

SALVADOR BLASCO LÓPEZ

Lectura de un retrato desconocido de Richard Dadd

EL RETRATO¹

El leñador (Fairy Feller), de espaldas, levanta un hacha para partir una castaña gigante. Varios personajes se encuentran a su alrededor. Encima, a la izquierda, hay un político prendiendo un cigarrillo que le mira. A la derecha está sentado un tosco campesino (*clod-hopper*) con cabeza de sátiro.

El gorro del leñador es la boca del retrato. Las cabezas del político y del sátiro son los ojos. El manto rosa del político es la nariz y la mejilla, que está parcialmente en sombra. El chaquetón de un cierto Fairy dandy es la parte de la mejilla en sombra. Su chaleco es la oreja. Encima del político, el Arch Magician,² de barba blanca es el pelo. Su sombrero es el ala de un sombrero puritano.³ La barba de mago parece la peluca blanca de un juez. Toda la cara podría tapar un vano como una gruta, o ser como una puerta falsa en un escenario por donde aparecieran las figuras.

En la barba del mago hay una zona más clara. La luz que ilumina la cara procede de ese punto luminoso; es una luz cruda y teatral, un foco casi, que además de iluminar el rostro parece darnos en los ojos. Podría ser el sol, como representación simbólica del dios egipcio Osiris. En cambio la luz que ilumina a los personajes procede de otro lugar situado arriba, delante de la tela, como se desprende de las sombras que éstos proyectan.

El relieve del retrato lo da el claroscuro. El punto luminoso busca su colocación en la tercera dimensión fuera de la superficie del lienzo para explicar las sombras de la cara. Aparece así el relieve, y quizás la hipnosis, como un desafío técnico al espectador para situar el punto luminoso en su posición correcta en la tercera dimensión.

El hacha del leñador alcanza en su trayectoria las cabezas de varios personajes. Especialmente amenaza la de un enano atemorizado en cuclillas (el pedagogo) que tiene forma de castaña.⁴

El leñador, autorretrato del pintor,⁵ tiene forzada la postura de su brazo derecho. Dirige también el hacha hacia la frente, precisamente al punto luminoso de donde proviene la luz, como Miguel Angel cuando golpea el Moisés para que hable.

Otros detalles dejan el campo abierto al análisis. Por ejemplo las flores, o los pliegues de las ropas de Monk, Ploughman y Ostler, sorprendentemente trabajados, que anuncian quizás nuevas visiones ocultas en proceso de formación.

Los datos para este artículo fueron tomados de: Patricia Allderidge: *Richard Dadd*, 1974, y también de la misma autora: *The Late Richard Dadd*.



"Songe de la Fantasie", 1864.

Las claves de lo que hubiera podido ser el desarrollo posterior del Fairy Feller's han quedado en sus detalles inacabados: el hacha del leñador y algunas hierbas y castañas.

LA MIRADA

Las pupilas del retrato corresponden a los ojos del sátiro y del político. Miran de frente al pintor-espectador. Podrían ser borradas con el movimiento del hacha. Un desdoblamiento de personalidad aparece al interponerse entre esos ojos y los del pintor-espectador la figura del leñador-asesino al que el centro de la mirada está asimismo dirigida. El ojo del político vigila e inspira a la boca y ésta le amenaza estableciéndose una dialéctica entre los sentidos, como de delinquentes y policías. Se produce así un desdoblamiento artificial, una quiebra inconcebible al entrar en conflicto el pensamiento (los ojos) y la acción (la boca).



Richard Dadd: "*The Fairy Feller's Master-stroke*" 1855-64.



Escena de Bacanal, 1862.

La profundidad de la mirada creada por el pintor la determina el espectador, a voluntad, al adentrarse en la comprensión del hecho. El rostro que Dadd pinta le hipnotiza, y Dadd transmite la hipnosis al reproducirlo por medio del detalle. Si tapamos los ojos al hipnotizador, la cara desaparece y la pintura se reduce a una escena bidimensional.

Las lianas que cruzan la cara son líneas de fuerza que relacionan la mirada con la castaña, como intentando condicionar la dirección del golpe.

Las lianas que cruzan la cara son líneas de fuerza que relacionan la mirada con la castaña, como intentando condicionar la dirección del golpe.

LA TÉCNICA Y EL ARTE

Dadd pinta de la siguiente manera: mira fijamente al lienzo sin propósito previo alguno. Los personajes se le aparecen en él por propia iniciativa entre las manchas de pintura, como representaciones de una idea en el sueño. Dadd busca dar forma a la imagen que le obsesiona y ya que no la puede eludir ni tampoco la acaba de ver: se consagra a copiarla lo más exactamente que puede intuyendo en ella la clave de su enfermedad y de su genio. Pinta solamente aquello que él

mismo proyecta poco a poco.

Para llevarlo a cabo tiene que emplear con progresiva minuciosidad la *miniatura*. Perfecciona la técnica a medida que necesita utilizarla.⁶ Trabaja el detalle hasta el infinitésimo, como se ve al adentrarnos en el centro neurálgico de la pintura que es el ojo del político, en el que se origina la cara. El ojo del político es como el de un gato. Su pupila es un trazo negro vertical que lo divide en dos partes, como al ojo del diablo. La pupila vertical permite dirigir en última instancia la mirada insostenible e irrealizable del padre hacia la cara semivisible del leñador, haciendo la obra posible. Curiosamente en el ojo del político coinciden la mirada del personaje y la del retrato, a la que aquél presta su figura.

Cada nueva pincelada perfila un poco más al personaje y le sirve de inspiración y plataforma para su ulterior desarrollo, al tiempo que perfecciona la férrea imagen de la mirada a cuyo servicio exclusivo nace. Dadd hace dialogar a los personajes entre sí en profundidad, de tal modo que la respuesta de cada uno de ellos se realiza expresando con precisión progresiva su propia imagen. Este juego no hubiera terminado nunca porque toda obra parece ilimitadamente perfectible en comparación con la idea que le da estímulo. Pero seguirlo hubiera probablemente alterado el equilibrio precario del pintor, cuyos pasos sucesivos en el desarrollo de la mirada llevarían sin duda aparejadas indefinidamente nuevas modificaciones en las formas.

El cuadro está detenido en el punto en que se hubiera transformado de una pintura surrealista de los personajes en una pintura hiperrealista de la cara, que Dadd persigue sin saberlo. El hiperrealismo, heredero de la técnica de la miniatura logra parecidos resultados que el impresionismo por el camino opuesto. La evanescencia la produce aquí la hiperrealidad, el cambio de sentido del fin, la transferencia de la técnica de la pintura al significado de lo pintado. Llega a hacerse tan importante el mensaje como la técnica de su representación. Los dos son necesarios, pero de distinta naturaleza, y no parecen poder coexistir una vez individualizados. Alternativamente predominan la técnica y la idea. El desarrollo de cada una de ellas se produce ante un desafío sucesivo por el avance de la otra sin más lugar de coexistencia que la misma obra realizada.

La técnica, cuando está destinada a copiar una realidad ilimitada, absorbe en sí la finalidad del arte y acaba por identificarse con él: el arte sólo se puede manifestar desde el momento en que la técnica se domina.

Intermitentemente, la imagen pasa también al primer plano de la atención. Los personajes se relacionan entre sí acusando cada vez más sus personalidades. Se encuentran actitudes congeladas en ellos. La inmovilidad de su acción está llena de intenciones. Algunos recuerdan caricaturas de seres reales en espejos de feria, pero su deformación no es carencia sino lujo de la realidad, exceso. Del acento de sus expresiones puede deducirse que hay un argumento, que intentan narrar una historia. Buscan una conexión entre las artes plásticas y la literatura para superar el sentido del tiempo que separa ambas manifestaciones.

Dadd superpone significados para confundir la imagen. Como en muchas otras de sus obras, el color del traje del leñador se confunde con el de la tierra del fondo permitiendo, al disociar dibujo y pintura, una ambigüedad de las formas. En el *Fairy Feller's* el dibujo caricaturesco y miniaturista de los personajes pugna con la imagen hiperrealista de la cara. Lo que en los primeros es búsqueda minuciosa y temporal del detalle, en la segunda es impresión atemporal, subliminal en lo que tiene de instantáneo y oculto. Luchan entre sí



Negación, 1860



Boceto de Robin Hood, 1852.

por imponerse las dos impresiones superpuestas, que coinciden en todo menos en la intención.

Los personajes provienen de la cara. Son como los rasgos de su carácter, al que dan vida con su significado. Pero a la vez intentan hacerla desaparecer bajo sus propias peculiaridades. No tratan de parecerse a nadie más que a sí mismos. Pretenden su independencia de la causa que les hace nacer. Están unidos entre sí como por un hechizo del que sólo se podrían liberar de llevarse a cabo el golpe, porque se borraría la cara.

Esta se impone con evidencia superior a la voluntad y a la razón del pintor, aunque éste no la ve. No hay nada en la cara particularmente destinado a darle forma más que la pura agregación de las figuras y sus interconexiones. Su descubrimiento implica un conocimiento previo, una participación activa del espectador al interpretar la escena. Se introduce en la pintura un elemento intelectual y temporal ajeno a la pura sensación atemporal de la forma. La obra no es independiente de su autor. La comprensión del espectador exige una toma de partido.

Se enfrentan de esta manera la expresión con la idea en un conflicto sin salida posible. Ambas ponen en relación la acción de partir la castaña con el significado profundo de su gesto que es retratar, es decir matar, al padre. El hacha del leñador no ha sido definida todavía ya que desconoce su objetivo.

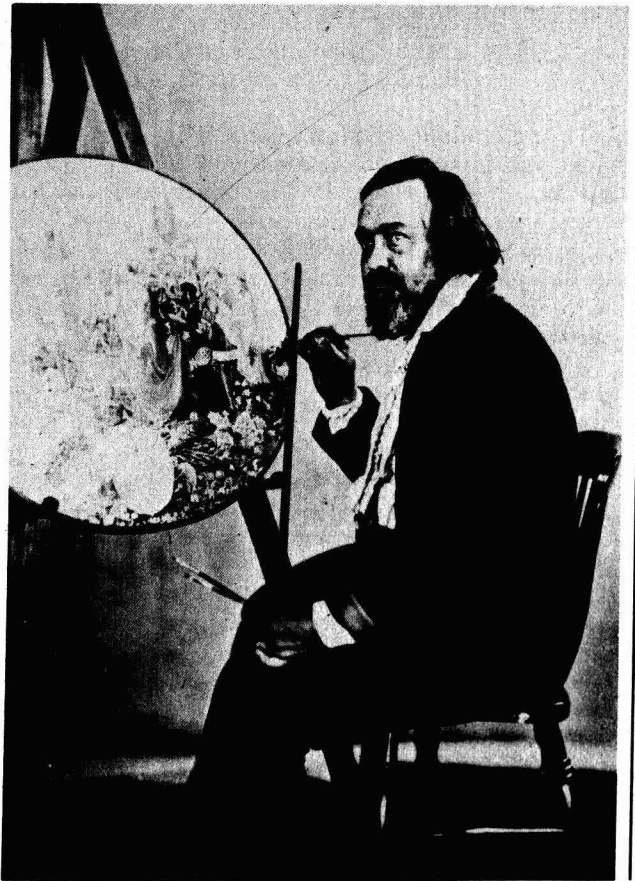
Vida de Richard Dadd

Richard Dadd nació el 1o de agosto de 1817 en Chatham, Kent. Fue el cuarto hijo (tercero de los varones) de un total de siete del primer matrimonio de su padre. Su madre murió cuando él sólo tenía 7 años, en 1824. El padre entonces se casó por segunda vez, tuvo otros dos hijos y volvió a enviudar en 1830. En 1834 se trasladó con toda su familia a Londres donde Richard realizó estudios de arte.

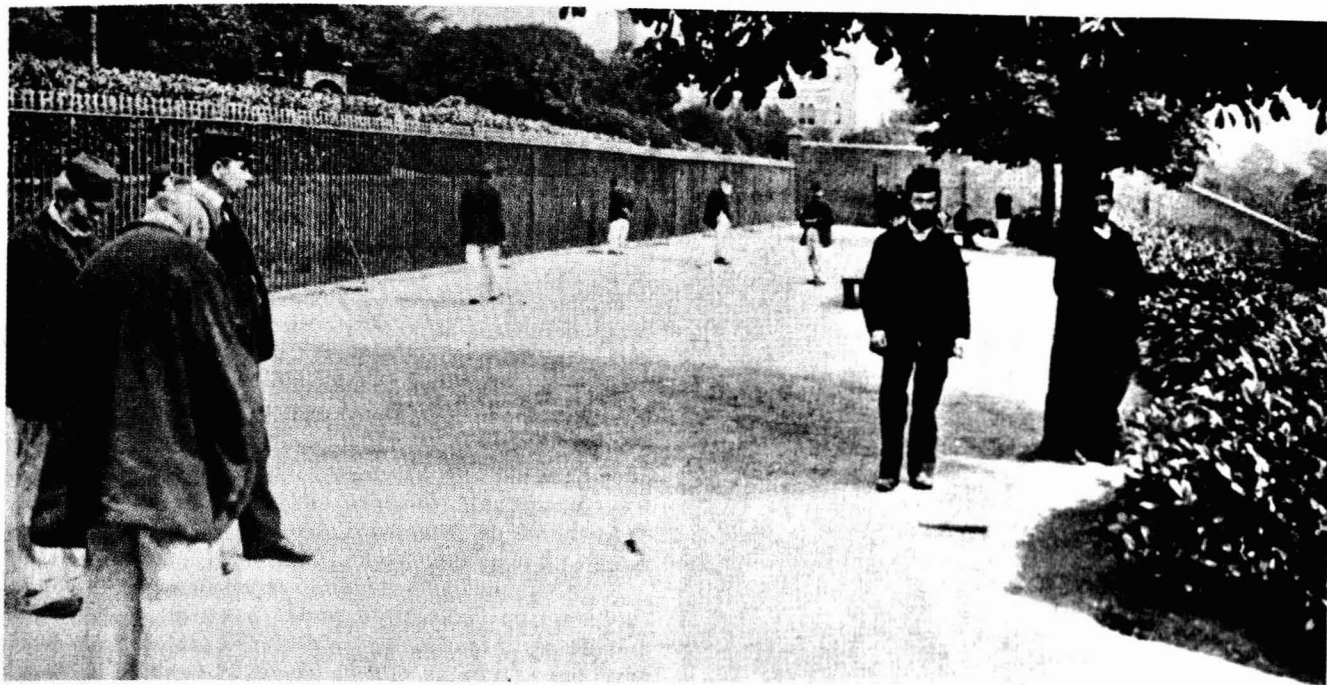
De julio de 1842 a mayo de 1843, a los 25 años, Richard Dadd hizo un viaje a Egipto en compañía de un amigo de su padre, Sir Thomas Philips, de 42 años, antiguo alcalde de Newport. En el transcurso del viaje sufrió una insolación en Egipto, en la navidad de 1842, y a partir de entonces mostró claramente síntomas de desequilibrio mental. Tenía la idea fija de que Sir Thomas era un emisario del Diablo.

De vuelta a su casa, confesó a sus amigos íntimos su intención de liberar al mundo del Diablo. Su locura consistía en que se había apoderado de él la idea de que estaba sujeto a la voluntad de un ser superior, a quien a raíz de su viaje a Egipto identificaba con el dios Osiris. Dadd sentía que se le ordenaba que ejecutara acciones que él sabía que iban a ser consideradas desequilibradas por el mundo y que él ocultaba y se resistía a realizar durante todo el tiempo que podía. En el centro de sus ideas estaba la de que ciertas personas estaban poseídas por espíritus malignos y que él tenía la misión de destruirlas.

Su padre, Robert Dadd, era un químico de éxito, hombre inteligente y enérgico que jugaba un papel importante en la vida cultural de su ciudad. Había contri-



Richard Dadd, 1856.



Terraza del Hospital Broadmoor, 1908

buido a crear varias instituciones educativas y escuelas, había sido conservador de museo, buen "lecturer" en geología y química y se le tenía por hombre amable y razonable, popular entre sus convecinos y familiares. Debíó ejercer una influencia dominante en las vidas de sus hijos. De los siete hijos del primer matrimonio, tres acabaron en un manicomio y un cuarto con un cuidador privado.

Robert Dadd se resistía a reconocer que su hijo favorito y más dotado se estuviese volviendo loco y pretendía que los efectos de la insolación se podrían curar con descanso y tranquilidad. Sin embargo, acudió a ver al Dr. Alexander Sutherland, médico del St. Luke's Hospital, quien opinó que Richard no era ya responsable de sus actos. Pese a esto su padre no quería internarlo en un manicomio.

Por entonces Richard Dadd había sido persuadido por las "admoniciones secretas", a las que estaba sujeto, de que el hombre al que siempre había considerado como padre era de hecho el Diablo y bajo la misma influencia estaba elaborando secretamente planes cuidadosos para matarle. Dos días después de la consulta de Robert con el Dr. Sutherland, el 28 de agosto de 1843 Richard llamó a su padre y le prometió que si venía a Cobhan, en Kent, un lugar favorito de su niñez donde él había dibujado a menudo, él "liberaría su mente". Acudió el padre, y después de cenar juntos en la Ship Inn en Cobhan y habiendo reservado camas en la aldea para pasar la noche, los dos salieron a pasear. Nada más se supo de ellos hasta la mañana siguiente en que el cuerpo de Robert fue descubierto a unas treinta yardas de la carretera en Cobhan Park, al borde de una profunda hondonada conocida como Paddock Hole y a partir de entonces llamada "Dadd's Hole", en la actualidad cubierta y ya no identificable.

Robert había sido apuñalado y después se le había intentado cortar la garganta con una navaja que Richard había llevado consigo con ese propósito.

Richard Dadd había conseguido de antemano un pasaporte e inmediatamente se fue a Francia como primera parte de un viaje en el que intentaba eliminar a más gente poseída por el Diablo.

Fue arrestado cerca de Fontainebleau tras intentar matar en un vagón a un desconocido que no estaba en su lista original, pero que parecía haberle sido señalado por algún motivo. Bajo la ley francesa, Dadd fue confinado sin juicio en un asilo y certificado como demente. Finalmente fue llevado a Clermont de donde se logró su extradición el mes de julio del año siguiente.

El 22 de agosto de 1844 fue trasladado al State Criminal Lunatic Asylum, en aquella época dependiente del Bethlem Hospital en St. George's Fields, Southwark.

La vida de los asilados en aquel manicomio para delincuentes era tenebrosa. Hombres como Dadd, que habían cometido un delito como resultado de su locura en el transcurso de una vida por lo demás ejemplar, eran amontonados junto a otros que tenían largas vidas de degradaciones y delitos hasta que finalmente perdían la razón en los calabozos. Así estuvo durante trece años, hasta que en 1857 fue trasladado con los otros cuarenta confinados de la clase social más alta a otro alojamiento en el hospital, en donde tenían más luz, espacio, plantas y adornos introducidos por un médico reformador, el Dr. Charles Hood.

En 1864 todos los pacientes de Bethlem fueron llevados a un nuevo asilo en Broadmoor, en Berkshire, donde iban a tener más libertad, ocupaciones y diversiones. Allí vivió veintiún años más, hasta su muerte el 8 de enero de 1886.

LA LOCURA Y EL ARTE, EL TIEMPO

La locura aparece como una falta de criterio para hacer prevalecer una de las dos facciones en lucha. Parece inevitable para la realización plástica de la idea, pues el conflicto alimenta la inspiración.

La locura es un conflicto insuperable entre el fondo y la forma, entre la idea y su expresión, que acaba por manifestarse como un problema de dominio de la técnica de la comunicación, de traducción de la idea en forma, de comprensión del hecho de comunicar.

La locura es una distorsión entre el concepto y la vivencia del tiempo. En la elaboración del cuadro el detalle va progresivamente congelando la acción para explicar el acto y con ello lo impide porque permite detener el tiempo. Eliminado el tiempo e impedido el acto, en el vacío provocado quedaría sólo la imagen de la acción perpetuada, que es la mirada del padre. La obra de arte se supone que es temporal, pero su meta —la idea del arte— se pretende atemporal. Se propone la realización estática o eterna de un ideal, la materialización de un ídolo, la transformación de una vivencia en objeto: la imagen total. El ídolo no es sólo una imagen, sino la pretensión de Dios atrapado en una forma, idea visual o instantánea del tiempo. El tiempo queda reducido a la tercera dimensión que absorbe, al inmovilizarlo en una cosa, el concepto de eternidad. Dadd, más que una obra de arte, intenta la realización plástica de una idea porque para él el arte es también ideología.

Llegado a este punto, el fin del cuadro podrá ser que el artista se identifique con el leñador y le de vida para destruir la cara, o que la mirada del político se acere más y más para impedir el golpe, e hipnotizando al leñador, quien cobre vida en definitiva sea el padre. Ambos mantienen un diálogo generacional. ¿Qué será más poderoso: el artista o su obra?



Retrato de un joven, 1853

El camino parece abocado a la destrucción de la pintura o a la muerte del pintor. El perfeccionamiento de la técnica está lleno de argumentos nuevos porque su progreso se descubre como un problema moral. Dadd escribirá un poema sobre el cuadro al que pondrá el título de "Elimination of a picture and its subject —called The Feller's Master Stroke".

EL SEGUNDO CUADRO

Fairy Feller existe por habérsele puesto un abrupto punto final. En 1864 todos los pacientes del Bethlem son trasladados a un nuevo asilo en Broadmoor, en Berkshire. Dadd deja probablemente el cuadro en poder de George Henry Haydon, enfermero del hospital de Bethlem para quien lo había pintado y en su nuevo alojamiento intenta reproducirlo de memoria. Hace una réplica a la acuarela a la que llama "Songe de la Fantasie".

Las figuras del segundo cuadro han perdido su sentido único. La cara, que sigue allí, responde a otro sueño. No tiene inmediatez ni agresividad. Ha cambiado como el retrato de Dorian Gray. Modificaciones en las sombras la han hecho envejecer. El ojo del político se difumina; ahora puede mirar a la castaña. Los labios tienen un gesto resignado. Otras lianas más sistematizadas, más "lógicas" quizás, cruzan la superficie enfocando en ellas a la castaña. Una dibuja una espiral cuyo centro está en la frente en el lugar del golpe.

La réplica nace del recuerdo y no de la formación de la idea. Procede de fuera para adentro del lienzo y no de dentro para afuera. Va del gesto a la forma y no de la forma al gesto. Un azar arrebató oportunamente a Dadd el cuadro al que estaba sujeto para hacerle dar un paso más. No recuerda la cara que reproduce sino sólo los detalles individuales que la conforman y le sale distinta sin pretenderlo.

Dadd ha perdido su obsesión al haberla podido manifestar. Ya no es una cruda visión la que condiciona sino una sensación melancólica. Cambia la técnica del óleo por la de la acuarela.

Notas

1 La descripción del cuadro la realiza Richard Dadd en un largo poema titulado: "Elimination of a picture and its subject—called The Feller's Master Stroke".

Los personajes, según Dadd explica son, en el círculo más próximo al leñador y en sentido contrario a las agujas del reloj: monje, ostler, ploughman, "Waggoner Will", clod hopper con cabeza de sátiro, político, un cierto fairy dandy con su ninfa, dos elves y un pedagogo en cucullas.

Sobre el ala del sombrero del mago, a la izquierda la Reina Mab y su cortejo y a la derecha bailarinas españolas. Más arriba Oberón y Titania y un "harridan". En la esquina superior de la izquierda un "tatterdemalion", un "junketer", "una mosca dragón tocando la trompeta" y un elf. Hacia la derecha un soldado, un marinero, un tinker, un sastre, un ploughboy, un farmacéutico y un ladrón. En el lado izquierdo dos ladies maids, "Lubin y su Chloe o Phyllis", y dos enanos conjuradores. A la derecha dos men-about-town.

Dadd dice que uno puede creerse todo esto o no, a elección, puesto que no explica nada. Después de siete años de trabajo el cuadro está inacabado; están solo en eskech el hacha del leñador, algunas castañas y un poco de hierba.

2 El gesto de la mano del Arch Magician lo interpreta Dadd como una orden: "Except I tell you when, strike if you dare". En su mano izquierda sostiene un "large little club" para golpear pequeñas hadas en la cabeza.

3 Un sombrero como el reproducido en el retrato de August Egg. R. Dadd c. 1838-40.

4 El pedagogo, un crítico cuyo "business is to teach to do/Do it himself?, Oh! no! tis you".

5 Fairy Feller, al menos en su corte de pelo, se parece a Dadd en sus primeros autorretratos.

6 Dadd se ejercita quizás en obras menores para seguir adelante con el Fairy Feller's. En otras obras suyas, por ejemplo "Port Stragglin (1861, es decir en plena ejecución del Fairy Feller's), emplea una técnica extraordinariamente delicada usando la punta de un pincel muy fino que él mismo ha desarrollado.