

Raúl Ravanal

Un maestro del arte contemporáneo francés: Georges Rouault

«J'ai une nature d'artisan
et j'aime mon métier comme
l'aimaient les compagnons
d'autrefois»,—

Georges Rouault.

«La calidad de una obra no depende de su asunto, sino de su espíritu».—*Jacques Maritain.*



SORPRENDE el hecho de que Georges Rouault sea en Chile casi un desconocido. Quien para muchos es el más grande de los pintores franceses vivos, e, indiscutiblemente, el más grande pintor religioso de nuestro tiempo, no merece, por cierto, tal olvido.

Máxime, si se tiene en cuenta que,—como decía Vittoria Colonna refiriéndose a su amigo Michel Angelo Buonarrotti: «quien admira tan sólo sus obras, aprecia lo que hay de menos valioso en él»—en este nuestro Rouault que comentamos, hay que saludar más aún que al artista y a su obra, al hombre cabal y múltiple que en ella se vierte.

Al terminar, en el año 1939, mi ciclo sobre «El Greco, Picasso, Cézanne» en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, tuve la intención de dedicarle un estudio especial a Rouault, con motivo de su 70.º aniversario, pues él me proporcionaba un excelente pretexto para un análisis a fondo del fauvismo y del movimiento impresionista en pintura, lección que juzgaba de alto interés para nuestros alumnos de Bellas Artes.

Empero, diversas circunstancias me lo impidieron. Mas hoy, que me preparo para ir a Valparaíso, en esta primavera, a explicar dos lecciones sobre Arte, invitado por sus escritores, estudiantes y artistas—uno de cuyos temas es precisamente el arte de Rouault—creo llegada la ocasión para hablar de él, aunque sea en apretada síntesis, en estas páginas de «Atenea», sin perjuicio, por cierto, de explayarlo más tarde y ofrecerlo como una espléndida lección para nuestros pintores novelos.

• • •

El año 1871, el día 27 de mayo, nacía en París, en medio de los fragores postreros de la Commune, el día de la toma de Belleville por los versalleses, un niño, hijo de padre celta y de madre parisiense, llamado a brillar como estrella de primera magnitud en el cielo del arte.

Criado en un medio familiar obrero, su padre era ebanista y bajo la influencia más que directa, protecto-

ra y amorosa de su abuelo, admirador de Rembrandt y de Manet, y que poseía como preciado tesoro litografías de Daumier, el niño comenzó su carrera artística; al ser confiado como aprendiz, a los 14 años, en manos del pintor-vidriero Hirsch, cuya trabajo de taller—supervigilar el fuego y ajustar las piezas de vidrios de colores—compartía con la frecuentación de cursos nocturnos en la Escuela de Artes Decorativas.

Allí su infantil inspiración se nutrió con la enseñanza de los artesanos de otra edad que, en las maravillosas vidrieras de Saint Séverin, en la orilla izquierda del Sena, y de las catedrales medievales esparcidas por la tierra de Francia, le hablaban a su mente y a su espíritu el mudo y palpitante lenguaje del arte; en tanto que su aprendizaje en la Escuela de Artes Decorativas prendió en él su interés posterior por la cerámica.

Más tarde su experiencia adolescente encontró aliado y guía estimulante en Gustave Moreau, jefe de taller por entonces en la Escuela de Bellas Artes, a la que entró en 1891.

Alumno preferido del autor de «Edipo y la Esfinge», bajo su dirección y, por dos veces consecutivas, en 1893, con «Sansón dando vueltas a la piedra de molino», y en 1895 con «Cristo llorado por las Santas Mujeres»,—hoy en el Museo de Grenoble—concurrió para el Premio de Roma, ansiada meta de los jóvenes pintores franceses.

Pero, como él mismo cuenta, con su característico y

desenfadado buen humor, no le sonrió esta vez el éxito; pues se advirtió que su Cristo tenía un pie demasiado grande, y las cabezas de los filisteos de su «Sansón» eran espantablemente feas, razones por las cuales el Jurado prefirió acordar el codiciado premio a un alumno más discreto.

Sin embargo, en 1894 ganó a los 23 años, el Premio Chenavard por su obra «Jesús entre los Doctores», hoy día en el Museo de Colmar, lo que le valió ser consagrado como una joven esperanza de la «Société des Artistes Françaises».

No obstante, como para excusarse de haber decepcionado, y bien pronto, tales esperanzas y a tan brillantes patronos, nos cuenta él mismo que, teniendo en sus manos papel Ingres como todos sus compañeros, y lápices bien tallados como casi todos ellos; y encontrándose sumergido en el ambiente de la Escuela, no era maravilla, antes le era forzoso, tratar temas de Escuela.

En cambio—y pronto se dió cuenta de ello—no había tenido tiempo de mirar con atención y por su propia cuenta los hombres y la vida. Y, aunque conocía bien la historia religiosa y pintaba temas como «El Cristo muerto» y «Jesús entre los doctores», ignoraba el sufrimiento.

De ahí que, con escándalo de todos, y bajo el patrocinio de León Bloy que había llegado o ser su mentor y su amigo, este joven que parecía llamado a pintar serafines, se puso a pintar, con lágrimas y rabia, carni-

ceros vistos en la rue de Tourneaux, payasos atisbados en las ferias de Grenelle, vagabundos y prostitutas de los barrios bajos de París.

De 1895 a 1905 exhibe en el Salón Oficial; pero ya en el año 1905 a 1912 se traslada al Salón de los Independientes y ayuda a fundar en el ínterin de 1902 a 1903, el Salón de Otoño, que reveló la importancia de la generación post-impresionista de Cézanne y abrió paso a la de los «fauves».

En 1904, cuelga al lado de éstos, 8 óleos y 32 acuarelas y pasteles, que representan payasos, prostitutas, saltimbanquis, buhoneros, y explica esta extraña selección de temas a su manera: «¿Querían ustedes que yo siguiera dando vueltas a la rueda del molino?».

Pero esto lo decía con sinceridad íntima, a un tiempo despiadada y dolorosa, porque sentía nacer en él un impulso interior torturante, irresistible, y despertar ese instinto del pintor que le hacía adelantarse a su época, para revelarles el secreto del ideal hacia el cual ella tendía oscuramente.

Su visión interna se esclarece, y cuando ve mejor, y observa con fruición el mundo que le rodea, posee la actitud del niño que cree descubrir un mundo nuevo, actitud que constituye, en el fondo, la revelación personal de su arte.

Realiza entonces lo que preconizaba Proust, cuando en el III Libro de su «Sodoma y Gomorra», asegura que el único viaje verdadero, el auténtico baño de Juvencio, sería no aventurarse a descubrir nuevos paisajes,

sino poseer otros ojos; el ver el universo con los ojos de un otro, de cien otros distintos; y, si ello fuera posible, el ver los cien universos que cada uno ve y que cada uno de ellos es, quizá sin saberlo.

Rouault, pues, ya en plena posesión de sí mismo y de sus medios, pone la proa resueltamente hacia la meta que va a constituir, en adelante; el ideal de su vida, ese «desierto de la hostilidad y del despojo» como él lo llama al entreverlo, y que le permitirá crear el expresionismo psicológico, en contraposición al decorativo de Matisse y al colorista de Derain; pues él, lo tiene ya decidido, no busca la belleza sino la expresión.

En 1905-1906 tal expresionismo de subjetividad interna, de apremio interior, alcanza su máximo de ferocidad y poderío, en «Torso desnudo» que recuerda a Cézanne por su transparencia y su tono, y en el que envuelve en densas sombras la figura entera, sin consideración estricta a la fuente de luz, sino fijando más bien los acentos emocionales que ésta le presta.

Y en sus «Prostitutas» de la colección Witzinger acusa su técnica de las sombras y en «Estudio desnudo para dos Prostitutas,» el «valor moral» que él sabe dar a los contornos.

Luego muestra su magistral arreglo y disposición de las figuras y su escritura del arabesco barroco en «Cabeza de Cristo», y su afín parentesco en Goya, Forain y Daumier en la grandeza caricatural de «Mujer de Circo».

Ha explorado hasta aquí paisajes fantásticos de azules tonalidades en que aparecen luces irreales; prostíbulos cuya candente acusación estremece, contra una sociedad que puede provocar o simplemente tolerar bajezas tan abyectas y caídas tan lamentables; ambientes de teatro y circo por los que pasa una fugaz ráfaga de misericordia, temas religiosos sobrecogedores; en tanto que experimenta cosas que no pueden ser dichas con palabras.

Ahora muestra en 1906-1907, «Bañistas», tema hecho famoso por Cézanne; y su famosa serie de «Jueces» que, dispuestos en perversas trinidades o destacando una sola figura, son como el símbolo de la corrupción burguesa, atiborrados como están de vanidad, avaricia y crueldad. Yo delataba en mis jueces, dirá él mismo, la angustia que experimento a la vista de un ser humano que debe juzgar a otros hombres; y, si a veces me ha sucedido el confundir en mis cuadros la cabeza del juez con la del acusado, este error no hacía sino traicionar mi honor a la fealdad moral y mi vehemente deseo de justicia.

Todo este cortejo sarcástico y terrible que surge de su natural violencia y su piedad misericordiosa, se modifica y se deforma, según su humor fantástico y sus reacciones interiores de una acuidad creciente, las que se manifiestan al exterior en trazos discontinuos, en acumulaciones de sombras, en su pincelada nerviosa, en el arrebato que enciende el color en llamaradas o en la fuerza explosiva que lo hace estallar en una dispersión

de manchas; y en esa curiosa mezcla o concatenación de sus recursos pictóricos: el pastel con el óleo—como acontece en sus «Jueces»—el pastel con la acuarela, el óleo sobre papel o sobre tela, el agua fuerte en negro y en color, la acuarela, el «gouache».

Sus prostitutas de la primera época se convierten ahora en odaliscas, como en su condiscípulo Matisse; aborda la distorsión de formas para traducir su visión de lo suprarreal, altera la calidad sensual del color, triunfante en «Viejo Rey»—elaborado a través de 20 años de adiciones y retoques—que ahora se convierte en una trabajada y sombría combinación del ocre y del negro, de un rosado siniestro y un color borra de vino, cuando se esfuerza en traducir la cara maciza y los ojos bestiuinos y crueles, de mirada ambigua por sobre los binóculos, de «Mr. X»... , su obra maestra, en la que retrata su horror del burgués devorado por el amor del lucro y el miedo congénito, su odio a la mediocridad dorada, y desenmascara su alma de felino, encubierta cuidadosamente a los ojos de los demás, de verdugo si es él, el más fuerte, y de cariacontecida víctima, si encuentra un adversario a su medida.

* * *

En 1911, Rouault produce dos cerámicas circulares en forma de «tondo»—forma predilecta de los grandes ceramistas y pintores del Renacimiento, de los

della Robbia y Botticelli por ejemplo, una de las cuales es su formidable «Cabeza de Cristo», en que su cara manchada de sangre recibe los ultrajes del mundo entero, envuelto en un manto de universal pesadumbre.

Por esa época, Ambroise Vollard le presenta al ceramista Metthey con quien realiza «poteries» admirables, de insospechada riqueza y acabada factura, entre las que sobresalen las de su técnica preferida, la de figuras sobre fondo de oro.

Porque este Rouault, diestro en todos los recursos de la técnica pictórica, que muestra un expresionismo de calidad e intensidad no igualadas por ningún otro pintor desde Van Gogh; este artesano perseverante que dosa y mezcla con una paciencia infinita las gemas de sus colores, es también un grabador eximio que ha llevado las artes gráficas a un grado de refinamiento insuperable y de extraordinaria riqueza técnica.

Pues, aunque Picasso, Matisse y otros han producido también innúmera cantidad de grabados, sin embargo, ningún otro ha trabajado con tanto ahinco y de una manera tan perseverante y concentrada como Rouault.

Primero muestra 57 grabados de la serie de 100 «Miserere y Guerra, contextos del propio Rouault—poeta a ratos—en los que el grabador se muestra no menos excelente que el pintor, y en que Rouault, en un prodigioso alarde de técnica, ha llegado casi literalmente a pintar sobre cobre.

Estos grabados son notables por su claridad y su

fuerza como iconos. La figura de Cristo domina las series contrapuestas a la muerte, con un realismo germánico a lo Grünewald.

A partir de 1924 y hasta 1927, Rouault produce un gran número de litografías en las que sus temas dominantes son gentes de circo—ninguno se ha inclinado sobre ellas con tanto afán y solícito interés, excepción hecha de Daumier—temas satíricos y retratos, algunos de los cuales—como los editados por E. Frapier—cuentan entre los más sensitivos retratos del siglo XX, y en los que Rouault ha fijado los rasgos de hombres que, al par que sus íntimos amigos, han sido en parte sus mentores, y a los que reverenciaba con especial afecto.

Gustave Moreau, el maestro querido que lo guió y aun lo sostiene con su recuerdo; León Bloy cuya afinidad recuerda la que existió entre el Marcel Proust de las campanas de Martinville y el pintor de la «Suite des Nymphéas»; J. K. Huysmans—el célebre autor de «La Bâs» convertido ardiente que quería llevarle a la paz y al retiro de Ligugé; y André Suarès que escribió el texto para «Passion», una serie de grabados en color que ejecutó para Vollard en 1939.

Durante el período 1918-1928, o sea la década que sigue a la 1.^a Guerra Mundial, Rouault pintó muy poco. Pero en 1923 hace una Exposición de sus obras pictóricas y muestra el soberbio «Viejo Clown»—de la colección Edward Robinson—la obra más

saliente y representativa de su período medio, al par que sus óleos más acabados.

En 1929 vuelve de nuevo a sus litografías y la Galería «Quatre Chemins» publica sus 100 series de 6 litografías y 50 dibujos con que ilustra su propio libro de poemas «Paisages Legendaires», en que nos muestra una singular e imprevista faceta de su temperamento: la nostalgia por la elegante civilización del Rey Sol en Versalles, y en la que él mismo se retrata despreocupadamente a la Villon:

«Georget rêveur impénitent idéaliste tourmentant, tu finiras sur l'échafaud».

«Jorgecillo, soñador impenitente, idealista stormentador, tú acabarás en el patíbulo».

A su juvenil pesadilla de «los prostíbulos», opone ahora una ensoñación despierta, en alucinante vigilia, cuyo tema son «las fiestas galantes».

* * *

Pero este infatigable artesano que añora y resucita el amor que sentían por su oficio los compañeros de otros tiempos, los de las viejas catedrales de la Edad Media, no se da tregua e ilustra con 22 dibujos y 104 grabados esta vez en madera, «Las reencarnaciones del Padre Ubu», escritas por Vollard como secuela a la obra de Jarry: «Ubu Rey».

Y crea el «Dragón», una de las más originales y persuasivas fantasmagorías del arte gráfico moderno, y la «Mezquita fálica», de inspiración bizantina, y que aparece como una arquitectura dominante en sus cuadros sucesivos.

En 1930 ejecuta grabados en color para «El Circo»; produce en 1938: «El Circo de la Estrella Fugaz» ilustrando su propio texto, y «Passion» con texto de Suarès que ve la luz en 1939; y produce sus famosos grabados en blanco y negro, de exquisita factura y calidad.

Su pintura durante este período que va de 1929 a 1939 demuestra su apreciación de los esmaltes bizantinos, de los mosaicos romanos y de las tapicerías coptas.

En «Cristo vejado por los soldados» nos da un impresionismo tardío, por el que pasa un reflejo de Bizancio, y el que se manifiesta por toques locales, logrados sintéticamente por la deposición de capas interminables de pintura, sujetas, eso sí, a un tenso control.

El «Viejo Rey» que, por fin concluye en 1936, tras rectificaciones y adiciones sucesivas, muestra una figura de contornos angulares, gótica a todas luces, pero iluminada por dentro con un fulgor intenso.

«Pierrot con una rosa» marca otra etapa, la de un nuevo lirismo del color que alcanza su forma más pura de expresión en naturalezas muertas. El furor de 1903 a 1906 se ha abatido; la melancolía de los años medios, 1915 a 1918, se ha esfumado; ha quedado en él una madura dignidad y una serenidad reconcentrada.

Sus telas expuestas «chez Carré», en 1942: «Pierrot aristócrata», «mil y una noches» evidencian que en ellas una corteza interior resplandece y se acrecienta. Rouault acaba de exponer el año pasado, en la Galería des Garats, sus últimas telas, al cumplir los 76 años.

* * *

Pensando en Rouault escribió Maritain «Art et Scolastique» (1919). «Se ha encontrado a sí mismo, escribía más tarde en «Frontières de la Poésie et autres Essais» el filósofo de Moudon, pero ése es un camino que es preciso recorrer completamente solo».

Ese ha sido el sino de Rouault: ser solitario y carecer de continuadores. Apenas si encontramos afinidades e influencias suyas en Alix, Gromaire, Heuzé, sobre todo en Heuzé cronista del circo y renovador del retrato, en Grüber el de las bellas pastas translúcidas, en Cavallès.

Tuvo que renunciar al éxito fácil, abandonar la herencia adquirida, elaborar su propio lenguaje, vivir en sí mismo, a solas con su propio tormento, el drama de su época.

Ahora le imaginamos—porque le sabemos allí—en la Bretaña de sus antepasados, con una ligera sonrisa en los labios cerrados, mirando a lo lejos, impasible—proyectado contra el telón de fondo de su bosque de Brocelandia sembrado de calvarios y de altares druidas—encerrado en su reconcentrado silencio heroico.

O, tal vez, caminando por la arista de granito de la Pointe du Raz, con su rostro alargado de palidez de marfil, y su gracia bretona y parisiense a la vez, suspendido entre cielo y tierra, sobre los acantilados de Plogoff y de Plomarch, en donde las casas de granito, pizarra y cal, parecen palomas posadas sobre la tierra inhóspita, y gaviotas las casías blancas.

Marchando, tocado levemente por el ala de Ariel, siempre marchando—¿hacia dónde?—la meta puede estar en el Louvre o el Instituto, y también en Notre Dame, ¿no es verdad, «Georget impénitent»? , hacia una forma nueva y depurada, hacia un orden interior exigido por las postulaciones de su fe, quizá llevado por el simple deseo de pintar el alba, en esas cercanías del Finisterre, hacia una forma de arte personal y que se conjugue, por fin, con sus exigencias de lo absoluto.