

sin miembro y rehuendo todo contacto sexual con las mujeres. Más ampliamente, su paranoia lo llevó a soluciones radicales: el voyerismo o escopofilia, la masturbación, la eyaculación precoz y la obsesión visual por el cuerpo que se hace dramática en buena parte de su pintura.

Más que motivada por la persecución de un padre impúdico, violento y ordinario, como opina Gibson, se ve la paranoia de Dalí a partir de una despectiva figura materna y el privilegio que otorga a la hermana Ana María, defensora de la familia frente a los exabruptos del hermano, de la normalidad ante la transgresión. La devoción de Dalí por Gala, a quien suele representar en sus cuadros como heroína pagana o Madona, juega como compensación a esta figura materna destructiva y amenazante. Gala es sublime a la vez que, como la madre, siniestra: mercachifle, sisadora, sórdida, pesetera, buscona de chulos. Adorada en público, fue, en privado, objeto de riesgosas palizas por parte de Dalí, alguna de ellas casi mortal.

La máscara daliniana, su vocación histriónica, su gusto por el atuendo escénico y el maquillaje, son actitudes protectoras y distanciadoras: el habitante del escenario sabe que el público no sube a él, no lo ve de cerca. Los espacios obsesivamente cargados de objetos en sus cuadros, también aluden a la necesidad de llenar huecos, de no dejar pasar al perseguidor. No todo surge de un

recóndito sentimiento de inferioridad, causado por el desprecio parental y luego reforzado, en la pubertad, al comprobar lo exiguo de su pene. Hay algo más, y menos subjetivo: la inferioridad que Dalí siente ante la abrumadora herencia de la pintura, a la cual hace constantes homenajes con citas y parodias, sin faltar las que rinde a sus contemporáneos que revolucionaron la visión creando el cubismo analítico: Picasso, en primer lugar, Gris, Braque. El no revolucionó nada y sus doctrinas están tomadas de Breton. Dalí fue epigónico, escolar, tardío y, si se quiere, menor y periférico. Ha dejado veinte o treinta obras memorables y una incontable cantidad de pintamonerías. Y él lo supo puntualmente, cuando pintó para cretinos con dinero (sic Dalí), cuando falsificó sus trabajos por mano de terceros, cuando firmó hojas en blanco.

Dalí fue un artista de la variación y la deformación, no casualmente fascinado por el modernismo. Las sirvió con una ética rigurosamente cínica, que siempre buscó en una autoridad exterior a la familia, un padre a quien rendir pleitesía: Lenin, Hitler, Franco. A este último lo honró con palabras del primero en desprecio de la libertad. Esto explica su evolución ideológica, desde el comunismo que abraza en 1919 hasta el fascismo que lo seduce hacia 1934 y provoca su expulsión del movimiento surrealista.

Hay un fondo nihilista en su psicología que vincula el despotismo del individuo con el despotismo del caudillo, la posición extrema del anarquista con la del autoritario. En un sentido digamos social, Dalí buscó siempre una iglesia: el comunismo, el surrealismo, el fascismo, la banca, finalmente, la Iglesia católica, a la que adhirió de viejo en forma ritual sin compartir nada de su reminiscencia cristiana. Tímido y vulnerable, admiró la potencia y defendió el nietzscheano triunfo del fuerte sobre el débil. Su fuerza consistió en conquistar el poder mediático y económico, al precio que fuere. Su recurso constante fue patalear como un niño malcriado para atraer la atención de los padres y hacerse pagar su indiferencia afectiva. No quería ser querido: para eso le bastaba con su narcisismo primario, su enamoramiento onánico. Quería que quisieran su obra firmada por Salvador Dalí, en un ejercicio de narcisismo secundario y productivo, el que sigue al repliegue de Narciso en su primera salida al mundo, cuando levanta la cara de la fuente.

Gibson halla una clave íntima en la vida de Dalí: su no conseguida relación amorosa con Lorca. Estaban enamorados pero Dalí no aceptó la consumación corporal de ese amor. Tal vez exagere Gibson, porque se trata de dos temperamentos artísticos muy disímiles, el uno

(Lorca) llevado por una voluntad de forma muy decisiva y el otro (Dalí) por una proliferación formal descentrada y anárquica. De todas maneras, hay en ambos una similar preocupación por la figura ejemplar del ser humano, heredada del humanismo y que se descalabra en nuestro tiempo. Dalí es un pintor del descuartizamiento del cuerpo (mucho más que de la metáfora onanista, que obsesivamente maneja Gibson), un heredero del Goya negro. Más concretamente: descuartiza los modelos de cuerpo recogidos en la pintura de paradigmas, desde el Cuatrocientos hasta el pompierismo del siglo XIX, ese famoso arte «putrefacto» contra el que despotricó y que acabó aceptando como fascinante. Por eso aprende a «bien pintar» como aquellos maestros, a partir de su impecable oficio de dibujante (que él denostó intentando despistarlos): para poder despiezar mejor el legado de los maestros, de los padres.

Es, asimismo, un pintor del amor como imposible, del amor como distancia absoluta. Un cuerpo despiezado, un encuentro sexual irrealizable, el objeto erótico como un fantasma que no acerca a los amantes sino que los distancia, convierten el amor y su concreción corporal, en un mito, algo ajeno a este mundo. Dalí es un gran fabulador de la angustia que produce el desen-

cuentro del hombre consigo mismo a través del otro. No basta, entonces, con una explicación psicologista (Dalí temía hallar al otro porque era de su mismo sexo, sentía terror de la homosexualidad) sino que cabe advertir cómo el arte transciende el documento biográfico y se torna objeto universal.

En cierta fecha, Salvador se reconcilia con su padre, el cual, a su vez, se ha convertido en franquista tras muchos años de liberalismo y anticlericalismo. La casa familiar recibe al hijo y a Gala. La madre ha muerto. Todo está, al menos provisoriamente, en su sitio: Gala en lugar de la madre, el nuevo padre en lugar del antiguo, el nuevo hijo sustituyendo al anterior Salvador. Corresponde, apenas, subrayar un detalle: el inquietante pintor fabrica ahora inmensos lienzos con alegorías *Kitsch* dignas de un museo provinciano. Ha subido al trono y, vestido con un disfraz imperial, se ha devorado a sí mismo. Pero, a la vez, se ha salvado, cumpliendo el destino inscrito en su nombre, porque devorado y deglutido, pudo ser objeto de un parto anal, como tantas veces lo alegorizó con sus obstinaciones coprófilas. Se ha salvado de la destrucción, del peligro de muerte, gracias a que una página en la historia menor del arte, lleva aquel preciso nombre.

Blas Matamoro

La despedida de Georges Duby

Hacia el final de su vida, el notorio medievalista francés se concentró en el estudio de las mujeres tardomedievales. El resultado es que se despidió de sus oficios y beneficios en tan lucida compañía escribiendo *Damas del siglo XII*, que en sus tres partes (*Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras; El recuerdo de las abuelas; Eva y los sacerdotes*) publica Alianza en traducciones de Mauro Armiño, Carolina Díaz y Cristián Vila Riquelme.

Duby, con una larga experiencia a cuestas, es consciente de que la tarea del historiador tropieza con un objeto inaccesible: el pasado como presencia. En su lugar quedan los documentos, forzosamente fragmentarios. Sabemos algo de los varones de la nobleza, menos de sus mujeres, muy poco de la gente pobre. El resto es silencio, un vacío con un horizonte que se aleja a medida que el investigador se le aproxima y donde se instala su prudente imaginación, a reconstruir lo que el tiempo destruyó, o a interrogarse sobre las conjeturas de la his-

toria como desaparición. Estos límites son los que, paradójicamente, permiten a DUBY exhibir sus mejores talentos profesionales, porque sus libros se leen como narraciones, con fluidez y tensión de página. Sus retratos son corpóreos y vivaces como los de un novelista. Sus viñetas, elegantes y coloridas. Y conste que no pone pigmentos de su cosecha para halagar al lector sino que busca los colores en el desván de la memoria, de esa memoria que se pierde con el tiempo y se gana con el Tiempo.

La tesis fuerte del libro señala que entre los siglos X y XII se conforma la sociedad moderna europea, es decir la sociedad feudal estamental, que exige unas estructuras familiares distintas a las anteriores. La aristocracia guerrera, nómada y pagana es reemplazada por la nobleza territorial, ordenancista, sedentaria y cristiana. Una familia errática, poligámica, rica en filiaciones confusas e irregulares, se somete a los dictados de la Iglesia en cuanto a la filiación, herencia y linaje. De aquí surge la importancia de la mujer en las capas dirigentes de la sociedad, porque es la certeza de la maternidad, justamente, la que estabiliza las estirpes. De tal relevancia deriva cierto poder doméstico femenino y el tipo de matrimonio noble, en el cual un varón de rango infe-

rior pretende a una doncella de rango superior, de modo que ella sea su dama, es decir su señora.

Decisiva en la casa, administradora de patrimonios, dueña de la castidad de la casta, la mujer, en cambio, apenas puede ejercer el poder público, si no es como reemplazante del marido ausente o muerto. Entonces es cuando se viriliza y exalta sus partes varoniles, o sea el control racional de los impulsos, su sometimiento a la ley, que la conecta con el Gran Legislador, es decir Dios.

Una división tajante entre lo varonil y lo mujeril se pone en escena a partir de la Escena: la expulsión del Paraíso, obra de Eva, la cual instauro la mortalidad y la perpetuación de la vida a través de la muerte y la concepción, doble carga que las mujeres soportan como castigo por la ligereza de la costilla hecha tentadora.

Una doble calidad rodea a la figura femenina, doble como lo sagrado: es enaltecida por la poesía amorosa y denigrada por el sermoneo de los confesores. Puede ser santa, mártir, profetisa, madre del Redentor o bien cortesana, corruptora, pródiga y simple. Su amor, fuera del matrimonio, si no se eleva a la disolución mística, acarrea desdichas. Dentro de la coyunda marital, se diluye en la apacible costumbre, dirigido por la dilección protectora