interesante. Luis Buñuel, en un libro autobiográfico que se titula *Mi último suspiro*, también hace referencia a la relación con Dalí.

Lethier, por su parte, toma otra versión del encuentro entre Dalí y Gala: “Unos días más tarde, en el verano de 1929, recibe por primera vez la visita de personalidades surrealistas, René Magritte y su mujer, así como Paul Éluard con Gala. No podía

hablarle a Gala y cuando ella le hablaba, él era presa de una crisis de risa. Comprende que es a ella a quien esperaba...”; y cita a Dalí: “Sería mi Gradiva, mi victoria, mi mujer pero para eso era preciso que ella me curase, y me curó gracias a la potencia indomable e insondable de su amor cuya profundidad de pensamiento y cuya destreza práctica sobrepasaron los más ambiciosos métodos psicoanalíticos...”

Dalí era un gran admirador de Freud, había leído mucho su obra e intentó verlo tres veces; finalmente, tuvo una entrevista con él en Londres. Para lograr verlo, le mandó decir por un intermediario que su pintura le debía más a él que a cualquiera de los maestros que hubiese tenido.

Se reproduce también en dicho artículo un diálogo entre Gala y Dalí:

“¿Qué quiere usted que haga? –le dice Dalí a Gala–, la emoción, le impedía hablar, entonces aflojando sus dientes me dijo con una vocecita infantil: ‘Si usted no quiere hacerlo no se lo diré a nadie’, besé sus labios que se entreabrieron, nunca antes había abrazado así profundamente e ignoraba que pudiera hacerlo...”

Dalí tenía una fobia al contacto:

“Eché de nuevo hacia atrás la cabeza de Gala tirándola por los cabellos y le ordené históricamente: ‘Dígame ahora lo que quiere que le haga, pero dígamelo lentamente mirándome a los ojos con las palabras más brutales, más ferozmente obscenas que sean capaces de avergonzarnos a los dos’, y repetí una vez más: ‘¿Qué quiere que yo le haga?’, la expresión del rostro de Gala cambió y se volvió dura y tiránica. ‘Quiero que usted me haga reventar, ¿lo hará?’, preguntó además. Ya su voz desdeñosa traicionaba su duda, la estreché entre mis brazos y respondí solemnemente: ‘Sí’. Y la abracé luego, violentamente, mientras una voz interior repetía dentro mío ‘No, no la mataré...’

Esto quiere decir que hay un juego con lo que significaba reventarla.

“Me decía que todavía no está dicho que no termine haciendo lo que ella me pide y matándola. Gala me apartó de mi crimen y curó mi locura, gracias, quiero amarte, me casaré contigo, mis síntomas histéricos desaparecieron uno tras otro como por encanto y volví a ser dueño de mi sonrisa, de mi risa, de mis gestos...”

Finalmente agrega una frase que es muy importante para nuestra lectura: “Mi amor por Gala es un mundo cerrado, mi mujer es el cierre indispensable de mi propia estructura...” O sea, casi una definición de lo que es el *sinthome*.

Ahora bien, el título de este trabajo alude precisamente a la noción de síntoma. Lacan dice que una mujer, en general la propia, es para el hombre su síntoma o su *sinthome* –actualmente los equiparamos. Podemos comparar los “casos” de Schreber, Joyce y Dalí. En Schreber, en tanto psicótico, su empuje a la mujer se resuelve en el delirio de “ser la mujer de Dios”. En “Joyce, el *sinthoma*”, se trata de suplir la carencia del Nombre del Padre haciéndose padre del nombre por medio de la escritura como *sinthoma*, lo que parece lograr evitar al menos la evidencia clínica de la psicosis que aparecerá en la generación siguiente, es decir, en su hija. En el número 46 de *Ornicar?* hay un artículo muy interesante de Rossine y Robert Lefort titulado “*Las señoritas de Avignon* o el pase de Picasso”. Los autores se ocupan de ese cuadro de Picasso que es fundamental en la historia de la pintura porque rompe, digamos, con lo que había sido la pintura hasta ese momento e inaugura el cubismo. El intento de Picasso era producir una revolución en la pintura y podríamos decir que en verdad lo consiguió; él lo llamaba su

primer “cuadro exorcismo” y es con esta pintura que se gesta el cubismo. En realidad, se trata de un encuentro en el sentido de la *tyché* y sabemos que pertenece a Picasso la frase utilizada por Lacan “yo no busco, encuentro”. Para R. y R. Lefort *Las señoritas de Avignon* –que en una de sus variaciones también ha sido llamado *El burdel filosófico* porque alude a unas prostitutas que tuvieron que ver con una época de la vida de Picasso en la que visitaba asiduamente los burdeles– nos mostraría tres pasos de la relación entre Picasso y el objeto. Parece que en una de las versiones que Picasso hizo antes de la versión definitiva pintó, además de las mujeres, un marino fálico. ¿Por qué fálico? Porque está con un porrón de cerveza en la mano que representaría un símbolo fálico y el marino sería un mediador confrontado a la falta fálica de las mujeres. Este primer tiempo entonces, en la primera versión del cuadro, correspondería a la abertura $-\phi$ que no puede ser enfrentada y, por lo tanto, es sustituida por la figura de este marino con el porrón. Recordemos que el título del artículo es “*Las señoritas de Avignon* o el pase de Picasso”, o sea, que se trata de la hipótesis de que Picasso realizaría el pase a través de la pintura y de ese cuadro en particular. En un segundo momento –dicen los autores– el objeto *a* aparece presentificado en una nariz muy especial, que está realizada como una especie de agujero que está –digamos– “marcado” al punto de causar cierto espanto, en tanto representa, muestra, lo horroroso de lo femenino. En su época fue bastante escandaloso, pues dejaba muy al descubierto el horror de la castración. Dicen los Lefort que el objeto *a* aparece presentificado en esta nariz y que se trata de una especie de “exorcismo” del agujero.

Habría un tercer tiempo que los autores sitúan en el rostro de la mujer que está ubicado arriba y a la derecha del cuadro y que aparece como el único rostro “tranquilo” del conjunto de mujeres que hay en la obra. Es en este trayecto –afirman– que Picasso conoce “la soledad”, es decir, hacen una relación entre el pase y la soledad. Encontré esta misma relación en varios artículos sobre el tema del pase. Siguiendo con la pintura, se puede pensar la relación con esta cuestión en la referencia de Lacan a la calavera del cuadro *Los embajadores*, de Holbein, en *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Si el pasaje a analista lleva al analizante a confrontarse con el horror del fantasma fundamental, Picasso ilustraría en este cuadro un fenómeno que desborda la situación analítica y que se aplicaría a la creación literaria o artística, es decir que sería posible pensar un pase por fuera de la experiencia analítica y relacionado con la creación, ya sea pictórica o literaria. Pase de Picasso, entonces, a través de la pintura, suplencia en Joyce de la carencia del Nombre del Padre por la escritura como síntoma. Si tomábamos la presencia femenina en Picasso y nos proponemos situar el lugar de Gala para Dalí, sería pertinente trabajar también el papel de Nora en el síntoma de Joyce.

¿Cómo pensar esto en Dalí? Sabemos que su encuentro con Gala se produce en 1929, que ella era la mujer de Paul Éluard desde 1917 y había sido la amante de unos cuantos hombres célebres, entre ellos, Max Ernst. Éluard –esta anécdota es muy comentada– llevaba en su billetera una foto de Gala desnuda que se encargaba de mostrar a sus amigos –parece que también a Dalí–, orgulloso de tenerla en su cama. A raíz del encuentro con Dalí, Gala se separa de Éluard, aunque es llamativo en la correspondencia entre ellos –de la que se conservan solo las cartas de Éluard a Gala porque en un momento determinado, caballeramente y avisándole, él destruye las

cartas recibidas— cómo a través del tiempo Éluard conserva un vínculo erótico muy fuerte —al menos a nivel de la fantasía— con ella, pues le escribe cartas de tono altamente erótico y en las que siempre hace alguna referencia a Dalí. Esto dura alrededor de veinte años.

A partir de su encuentro, decíamos, Gala se separa de Éluard y Dalí se distancia de sus padres, de Buñuel, de toda la sociedad catalana en general, y también de sus amigos surrealistas, por ejemplo, de André Breton, quien a partir de ese momento lo va a llamar “Avida Dollars” —anagrama de “Salvador Dalí”— por su avidez por los dólares. Dalí responde de un modo muy gracioso al comentario de Breton, en su más puro estilo, en *Confesiones...*, diciendo: “Creo en el humanismo del ojo del culo, no hay que ignorar ni la muerte ni la mierda y el oro exalta y trasciende al hombre”. Refiriéndose ahora al momento en que se distancia, cuenta:

“Yo estaba solo con Gala, mis pretendidos amigos surrealistas ya me detestaban, las revistas de arte, las galerías de arte de la época dominadas por una falsa vanguardia me ignoraban, no teníamos dinero, y si no quedé amargado por los golpes recibidos, por las humillaciones que me infligían, se lo debo a Gala, a su coraje, ella nunca se quejó de sus gestiones cansadísimas, de las esperas, las rechiflas, las burlas, de las cobardías que tuvo que soportar”.

Este “encuentro” será definitivo. No se separarán hasta la muerte de Gala, en 1982. Incluso del 82 al 89, año de su muerte, Dalí se enclaustra en la casa en la que vivían, en el dormitorio de Gala y se deja morir. ¿Será casual que al poco tiempo de este eterno encuentro Dalí sea expulsado de la casa paterna por haber escrito en uno de sus cuadros: “Escupo por placer sobre el retrato de mi madre”? Su madre murió cuando Dalí tenía 21 años y se supone que él la quería bastante. De todos modos, en ese momento escribe esa frase en un cuadro, lo cual a su padre, que era un notario, un escribano catalán de Figueras, le causa un gran horror por lo que lo echa definitivamente de la familia. Volveré sobre este padre.

En 1944, en su novela *Los rostros ocultos*, Dalí define lo que llama el “cledalismo”, nombre que se deriva de Solange de Cleda, protagonista de la novela. Leda es una de las iconografías de Gala, una de sus imágenes. Hay aquí una referencia a la mitología griega: Leda era una de las amantes de Zeus, quien la sedujo convirtiéndose en cisne —o sea, lo contrario de lo que hizo Dalí para seducir a Gala— y, aparentando estar amenazado por un águila, se protegió ocultándose en su regazo. Después de nueve meses, Leda pare dos huevos —al estilo Dalí— de uno de los cuales nacen Polus y Helena, y del otro, Cástor y Clitemnestra. El nombre Helena es importante pues era el verdadero nombre de Gala. En *Diario de un genio*, en su dedicatoria a Gala, Dalí escribe: “Dedico este libro a mi genio, Gala Gradiva, Helena de Troya, Santa Elena, Gala Galatea Placidia”. Una de las tantas dedicatorias dado que casi todos sus libros están dedicados a ella.

Leda, entonces, es una de las iconografías de Gala, pues en el término “cledalismo” podrían unirse los nombres de Leda y Dalí. Pero también hay una referencia a García Lorca: suyos son *los rostros ocultos* de los cuadros del ciclo *El enigma sin fin*, ciclo que Dalí pinta después de su muerte. Por otra parte, el *cledalismo* es una nueva variación del tema de San Sebastián (en femenino) en el que estaban muy interesados tanto Lorca como Dalí. Dalí estaba realmente muy interesado por esta

relación de Lorca con San Sebastián que va a tener cierto vínculo con el destino de Lorca, quien –y esto le fascinaba mucho a Dalí– desde que vivían en la residencia de Madrid junto con Buñuel, jugaba a hacerse el muerto. Era un juego que podía durar todo un día y en el cual iba mostrando las fases de descomposición del cadáver, se iba transformando él mismo en un cadáver, como si estuviera jugando a superar este terror que tenía a la muerte. Esto siempre impresionó mucho a todos los compañeros de la residencia, muy especialmente a Buñuel y a Dalí, que lo van a incluir en la película *El perro andaluz*. En otras películas de Buñuel también va a aparecer esta figura de un hombre haciéndose el muerto. Hablando del *cledalismo*, dice Dalí:

“El sadismo puede ser definido como el placer experimentado a través del dolor infligido al objeto, el masoquismo como el placer producido por el dolor infligido por el objeto, el *cledalismo* es el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente al objeto”.

Como decía, después de la muerte de Lorca, su rostro cruzará por varios de los cuadros de Dalí. Pinta, por ejemplo, *La metamorfosis de Narciso*, en 1937. En la visita de Dalí a Freud, en julio de 1938, le muestra ese cuadro y un poema de igual título, publicado en 1937. El poema comienza dirigiéndose a Federico y termina con Gala:

“Narciso, pierdes tu tiempo
arreatado y confundido por el reflejo
milenario de tu desaparición,
tu cuerpo herido de muerte desciende hasta el precipicio
de los topacios, a los restos amarillos del amor,
tu cuerpo blanco, engullido sigue la pendiente...”

Después hay una larga parte que sigue haciendo referencia a García Lorca, incluso con el estilo con el que Lorca escribía, y termina el poema con una evocación de Gala, o sea, que va de la muerte de Federico al nacimiento de Gala y es a esto a lo que hace referencia en esta entrevista que tiene con Freud. El poema concluye:

“Cuando esa cabeza se raje,
cuando esa cabeza se agriete,
cuando esa cabeza estalle,
será la flor,
el nuevo Narciso,
Gala, mi narciso”.

El pintor ya había realizado el cuadro *La miel es más dulce que la sangre* –tema que reaparecerá muchas veces en la obra de Dalí–, como culminación del influjo que Lorca había tenido sobre él. El poeta le pide, cuando pinta este cuadro, que escriba su nombre en la tela a fin de que este diga algo al mundo, el nombre de Federico García Lorca. En realidad Dalí lo hace muy posteriormente en la versión de 1941 y, respetando el deseo de Federico, introduce su nombre pero mezclándolo con el de Gala, de modo tal que resulta *García Larca*.

Lorca y Dalí, al igual que Buñuel, pertenecen a la llamada generación del 27, se habían conocido en la residencia de estudiantes de Madrid. Varios autores coinciden en

señalar el triángulo peculiar que van a formar. Mucho se ha hablado –el propio Dalí lo ha hecho– de las probables relaciones homosexuales entre Dalí y Lorca. Con su estilo habitual, bastante desafiante, Dalí le relatará esas relaciones de un modo que repugnará a Buñuel y, según algunos autores, esto tal vez explique las razones de la ruptura entre Lorca y el pintor catalán. Lo que cuenta Dalí es que Lorca insistía mucho en que tuvieran relaciones sexuales pero que él se oponía por razones que tenían que ver con algo del orden del dolor, lo cual trajo aparejada una ruptura a pesar de que lo quería mucho. Dalí no quería pasar por un sufrimiento corporal, pero sin embargo, decía sentirse sumamente halagado de que un poeta tan importante como Lorca estuviera tan enamorado de él. Al margen de la anécdota, lo cierto es que Buñuel y Dalí, subversivos más allá del surrealismo –a tal punto que el surrealismo va a renegar de ellos–, escriben el guión de *El perro andaluz*, film de 1929. En verdad, Lorca se sintió aludido por el título y se ofendió mucho, ya que Dalí, Buñuel y otros, llamaban “perros andaluces” a los poetas españoles tradicionales. Cuando Lorca publica *El romancero gitano* y tiene mucho éxito –todos estaban tratando de ser famosos y tenían una competencia feroz entre sí–, esto no les cae bien ni a Dalí ni a Buñuel. Dalí le escribe y le dice que no le gusta porque es demasiado tradicional. Es célebre la carta que enviaron a Juan Ramón Jiménez desde Figueras, donde le dicen:

“Sr. Don Juan Ramón Jiménez
Madrid

Nuestro distinguido amigo:

Nos creemos en el deber de decirle –sí, desinteresadamente– que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por cadavérica, por arbitraria. Especialmente: ¡merde! para su *Platero y yo*, para su fácil y mal intencionado *Platero y yo*, el burro menos burro, el burro más odioso con que nos hemos tropezado. Y para usted, por su funesta actuación, también: ¡mierda!

Sinceramente,
Luis Buñuel y Salvador Dalí”

Por otra parte, los dos burros muertos y podridos que aparecen en la película, que el protagonista –que se parece a Lorca y también se hace el muerto– arrastra en un momento particularmente erótico, es decir, cuando parece que se va a realizar el encuentro sexual con la protagonista –también se trata de una pareja, una mujer y un señor equívoco que la persigue–; de repente se encuentra tirando de una soga, amarrado a la soga hay un piano, sobre el piano hay unos burros muertos, podridos, y detrás van dos hermanos maristas, lo cual –dice Dalí– representa las artes españolas, la literatura española y también la religión. Ustedes saben que Buñuel va a insistir mucho en esto en todas sus películas. La profundidad revolucionaria de la película parece situarse más del lado de “la sangre es más dulce que la miel”. Dalí solía jugar con la inversión de esta frase. Lorca quedaría entonces del lado de la miel, Buñuel del lado de la sangre. Dalí no se contenta con ninguna pertenencia salvo a Gala. Por lo tanto, rompe primero con Lorca y luego con Buñuel.

Este Dalí que todo el tiempo hace exhibicionismo de su locura, este Dalí paranoico, Dalí-*voyeur*, que se presenta como “el gran masturbador”, que también habla

de sí mismo como impotente, parece encontrar en Gala lo que llama su Gradiva, en el sentido del texto freudiano. ¿Podríamos hablar entonces de una cura por amor? Desde el primer encuentro, Dalí se dará cuenta de que ella será su única mujer, su síntoma. En *Confesiones inconfesables*, Dalí hace referencia a la pérdida de su virginidad con Gala y a por qué no tuvo otra mujer. Dice: “No pude gozar con ninguna otra mujer, es imposible, no podemos engañar a nuestra sombra y perderla, perder nuestra alma, esto me basta”. También le preguntan –y esto sería una cuestión interesante a pensar– por qué no tiene hijos, a lo que responde que no lo hace porque como todos los genios sólo podría engendrar cretinos.

Cuando se conocen, Dalí estaba cerca de la homosexualidad, de la locura, de la paranoia, según sus propias y freudianas declaraciones, y aparentemente, encontrará en Gala un nombre para agregar al suyo. El rostro de Gala será protagonista de sus cuadros, en el centro del cuadro o en los rincones más insospechados. Es el rostro, por ejemplo, de *La madonna de Port Lligat* en el cual representa a la virgen y consigue que este cuadro sea aceptado para aparecer retratado en el fondo de las iglesias. Este encuentro será escandaloso, no solo para el padre de Dalí –que se había casado con la hermana de la madre de Dalí– sino también para gran parte del movimiento surrealista, e incluso será escandaloso e inentendible para el propio Buñuel, que se refiere al escribiéndole a un tercer amigo:

“Dalí estaba transfigurado, no tienes idea... Es una maravilla, preciosa, inteligente; yo no tengo prejuicios pero esa mujer que había sido amante de De Chirico, de Max Ernst, de Man Ray, y estaba casada con Éluard (...) Éluard se volvió a París y Gala se quedó en Cadaqués. Dalí estaba ya totalmente bajo su dominio. Salvador era virgen. No sabes la carta que me escribió cuando se acostó con Gala. ¡Qué apología del coito! Como si esto solo le pudiera suceder a él...”

Sí, sólo podía sucederle a él, podríamos decir, Dalí y Gala no se separarán ya.

Dalí perverso, paranoico, fascista, Dalí genio, hará *Gala* de este encuentro. Sus formidables declaraciones causarán no pocas iras. El pintor que se burlaba de la homosexualidad dice, por ejemplo, de García Lorca: “Él era pederasta, como es bien sabido, y estaba locamente enamorado de mí”. Y de su muerte: “¡Olé!, con este grito típicamente español acogí en París la noticia del fusilamiento del mejor amigo de mi turbulenta adolescencia”. Y cuando Buñuel, viejos ya los dos, diga que a pesar de todo le gustaría tomar un champagne con su antiguo amigo, Dalí contestará: “A mí también pero no bebo”. Los rostros ocultos de sus amigos Lorca y Buñuel asomarán en sus obras. *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*, *Afgano invisible con aparición sobre la playa del rostro de García Lorca en forma de frutero con tres hijos*, *El enigma sin fin*, todos de 1938, hacen aparecer el rostro de Lorca. En ese mismo año pinta *El sueño* con el inconfundible rostro de Buñuel. ¿Será Gala quien arrancó a Dalí de su relación dual con Lorca como podría desprenderse de su poema y de su cuadro *La metamorfosis de Narciso*, y también del encuentro con el doble y la figura andrógina, atropellada, en *El perro andaluz*? El ojo cortado, ese ojo tachado de la famosa película, ¿mentará la castración?, ¿hará referencia a “la esquiza del ojo y la mirada” y a la confrontación del agujero? En el libro *El ojo tachado* de Jenaro Talens, un español que parece haber estudiado a Lacan, podemos leer:

“El espectador se convierte de este modo, simultáneamente, en objeto y sujeto de la acción, alguien que mira como un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que simbólicamente secciona el ojo. Este acto en sí mismo agotado en el hecho de presentarse como tal, permite, sin embargo, que se le otorgue un sentido si asumimos que lo que estamos viendo es un film, ya que el discurso fílmico funciona mediante un dispositivo que es posible relacionar con lo que vemos en la pantalla, cegando, tachando el ojo del espectador y sustituyéndolo por el ojo invisible del objetivo de la cámara, un film no solo decide qué podemos ver sino en qué momento y desde dónde. El discurso fílmico jamás reproduce la realidad, la re-produce como interpretación de alguien que se inscribe en forma de montaje con lo que esto último pasa a ser el verdadero sujeto de la enunciación fílmica”.

Y también hay un epígrafe, en uno de los capítulos sobre Breton, que dice: “Era preciso que nuestros ojos, nuestros queridos ojos, reflejasen lo que no siendo es, sin embargo, tan intenso como lo que es, y que se tratase de nuevo de imágenes ópticas reales para evitarnos echar de menos lo que dejábamos atrás”.

En la construcción de *El mito trágico de El Ángel de Millet* también participó Lacan, un Lacan joven que era amigo de toda esta gente y que trabajó bastante con Dalí sobre ese tema; incluso Dalí también hace una referencia a la tesis de Lacan sobre la paranoia. Si la condición de amor de Dalí está basada en el tercero perjudicado, como dice Freud en “Una particular elección de objeto en el hombre”, sabemos que en verdad, él conoce a Gala como la mujer de Éluard. Tampoco falta en Gala el rasgo de lo cómico para el gran Otro del que J.-A. Miller habla en *Los divinos detalles*; Buñuel decía que ella tenía las piernas demasiado abiertas. Creo que en este encuentro es posible entender la frase de Lacan: “el amor permite al goce condescender al deseo”. Dice Dalí:

“Los acontecimientos más importantes que pueden sucederle a un pintor contemporáneo son dos: 1) ser español, 2) llamarse Gala Salvador Dalí. Ambas cosas me han ocurrido a mí, como mi propio nombre de Salvador lo indica estoy destinado nada menos que a salvar la pintura moderna de la pereza y del caos. Yo me llamo Dalí, que en catalán significa deseo y tengo a Gala”.

“*Wo es war, soll Ich werden*”. Donde ello goza, el deseo debe advenir.

No es ocioso recordar que Salvador Dalí era hijo de Salvador Dalí y nieto de Galo Dalí Viñes, coincidencia entre el nombre del abuelo paterno y el de Gala que el propio Dalí subraya en *Vidas secretas*.

En esta misma línea, Dalí habla largamente en *Confesiones inconfesables* de la relación con su padre, que ya había tenido aquel hijo llamado Salvador Galo que había muerto nueve meses antes del nacimiento del pintor. Hay varios autores que hablan de este tema del hermano como doble, y Dalí juega mucho con esa figura del hermano muerto que siempre estaría presente como doble, incluso, le cambia la edad. Como Dalí inventa tanto es difícil saber hasta qué grado está loco o se hace el loco o ambas cosas a la vez. Dalí siempre imaginó que este hermano había hecho todo bien, todo lo que el padre quería –algo que él no hacía–, y hay algunos autores que identifican a este hermano con Lorca, ya que Lorca era mayor que Dalí, era un hermano en las coincidencias culturales, y fue muy aceptado en la casa del padre de Dalí. En las vacaciones, Lorca iba a Cadaqués y leía sus obras de teatro. Lorca era muy seductor.

Les leyó, por ejemplo, el manuscrito de *Mariana Pineda* y todos quedaron muy entusiasmados con él, a pesar de que había una relación bastante equívoca entre los jóvenes. De todos modos, no es por esto que el padre lo echa de la casa sino por su relación con Gala. El que sospechaba de una relación homosexual y tenía celos era Buñuel. Dalí, a diferencia de Lorca, era muy tímido, y Buñuel era como el opuesto de Lorca porque era agresivamente masculino, muy mujeriego y hacía alarde de ello; era misógino. El que estaba siempre en el medio, sin que quedara muy claro de qué lado se ubicaba hasta la llegada de Gala, era Dalí. Después de la muerte del hermano, Dalí fue muy mimado por los padres. Luego tuvo una hermana menor, pero él era el mimado, era muy caprichoso. Desde chico le gustaba provocar disgustos y exasperar al padre –quien era bastante violento. Parece que eran famosas las cosas que hacía de muy pequeño, como patear a la hermanita en la cabeza o provocar incendios. Hablando del padre, Dalí hace una referencia muy interesante a Guillermo Tell –incluso pinta un cuadro– como padre, otro tema recurrente en su obra. Dice: “Pero poco a poco Moisés se fue despojando de su barba de autoridad y Júpiter de su rayo, no quedó más que un Guillermo Tell: un hombre cuyo éxito depende del heroísmo de su hijo, de su estoicismo...”

Guillermo Tell vivió en el siglo XIV y se opuso a los caprichos de un emperador, Alberto I, que había hecho colocar un sombrero ducal en lo alto de una pértiga clavada en la plaza pública; todos los suizos tenían que pasar y saludar al sombrero como si estuviera allí el gobernador. Guillermo Tell se negó. El gobernador, como sabía que Guillermo era muy buen arquero le ordenó como castigo, colocar a su hijo en medio de la plaza con una manzana en la cabeza para que la atravesara con una flecha. Cuando salió vencedor pasó a la historia como un héroe. Sobre este personaje hay una tragedia de Schiller y una ópera de Rossini. Dalí resalta que “...no se tiene idea del sacrificio probable del hijo, que estaba allí para demostrar que el padre tenía que ser un héroe, y el padre no era ni Júpiter ni Moisés, no era más que un Guillermo Tell...” Creo que él no ve la figura de Tell como un héroe en el hecho de rebelarse a saludar al sombrero en la plaza, sino que hay algo allí de burlarse de que lo acusen de fascista. Porque quizás Buñuel y Lorca jamás se hubieran sacado el sombrero, en cambio Dalí sin duda se lo hubiera sacado, puesto y vuelto a sacar. No era en eso en donde él realmente se rebelaba, y menos si para ser héroe era necesario el sacrificio de otro.

Hay también una referencia a Freud que dice:

“Encasillo a Freud, sin la menor vacilación, en la categoría de los héroes. Ha desplazado en el aprecio del pueblo judío al más grande y al que hasta ahora gozaba de mayor prestigio entre todos sus héroes: Moisés. Freud ha demostrado que Moisés era egipcio y, en el prólogo de su libro sobre Moisés –el mejor y más trágico de todos sus libros–, advertía a sus lectores que esta demostración ha sido su tarea más ambiciosa y más ardua, ¡pero también la más corrosivamente amarga!...”

También en el epígrafe de *Diario de un genio* hay una frase de Freud que dice: “Quien se rebela contra la autoridad paterna y la vence, es un héroe”.

Volvamos finalmente a la relación con su mujer-síntoma. Si Dalí perverso construye a Gala como un hombre, ella, una mujer poseedora de los atributos del goce

—como dice Lacan en *De un Otro al otro*— aparecerá en el lugar del objeto *a*, del lado del goce. Pero en verdad también la ama, ya que hasta que la conoce es impotente. Y aún después, si bien participa de orgías eróticas a las cuales hace referencia en *Confesiones...* —de las cuales Gala, en cambio, no participa—, en realidad, no llega a tener realmente lo que podríamos llamar acto sexual. ¿Es Gala quien le enseña a Dalí el *savoir-faire*, tomándolo en su acepción más amplia, o el saber-hacer allí? Podríamos decir que Dalí, Lorca y Buñuel, los amigos de la residencia de Madrid, eran homosexuales pero en el sentido de fuera-sexo, tal como lo dice Lacan en *Aun*. Al menos esta solidaridad, esta ética del fuera-sexo, es marcada por Buñuel. Pero Dalí, que estaba “realmente solo”, sólo podrá hacer el amor haciendo Gala de su síntoma. Se puede tomar una referencia interesante de Dalí sobre Lacan para ubicar el riesgo que significa ponerse a hablar de Dalí:

“Lacan demostró que el delirio es una sistematización en sí misma, no es asistemática, es el elemento activo decidido a orientar la realidad alrededor de su línea dominante, es lo contrario de un sueño o de un pasivo automatismo frente al movimiento de la vida. El delirio paranoico se afirma y conquista, es la acción surrealista lo que trasvasa el sueño del automatismo a lo concreto, el delirio paranoico es la misma esencia surrealista y que se basta con su fuerza. ... No ha bastado con organizar la conquista de lo irracional de acuerdo con mi don genial. Todo lo que aterroriza a los otros, a mí me exalta. Los miedos y los fantasmas por lo común cuidadosamente reprimidos en los demás son otras tantas suertes vivas para mi inteligencia crítica. Pero si hubiera alguien que creyese poder analizar la complejidad de mis intenciones y de mis motivaciones, sería mucho más loco que yo. Yo que aun viviéndolas estoy lejos de comprenderlas del todo”.

En el verano de 1930 Dalí va a inventar este método paranoico-crítico, que es el que utiliza para analizar *El Ángelus* de Millet. Subrayo esto porque, por un lado, podríamos decir que Gala lo salva a Dalí de la homosexualidad y de la locura, pero en cierto sentido, cuando él tiene este primer encuentro con el Otro sexo, este primer encuentro sexual, se produce cierto desequilibrio en Dalí que lo deja bastante cerca de la locura, lo desestabiliza. En el libro de Ian Gibson, en un capítulo que se llama “París, Gala y la edad de oro”, haciendo referencia a este guión, dice: “Llegado el verano de 1930, Dalí ya había inventado el que denominaba pensamiento paranoico-crítico en el que la doble imagen desempeñaba un papel fundamental. La palabra ‘método’ no tomaría el lugar de pensamiento hasta 1932 y constituiría sin duda un hallazgo brillante al dar a entender que existía una técnica para provocar y experimentar el tipo de fenómenos paranoicos que interesaban a Dalí. Pero si bien es cierto que el método paranoico-crítico pronto se haría famoso, su inventor se encargaría de que así fuera, el método en sí permanecería elusivo al máximo, tanto de hecho, que Dalí llegaría a decir que él mismo nunca lo había entendido del todo y que de cualquier manera solamente tenía éxito el método paranoico-crítico si uno tenía la suerte de estar casado con Gala”.

La finalidad del método era harina de otro costal, en términos generales, escribe Dalí en *Diario de un genio*: “...se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras mis ideas más obsesivamente peligrosas...”

Dalí ya había leído lo que cuenta Freud sobre la paranoia como defensa contra la homosexualidad; por otra parte, tenía este abuelo paranoico que se había suicidado. Le

tenía mucho miedo a la paranoia y encontró una manera de provocarse la paranoia, de poder entonces encausarla por la vía de su obra en la escritura y esto, de alguna manera, le impediría defenderse tanto de la homosexualidad como de la paranoia, porque sería auto-provocarse un método de paranoia para evitar la paranoia misma, como una manera de controlarla. Hay una época en que cuenta que tiene alucinaciones; hay varios biógrafos que relatan cartas de la hermana en las que se habla de alucinaciones. Por otra parte, no había consumado el acto sexual con ninguna mujer hasta que conoce a Gala e incluso está en duda si pudo penetrar a Gala. Era inhibido, fóbico, muy tímido en sus relaciones privadas y como contrapartida, un exhibicionista. Parecería que una solución a esta forma de locura que lo amenazaba desde antes de su nacimiento –porque su abuelo se suicidó el 10 de abril de 1886, Dalí nunca habló de esto–, quizás fue este método paranoico-crítico que sirvió para pensar que podía dominar esta cuestión de la paranoia.

Lo que quiero enfatizar aquí es el hecho de que Dalí firmaba DalíGala o GalaDalí. Si no hay más que tipos de síntomas y estilos de vida, siguiendo al Lacan de la “Introducción a la edición alemana de los Escritos” y el artículo de E. Laurent “*Symptôme et nom propre*”, entonces la nominación, que es siempre uno por uno, agujerea a la clasificación que es universal, agujerea la dimensión misma del sentido. No hay sentido común de la histeria, dice Lacan. Se opone clasificación a nominación. La creación del nombre propio permite llenar el agujero en la fuga de sentido; el nombre propio, como nombre de cada uno, viene a llenar el agujero que hay en el sentido común. El encuentro con Gala parece tomar el sesgo de una nominación y podemos hablar de una cierta estabilización en esta nominación. Lo separa de la posible homosexualidad, le posibilita un acceso a las relaciones sexuales. Lo lleva a firmar agregando su nombre al de Gala que se emparenta con el del abuelo paranoico y con el del hermano muerto.

Bibliografía

- Buñuel, L., *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987.
Dalí, S., *Diario de un genio*, Tusquets, Barcelona, 1983.
Dalí, S., *El mito trágico de 'El Ángelus' de Millet*, Tusquets, Barcelona, 2002.
Dalí, S., *Los rostros ocultos*, Destino, Barcelona, 2003.
Dalí, S., *La vida secreta de Salvador Dalí*, DASA Edicions, 1981.
Dalí, S., *Confesiones inconfesables*, Bruguera, Barcelona, 1975.
Freud, S., “Aportes a la psicología de la vida amorosa”, *Obras Completas*, Vol. XI, Amorrortu, Bs. As., 1986.
Freud, S., “Introducción del narcicismo” (1914), *Obras completas*, Vol. XIV, Amorrortu, Bs. As., 1986.
Freud, S., “Moisés y el monoteísmo” (1939), *Obras completas*, Vol. XXIII, Amorrortu, Bs. As., 1986.
Freud, S., “Totem y tabú” (1912-13), *Obras completas*, Vol. XIII, Amorrortu, Bs. As., 1986.
García Lorca, F., *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1986.
Gibson, Ian, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Anagrama, 1998.
Graves, R., “Dédalo e Ícaro”, “Pigmalión y Galatea”, *Los mitos griegos*, Vol. 1, Alianza, Bs. As., 1993.
Lacan, J., *El Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Bs. As., 1987.
Lacan, J., *El Seminario, Libro 20, Aun*, Paidós, Bs. As., 1981.
Lacan, J., *El Seminario, Libro 16, De un Otro al otro*, Paidós, Bs. As., 2008.
Lacan, J., *El Seminario, Libro 23, Joyce, el sinthome*, Paidós, Bs. As., 2006.
Lacan, J., *Seminario 24, "L'insu que sait de l'une bévue, c'est l'amour"*, inédito.
Lacan, J., *Radiofonía y Televisión*, Anagrama, Bs. As., 1993.
Laurent, E., “*Symptôme et nom propre*”, *Revue de L'Ecole de La Cause freudienne* 39, París, 1988.

- Lefort, R. y R., “Les demoiselles d’Avignon *ou la passe de Picasso*”, *Onicar?* 46, Campo Freudiano, Barcelona, 1988.
- Lethier, R., “El Ángelus de Dalí”, *Litoral* 23/24, Edelp, Abril de 1997.
- Miller, J.-A., *Los divinos detalles*, Paidós, Bs. As., 2010.
- Miller, J.-A., *Lógicas de la vida amorosa*, Manantial, Bs. As., 1991.
- Pincirolí, R., “Dalí, el Mitram”, *Conjetural*, EFA, 1979.
- Rojas, R., *El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí*, Plaza & Janés, Barcelona, 1985.
- Romero, L., *Dedálico Dalí*, Ediciones B, Barcelona, 1989.
- Sánchez Vidal, A., *Buñuel, Lorca, Dalí, el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.
- Talens, J., *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986.
- Torres, M., “Dalí hacienda Gala de su *sinthome*”, *Malentendido* 6, Bs. As., mayo de 1990.
- Torres, M. y Katz, L., Seminario diurno de la EOL “Nudos y semblantes del amor”, clase del 9 de septiembre de 1998, inédita.
- Torres, M., Nadel, S., Katz, L., Scheinkestel, A., y Goldemberg, M., “La torpeza del amor y la versión del padre”, *Revista del Seminario Lacaniano*.

Películas

- El perro andaluz*, Luis Buñuel, Francia, 1929.
- La edad de oro*, Luis Buñuel, Francia, 1930.