

de flores serán un género que cultivará durante muchos años.

Temas religiosos: la figura de Cristo

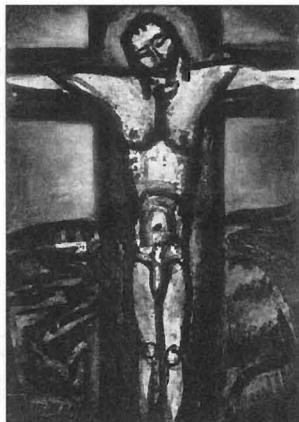
Los temas religiosos y, especialmente, la figura de Cristo están presentes en la muestra con diversas obras: *Escena cristiana* (1952), *Huída a Egipto* (1952) reflejan la profunda convicción de Rouault de la presencia de Jesucristo en el mundo y de su obra santificadora. En las representaciones tardías de Cristo —señala Stephan Koja— «la severidad y el sosiego de la composición, la inclinación de la cabeza y

la mirada baja comunican a esas imágenes una aureola especial. En *Ecce homo* (1952), el interés de Rouault por expresar la espiritualidad y toda la plenitud de lo que es el hombre consigue plasmarse en una imagen intemporal y definitiva».

Temas bíblicos, los sufrimientos del hombre y la Redención de Cristo constituyen también el tema de los 58 aguafuertes del ciclo *Miserere* que se imprimieron entre 1922 y 1927; en opinión de Koja, «el centro de la labor creadora de Rouault, la suma y culminación de su obra y una de las principales obras gráficas de nuestro siglo». Doce láminas de esta serie pueden contemplarse en la exposición.



«...sería tan dulce de amar», 1923



«...bajo un Cristo crucificado que se olvidó allí», 1926



«Cantad Maitines, el día renace», 1922

Stephan Koja

Rouault: grandeza y miseria humanas

Como muchos de sus contemporáneos —escribe **Stephan Koja** en el trabajo que sobre el artista recoge el catálogo de la exposición—, Georges Rouault se mueve en la línea de fractura que se perfila en el arte hacia 1900. Nietzsche, advirtiendo el vacío de valores auténticos y sólidos, predice el nihilismo. Según él, la negación de to-

da cultura y de cualesquiera ideas afirmativas de los valores humanos sería la consecuencia forzosa de una cultura europea hundida en la decadencia.

Los artistas de comienzos de nuestro siglo perciben (más nítidamente que otros) la actitud subyacente, el cinismo o, por lo menos, la frivolidad intelectual. Se oponen a la marginación de deter-

minadas partes de la realidad y al disímulo reaccionando polémicamente, a veces con excesiva dureza e injustamente. A la vez, creen advertir detrás de toda estetización la fragmentación de la imagen tradicional del mundo (en sentido espiritual y científico-material) y se esfuerzan por llegar a una forma directa y sincera de la cosmovisión y expresión tratando de instalarse en una nueva ética artística.

De este modo surgen en muchas ciudades europeas movimientos secesionistas y agrupaciones de artistas declaradamente opuestos a la «praxis» cultural y al sistema de formación tradicionales y que a veces rompen también con importantes ámbitos de la tradición pictórica.

También Rouault funda en 1903 —dos años antes de que se constituyera en Dresde la asociación de artistas «Die Brücke»—, conjuntamente con Desvallières, Matisse, Marquet, Piot y el crítico Rambosson, el Salón de Otoño, en el que en adelante los fauvistas expondrían regularmente sus creaciones. Pero la situación de su tiempo desempeña para el solitario Rouault sólo uno de los papeles de su devenir artístico.

Rouault, de origen humilde, procede del arrabal. Conoce la pobreza, la miseria de los hombres que habitan ese enclave, pero también la nobleza del artesano. Durante toda su vida, su pensamiento permanecerá colmado de las imágenes arrabaleras y de no pocas impresiones sombrías de esas barriadas. Mucho de su autocomprensión como artis-

ta, de su cultura general y de su voluntad de continuar por el camino emprendido como pintor (Rouault estudió de 1890 a 1895 en la Académie des Beaux Arts) lo debe a su maestro Gustave Moreau, así como al encuentro con la obra de Blaise Pascal, Charles Baudelaire y Léon Bloy.

Rouault, discípulo predilecto de Moreau, no tarda en cosechar sus primeros éxitos, es galardonado con premios y consigue el favor del público. Parece predestinado a una carrera rectilínea al amparo de la pintura académica. Pero no tardó en sobrevenir un acontecimiento que provocó en el artista una profunda crisis existencial e hizo irrumpir en su vida interrogantes cuyos rescaldos es probable que llevaran encendidos ya algún tiempo: su maestro, por quien sentía un profundo afecto, muere en 1898.

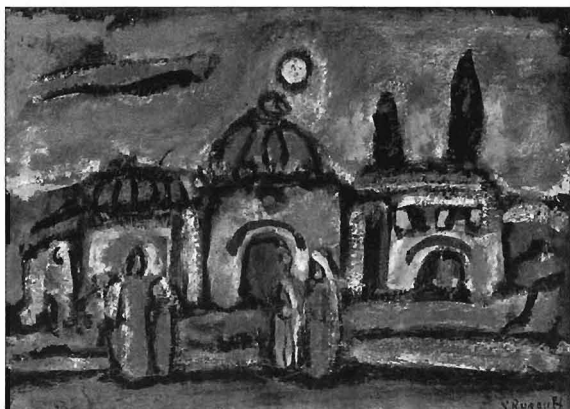
La pintura se convierte de pronto, para Rouault, en actividad ordenadora, en asimilación de la realidad y en «liberación», como él mismo declara repetidamente. De momento, intenta, todavía en Ligugé, encontrar una nueva base moral en una comunidad de artis-

tas de orientación religiosa. De regreso a París, Rouault lucha por una nueva orientación de raíces mucho más profundas: por hallar respuestas a los interrogantes que le agitan.

En un primer tiempo predominan el espanto, la despiadada pintura de las flaquezas y debilidades humanas. Pinta prostitutas, maleantes arrabaleros, fugitivos y expulsados, la mise-



Rouault con sus hijas Geneviève e Isabelle. Venecia, 1948



«Paisaje bíblico», c. 1947

ria en los suburbios, el desamparo de las madres cargadas de hijos y la vida de los charlatanes y vagabundos, a los que retrata con colores sombríos y, frecuentemente, con un vehemente toque de pincel que los afea brutalmente. Pero en la rebeldía contra el desorden se oculta la búsqueda del orden genuino que constituye la base de todo; y en el aborrecimiento de la hipocresía y la mentira, en el afán de la verdad absoluta y en el espanto ante lo desfigurado y deteriorado, la añoranza de una armonía invulnerable.

Búsqueda de la verdad existencial

Lo que se plantea, a fin de cuentas, es el problema de la verdad existencial, incluida la religiosa. Lo que busca Rouault es la aprehensión del hombre y de su ser, la acotación de su misterio, pero sobre todo, una visión intuitiva de lo espiritual. En figuras paradigmáticas tematiza estados y debilidades básicos del hombre, el lado oscuro y doliente del mundo. Así, la amenaza que encierran la vanidad, la doblez o la insensible indolencia humanas se convierte, en sus representaciones de jueces, en imágenes acuciantes que expresan el estremecimiento de Rouault ante la debilidad de cualquier hombre haciendo que los desencajados rostros de los magistrados, funcionarios de jus-

ticia y acusados resulten indistinguibles.

Sus representaciones de prostitutas ilustran la profunda degradación de la naturaleza humana y sus payasos encarnan el eterno juego de roles del hombre, haciéndonos ver los antifaces que se ponen y se quitan para ocultar y descubrir la dificultad de mostrar el verdadero semblante. A los anteriores se suman temas destinados a hacernos comprender el carácter contingente de la terrenalidad, como los sufrimientos de la guerra, el hambre, la huida,

el destierro, los errantes sin patria, los rigores del invierno, las cargas y fatigas de la vida diaria, la miseria de los suburbios y, por último, particularmente en el ciclo gráfico *Miserere*, la muerte. En todos los casos, la contemplación está centrada en el hombre; incluso el paisaje se convierte en medio de expresión del talante humano. (Apenas hay paisajes sin vida en la obra del pintor.)

El arte de Rouault da la impresión de expresar una especie de voluntad de inercia contra el espíritu de la época —el *Zeitgeist*— y contra la ética social. Porque ya en esas imágenes tempranas se aprecia claramente que Rouault busca el tipo, la figura individual paradigmática; sus interrogantes no son de naturaleza sociológica, sino que apuntan a la condición esencial del hombre. Trata de profundizar y descubrir las genuinas razones de tanta miseria humana. Y en esa búsqueda, Rouault se encuentra con la realidad del pecado. El pensamiento de Rouault está influido por la religiosidad apocalíptica de Léon Bloy, y también es guiado hacia estratos más profundos por la lectura de los *Pensamientos* de Pascal, que sitúan en un primer término la necesidad de la gracia.

En 1911-1912 se opera un cambio en la visión pictórica de Rouault, al superar el contraste entre color y dibujo que hasta entonces determinaba su estilo. Se va abriendo paso progresivamente

una serena armonía que él plasma en colores cada vez más luminosos. Rouault empieza a indagar sobre la estructura interna de la belleza. Si en un principio la presentida armonía era sólo experimentable en la contraimagen, en la ausencia, ahora lo va a ser a través de la belleza, de la perfección y armonía de la imagen. Los modelos arquetípicos del contraste y de la rebelión empiezan a ceder el paso a figuras positivas y ejemplares.

En cuanto al contenido, Rouault consigue la buscada objetivación contemplando la Encarnación y Pasión del Hijo del Hombre, que se convierten en puntos cardinales de su pensamiento. La figura de Cristo aparece cada vez con mayor frecuencia en los paisajes, los arrabales e interiores, dando testimonio de un presente intemporal.

Más allá del entusiasmo que le inspiran la belleza y perfección del hombre, no puede olvidar Rouault su condición de criatura; y, por otra parte, espantado ante su bajeza y debilidad, no puede por menos de ver la grandeza del destino humano. No hay en él la «destrucción» de la naturaleza —no sólo del objeto caricaturizado, sino de la naturaleza como esencia de lo humano en el sentido de lo comparable y recuperable— que se comprueba en algunos expresionistas alemanes y que conduce al desmantelamiento de lo sublime y religioso. Sería impensable en Rouault la fascinación por el mal, lo grosero, brutal o desmedido.

En esto radica también el lenguaje de sus imágenes. Su meta no es el primitivismo en sí, sino la base del mismo: la auténtica sencillez. Esto es lo que quizá le distingue más de sus contemporáneos. Cuando Rouault recurre a la deformación, ésta nunca se convierte en fin en sí misma, sino que está destinada a servir a una concepción superior de la representación por imágenes.

El afán de constante perfeccionamiento de Rouault no tiene límites. Su vida entera no es sino una única lucha por ahondar y aumentar la intensidad y la fuerza expresiva del mensaje de com-



«Teresina», 1947

posiciones ya realizadas, de sus figuras y actitudes. Durante decenios, permanece vinculado a determinados temas que a veces repite cientos de veces para, entre otros extremos, descubrir matices y ocultas armonías.

La obra de Rouault es también un sugestivo testimonio del caminar del mundo hacia su unidad en lo artístico y en la fuerza de la fe. Esta fe le hace rastrear el pecado y denunciarlo en sus cuadros en contextos en que a otros sólo les movería el compromiso social. El pecado le hace descubrir en el sufrimiento humano la redentora Pasión de Cristo; y en la vejada y a la vez transfigurada faz del Redentor el verdadero rostro humano. *El ciego a veces ha consolado al que ve* es el título de una de las láminas del ciclo *Miserere*. Desarrollar esa mirada en lo esencial y oculto a la mirada física fue durante toda su vida la meta perseguida por Rouault. □



Julián Gállego

Tres grandes temas: borrachos, payasos y cristianos

Con Rouault el arte sacro va a pasar a la vanguardia de la modernidad. Actualmente los cuadros y los grabados de Rouault alcanzan sumas prodigiosas en las subastas internacionales y un multimillonario tibiamente cristiano puede enorgullirse al convertir en capilla, sin pecatarse de ello, la sala de sus colecciones donde expresan su eterno patetismo los cuadros de Cristo y de la Virgen de Georges Rouault.

En 1903 funda el Salón de Otoño como tentativa independentista de los salones oficiales, en donde colabora con algunos discípulos de Moreau, como Matisse, Riot, Marquet y Desvallières, y gracias al cual conoce al crítico independiente Léon Bloy.

Aparecen en su temática casi a la vez las prostitutas y los payasos de circo, todos dentro de una atmósfera de feria, de «fête foraine», en la que lo grotesco se revela casi refinado: escenas del espectáculo callejero del Norte y del Este de París, de la Place Clichy a la Foire du Trône, ese trono grotesco donde se exhiben, trágicas y descaradas, las mujerzuelas. Las prostitutas desnudas y monstruosas, perdido todo recuerdo de su intimidad, alternan en su temática con las barracas de feria, de pelotas de pim-pam-pum dirigidas a indefensas víctimas grotescas de la borrachera y el abandono.

Casi a la vez Rouault descubre el patetismo del payaso de circo, que tiene que hacer reír de su infortunio y de su torpeza. El encanto paradójico del nómada urbano, con su teatrillo o su familia, que encarna diversos residuos de la «commedia dell'arte», es una mirada compasiva ante lo que en



el rococó se consideraba simplemente pintoresco y divertido. El siglo XIX, más sentimental, pero también más cruel en su amontonamiento de ciudadanos sin medios de subsistir, hace del circo brillante un alegato hacia las clases que la sociedad, cada vez más imperati-

va, recluye en una eterna «banlieue». Daumier es quien eleva la «fête foraine» a las alturas del gran arte. Desde entonces el artista ambulante y patéticamente grotesco va tomando personalidad, como tema a la vez literario y plástico. El circo ambulante no es, pues, un descubrimiento personal de Rouault: es un tema, el de la víctima grotesca, pero digna, que se hermana y se contrapone al de las prostitutas abandonadas y al de los muñecos del



«Pierrot blanco», 1911

pim-pam-pum, que, como el propio Pierrot, también reciben las bofetadas o los golpes. Se trata de ennoblecer con la pintura un tema desdeñado y poco noble, el del «forain» ambulante, que aporta un gramo de fantasía a la tristeza de los suburbios.

El payaso, víctima de la sociedad, no deja de ser un reo, un acusado, el que recibe las bofetadas de los guardias y los insultos de los magistrados. En 1907 un amigo jurista de Rouault le propone asistir a varios juicios en donde se acusa a un desheredado, casi un payaso trágico. El aspecto de marionetas, de un teatro «guñol» de juristas y de reos, enmarcados en la suficiencia obtusa de la pareja de guardianes, va preparando la última conversión del pintor. Jesucristo va a ser el que recibe las bofetadas en el cabildo de Caiás o en el pretorio de Poncio Pilato.

Las nuevas amistades de Rouault con el escritor André Suarès y con el filósofo Jacques Maritain, en 1911-1912, abren su imaginación plástica hacia campos más expansivos y más cristianos. Desde su aprendizaje con Gustave Moreau, se ha sentido atraído por el cristianismo del filósofo del siglo XVII Blaise Pascal.

La muerte de su padre angustia y confunde a Rouault en 1912. Es el momento de su primer *De Profundis*. De esta muerte y de sus discusiones con el filósofo André Suarès emerge un Rouault cristiano, que comprende y justifica todo en la encarnación y muerte de Cristo. El que recibe las bofetadas sabe por qué las recibe, formando parte de una expiación del pecado ajeno. *El Bautismo de Cristo*, de 1911, es una de las nuevas pinturas cristianas del artista.

Los actores de teatro que pinta Rouault son también *ecce homos*, desde el de 1911 en la Kunsthaus de Zurich. En la cara de Pierrot, Rouault busca su autorretrato con una melancólica grandeza cristiana. Sus cuadros se convierten en vitrales, de colores que son luz, pese a su espesor.

Un editor de Praga, Josef Florian,



«¿No somos todos presos?». Estudio para el *Miserere*, 1920-29

produce las primeras reproducciones en color de las obras de Rouault. El pintor publica, por el editor y marchante Vollard (el descubridor de Cézanne, el de la maravillosa *Suite de Picasso*), ciclos de grabados. El más famoso, el *Miserere*, una de las obras más conmovedoras del arte moderno, con su aspecto de vitrales de gruesas nervaduras, que enfatizan la moraleja que destilan esas imágenes punzantes.

Su pintura asume un colorido esplendoroso, incrustado en bastidores oscuros o negros. Rouault, a la manera del pintor del siglo XV, usa de los tonos más audaces para expresar la calma tensión espiritual de sus paisajes místicos. Con este conjunto de escenas o nocturnos cristianos, llenos de una paradójica tensión dentro de la calma formal y cromática, podemos hoy ver el *Ecce Homo* de 1952, normalmente expuesto en los museos vaticanos. Su célebre *Santa Faz* es una de las obras más reproducidas del autor, incluso como estampa para señalar en un misal el párrafo que el lector cristiano va buscando.

Stephan Koja

El payaso, metáfora de la ambivalencia humana

El tema del payaso respondía al gusto de la época; sin embargo, a Rouault le cautivaba especialmente por sus experiencias personales. El variopinto e inquieto mundo circense que estimula la propia ensoñación ya había impresionado hondamente al Rouault niño y le acompañaría con su fascinación durante toda su vida, convirtiéndose a menudo en objeto de añoranza. Mas lo que disparó el interés de Rouault por este tema fue la profunda crisis existencial, espiritual y artística que se apoderó de él tras la muerte de su maestro, Gustave Moreau, en 1898. Moreau —en cuyo estudio se formaron pintores tan importantes como Matisse y Marquet, entre otros— había apoyado todo despunte de expresión artística propia, descubriendo como ningún otro la individualidad de cada uno de sus alumnos. A Rouault lo favoreció muy especialmente.

A la pérdida del amado maestro vino a sumarse el aislamiento, ya que su familia se ausentó de París para visitar a su hermana en Argel. Rouault luchaba contra dificultades materiales, y no tenía estudio, ni interlocutores, ni perspectivas artísticas. Esos años llevan la impronta de una inseguridad y una búsqueda interiores. Rouault llegó a conocer los bajos fondos y los lados oscuros de la vida, y se sintió profundamente afectado. Un fuerte sentimiento le hacía identificarse con las gentes del arrabal de Belleville que trabajaban duramente a cambio de un mísero salario y entre las que se había criado. Con unos amigos (entre ellos Bonhomme y Marquet) alquila un estudio en el Boulevard Rochechouard, en el que durante el invierno posaban para ellos algunas



pobres chicas de la calle a cambio de entrar un poco en calor. Son las mujeres que aparecen en los patéticos cuadros de prostitutas pintados por Rouault.

También en el ámbito religioso Rouault buscaba en esa época una orientación y le causaba sufrimiento la polarización existente entre el Estado y la Iglesia, reflejada en una legislación anticlerical.

Cabeza de un payaso trágico, de 1904, nos acerca de manera terrible a la miseria de uno de esos personajes graciosos. Con desinhibida vehemencia se proyectan sobre el papel trazos oscuros aparentemente incontrolados que sólo paulatinamente van compactándose hasta configurar una representación concreta. La boca que expresa amargura, el sufrimiento que delatan los ojos muy abiertos en ese rostro de rasgos quebrados tienen un efecto acosador.

El tema del payaso como autointerpretación acompañará a Rouault a lo largo de toda su vida. Parece ser la expresión del dolor de no ser comprendido, dolor que sólo se mitigaría hacia el final de su vida. Rouault viene a ocupar un lugar en la tradición del «bufón sabio». Ya en los siglos XIV, XV y XVI los gremios de bufones se veían a sí mismos como poderosas fuerzas correctoras de la vida. El bufón, con su cognición intuitiva y sus chanzas, apunta contra el saber sólidamente estructurado y ordenado, y rompe el sistema de valores vigente, por lo que a menudo está más cerca de la verdad.

Desde siempre, lo que interesaba a Rouault en la figura del payaso era, más que su «ser distinto», su marginación social. A muchos artistas de la época les

bastaba con describir esta situación, pero en la segunda mitad del siglo XIX el tratar de las existencias marginales, encomiarlas o convertirlas en imágenes se había puesto de moda. El payaso se convirtió así en asunto para literatos y artistas. Rouault trata siempre de generalizar, de dar a su mensaje una validez que supere lo singular y concreto. De este modo apenas hay en su obra —excepto en los retratos— trabajos en los que se representen personas concretas e individuales.

La imagen de *Nos creemos reyes*, perteneciente al ciclo *Miserere*, no sólo nos habla de la total inoperancia de los empeños del hombre confiado en sus propias fuerzas. También aflora en ella toda la problemática del disimulo y la revelación con que el artista se enfrenta en muchas de sus obras. En torno a la figura del payaso, el disimulo y la revelación presentan en general un carácter variado y polifacético. La misión del payaso consiste en disimular y en arrastrar a su público hacia un sereno mundo de ilusiones, en saciar la añoranza de una vida sin preocupaciones y así llevar la alegría a sus espectadores. Pero al disimular, el payaso se descubre al mismo tiempo, porque lo que ridiculiza es a menudo precisamente la vanidad y el no confesado aprecio excesivo que el hombre siente por sí mismo; lo que presenta en clave de parodia son actitudes básicas humanas. El maquillaje que le confiere su aspecto de payaso subraya algunos rasgos particularmente destacados, a la vez que también deja que se trasluzcan la persona individual que está detrás y su ser propio. De este modo, el maquillaje se convierte en símbolo de la ambivalencia humana, de su juego de roles y de su verdadera naturaleza. Con el paso del tiempo el lado risueño se afirma más en Rouault. Su visión del mundo se hace cada vez más indulgente y relajada, sobre todo en las imáge-

nes de finales de los años treinta y cuarenta.

Llama la atención que Rouault cree frecuentemente figuras con la cabeza inclinada y sobre todo con la mirada dirigida hacia abajo, como recurso para



«Cabeza de un payaso trágico», 1904

expresar el mundo interior. Este bajar los ojos y la inclinación lateral de la cabeza como manifestación del dolor interior están presentes casi exclusivamente en la representación de dos temas: Cristo y las figuras circenses.

La idea de ser él mismo un elegido ocupa un lugar destacado en el pensamiento de Rouault. No es por azar por lo que presta sus propias facciones a una cabeza de Cristo con la corona de espinas de 1899, y lo hace sin ninguna intención pretenciosa. Todo ello nos hace comprender hasta qué punto Rouault dejó atrás la imagen estereotipada del payaso triste propio del siglo XIX y de muchos de sus contemporáneos, hasta llegar a sentirse afín al divino ingenuo.

Fernando Castro

¿Quién no se maquilla?

El visionario es el autorretrato crucial de Rouault, tocado con el gorro de Arlequín: preso de la melancolía. Al maquillarse, el pintor se identifica con el payaso. Encarna la huída del niño hacia la felicidad que prometía el circo y la desilusión ante lo que allí se revelaba. En 1905 se comenzó a enfrentar Rouault con el tema del circo que es la encrucijada de su *mirada*, el punto en el que el mundo muere y otro nuevo se gesta, por emplear el título de uno de sus paisajes bíblicos. En Rouault los payasos al maquillarse *abisman su dignidad*.

Maritain subraya que en la época amarga y sombría de sus jueces, sus prostitutas y mujeres burguesas inconscientes y orgullosas, «cuando pintaba la monstruosidad y la miseria del pecado, su amorosa comprensión hacia



los pobres y marginados era visible *en sus payasos* y en todas las figuras del desamparo y del dolor humano que nos mostraba». El payaso, como Cristo abandonado, reclama *misericordia*. La fascinación del circo se concreta en una mirada pavorosa, frente a la musicalidad, la fiesta lúdica del circo de Toulouse-Lautrec o la sutileza de los acróbatas y payasos de Paul Klee. La fascinación de Rouault por el circo es como la *catarsis*: atracción y repulsión. La mirada es un *espejo*. La humanidad se refleja en el payaso, adquiere el rango de arquetipo.

El payaso viaja, lleva vida de artista, pero el saber de los viajes es amargo. Y la cuestión es: ¿Qué tipo de viaje hacen los payasos? ¿Por qué ha asociado Rouault sus imágenes a una *pasión nómada* cuando están atrapados en un espacio que sólo recoge su cuerpo o su rostro? Es extraño pensar en el viaje de estos payasos que parecen exiliados, *abandonados* con respecto al propio circo del que no hay ninguna imagen global. La *troupe* es siempre un fragmento, los últimos y menos brillantes de los participantes, los que están heridos, los que arrastran más desolación. Rouault cree que los payasos viajan hacia el fondo del alma.

El simbolismo de las equivalencias de Rouault acaba convirtiendo a Cristo y al payaso en dobles: sujetos que han interiorizado el dolor para que nosotros seamos capaces de soportar lo impensable. El circo es inútil y por ello puede convertirse en una alegoría del sufrimiento. El tiempo y las acciones que allí se desarrollan son intempestivas. Pero los payasos son también seres crueles, en el límite de aquello que puede mirarse: pobres, huérfanos, con el al-



«¿Quién no se enmascara?», 1923

ma mutilada. El artista contemporáneo que está a la altura de la mirada pavorosa de Rouault es Bruce Nauman. Humor y crueldad se encuentran unidos.

Rouault ha hecho de sus payasos no seres mudos, sino casi sin boca, sin capacidad apenas para hacer otros gestos que mantener, con dificultad, la cabeza

erguida. Al final de su vida, los payasos encuentran una alegría y una sonrisa extrañas. Cuando el éxito le saludaba sin ambages, en el fondo pensaba con más fuerza en la necesidad de liberarse de sí mismo. «Después de la velada que el Centro Católico de

Intelectuales Franceses organizó en su honor en el Palais de Chaillot en junio de 1951 —apunta Fabrice Hergott en su libro sobre Rouault—, un periodista japonés escribió que el artista tenía la sensación de que el acto no era para él. Uno se lo imagina como Charlie Chaplin, buscando en la asamblea el verdadero beneficiario de la celebración, incapaz de concebir que pudiera ser él.» En último término, Chaplin y Rouault conocen el *fracaso* de la misma manera; sentían la inquietud de la gloria, desazón ante el general aprecio del público. Para los dos el maquillaje es una forma del drama terrible. De ahí la pregunta crucial: ¿Quién no se maquilla? El payaso que danza siente la tragedia; el que está preso de la hilaridad, como Nauman, también siente el

fondo abismal del maquillaje, la distorsión de la identidad que se opera, el esfuerzo de hacer que el yo se convierta en *superficie*. La mirada del payaso se dirige a un *abismo*. El artista es, como hermano de ese desamparado, un actor y también un testimonio. El *amor fati* (destino) lo puede ser al *fracaso*.

Esa sonrisa de los payasos que han recorrido el mundo es un *enigma*. El viejo estilo, los decorados deshilachados no son emblemas de esplendor sino de la nostalgia por aquella verdad que encerraba la comicidad del payaso.

El cansancio hizo dejar de pintar a Rouault. Para Calvero en *Candlejas* el éxito final fue la razón de su muerte, el límite a la vergüenza por mendigar, la conclusión de un pigmalionismo imposible.

Maquillarse como preparación al drama que la vida es: ¿cuándo dejaremos de maquillarnos? El pintor Desvallières decía de Rouault que «lo hizo todo para no llegar». Pero su mirada queda ahí, como una verdad honda, capaz de desnudar el alma temblorosa, ofrecer un espejo que todavía no nos pone en camino hacia lo trascendente: primero reclama escucha, atención al dolor, el abismo de la identidad, que se asienta en la tierra. El arrabal es la piel, el semblante de cada uno. El sótano es, cada día, más profundo. □



«El bautismo de Cristo», 1911