

CHAGALL

CHAGALL

Ma Elena } ^o *ovino*

CHAGALL

CHAGALL

POR

MARCEL BRION



LIBRERÍA EDITORIAL ARGOS, S. A. - BARCELONA

Título de la edición original
CHAGALL

Traducida del francés por
ENRIQUE SORDO

Primera edición: agosto 1961

Número de Registro: B. 401.- 61

Depósito legal: B. 12.192.- 1961

Maqueta de Jeannine Thibault
© Editions Aimeri Somogy, París
y Librería Editorial Argos, Barcelona, 1961
Ilustraciones impresas por Karl Schünemann, Bremen

Agustín Nájera, impresor - París, 208 - Barcelona

HACER VISIBLE LO INVISIBLE

La importancia de la pintura de Chagall en la historia de la pintura contemporánea reside, antes que nada, en el hecho de que se aleja deliberadamente de la tradición impresionista y de que alcanza una total novedad, sin por ello sentirse embrazada, salvo temporal y accesoriamente, por los problemas teóricos que han preocupado a tantos pintores de hoy. Todo lo que pueda decirse a favor o en contra del «tema», no significa nada en lo que a él concierne; el valor que en su obra adquiere el tema, no depende de ningún modo de las relaciones del artista con la realidad experimental; sino, únicamente, de las relaciones que deben establecerse entre el cuadro pura pintura y los antecedentes de la viva y caprichosa imaginación que le poblaron de formas que no son ni reales ni irreales, sino, más bien, reales e irreales a la vez.

Desde hace cincuenta años, la pintura de Chagall testimonia un constante y perpetuamente feliz «estado de gracia» entre la naturaleza y el artista. La autonomía del objeto y el libre juego de la invención no han constituido jamás obstáculo el uno para el otro; en ningún momento de la vida de este pintor, y en

ninguna de sus obras, puede advertirse un desacuerdo, o un acorde imperfecto, entre su fidelidad a lo experimentado, a lo vivido, y su simpatía hacia lo feérico y lo fabuloso. Ninguna obra es menos literaria que la suya, a pesar de todas las «historias» que cuenta; fijándose bien, se comprueba que todos los elementos del cuadro no son elementos narrativos: de ahí la incompatibilidad de reunirlos y ordenarlos en un relato coherente. La incoherencia misma de su existencia y de su aparición ofrece la más segura prueba de su autenticidad. Aquel que forzase su eflorescencia mágica introduciría en ella una ligazón racional y causal que falta absolutamente en la misma, donde reina una total libertad. Que entre quien quiera en sus composiciones —hablo de las figuras del ensueño y de los objetos del recuerdo—, siempre que la conveniencia de su forma y la tonalidad de su color se establezca amistosamente con las cosas vecinas. Estos tienen sus particularidades nativas, originales, sustanciales, pero están dispuestos a modificarlas, y son accesibles a todas las metamorfosis, de naturaleza o de aspecto, interiores o exteriores, con el fin de instaurar una feliz cohabitación con las otras formas que han sido, asimismo, llamadas al cuadro por la doble insistencia de la necesidad plástica (sobre todo pictórica) y de la necesidad poética.

Aunque a veces parezca dejarse invadir por las criaturas insólitas de la fantasía y del recuerdo alquímico, hábil a las transmutaciones, el pintor, en tanto que pintor, permanece dueño del juego, ya que el cuadro «es antes que nada una superficie, etc...». La singularidad de Chagall, no obstante, y el carácter *único* de su obra en la pintura de hoy, consisten en su devoción a la pintura como tal, y en su absoluta indiferencia hacia la «literatura», indiferencia tan grande que tan poco cuidado pone en evitarla como en buscarla, o en sufrirla. Los

datos del cuadro nunca son problemáticos, en el sentido de que todo está resuelto de antemano por esta extraordinaria orquestación previa que trata simultáneamente a la improvisación y a la escritura. Un cuadro de Chagall parece siempre improvisado, y lo es en efecto, porque, hasta el último momento de la ejecución, un pájaro que lleva un paraguas o un pez subiéndose a una escalera conseguirá deslizarse en él, vestido con una mancha de color necesaria, y justificando su presencia como indispensable, incluso bajo el ángulo del absurdo. Pues el absurdo no es otra cosa que la lógica del sueño y la razón de la poesía, con las cuales la seca lógica y la estéril razón repudian todo parentesco.

Un cuadro de Chagall es un magnífico árbol florido, acaso ese árbol «wak-wak» de las leyendas orientales, que florece de pequeños seres vivos, más o menos fantásticos e incongruentes. Chagall no se deja reducir por las normas ordinarias, como el «wak-wak» no se deja reducir por los preceptos de la botánica usual; uno y otro levantan las leyes únicas de lo maravilloso y de ese derecho que tiene todo ser, toda forma, de tomar el aspecto que le plazca, siempre que esto convenga al cuadro: pues es el cuadro, en definitiva, el únicamente, quien ordena su propia existencia y su personal esencia.

Como es un universo totalmente y perfectamente inventado, el cuadro de Chagall reclama de nosotros una adhesión que se conforme inevitablemente con sus propias categorías, y sobre todo una toma de conciencia de su absoluta necesidad: *necesidad* que en este caso es lo contrario de *gratuidad*. Sólo el artista sabe —y acaso ni lo sabe— por qué tal figura penetra en tal momento en una sociedad de seres, de los que ignoramos los lazos recíprocos; nosotros, espectadores, sólo podemos estimar su conveniencia en términos de

pintura, es decir, de equitativa y armoniosa relación de las formas y los colores entre sí. Pero no se puede desconocer que una figura de Chagall, incluso cuando sólo parece representar un papel de modesto figurante, lleva consigo todo un conjunto de emociones, de sensaciones, de sugerencias, tan acordadas con lo desconocido como con lo conocido. Cada figura posee una doble eminencia; la eminencia de ser una forma pictórica y la eminencia de ser una llamada poética: el privilegio de venir del misterio y de retornar a él, puesto que nosotros no llegaremos nunca a elucidar enteramente su naturaleza y su función, le confiere esta gravedad, esta majestad que toman las menores articulaciones de un lenguaje secreto.

El vocabulario pictórico de Chagall también es un lenguaje secreto del cual sólo él conoce la cifra —si es que no la ha olvidado—. No se trata de descifrarlo dialécticamente, sino de experimentar en él su mensaje, en todas sus explicaciones y sus implicaciones. Para ello, no resulta inútil leer la autobiografía del artista, que no dice lo que no quiere, pero que da a entender. Y no por voluntad de ser críptico, sino, al contrario, porque sabe que todo es claro siempre que la pintura lo sea. Pintura aparte, todo es enigma en Chagall; pero no es el enigma lo que nos solicita, porque éste pertenece sólo a él; ese enigma nos es extraño y parece bien vano el darle una traducción que sólo serviría para nosotros y para nuestros tranquilos errores. La repentinidad con que un cuadro de Chagall se apodera de nosotros, nos conquista y nos colma, no tiene nada que ver con cualquier clase de descifrado; hay que dejar a las obras su misterio, que forma parte íntima de su naturaleza. La obra de Chagall tiene su luz particular que es la exposición misma de su misterio, y la transformación del misterio en evidencia.



AUTORRETRATO. 1909.
COLECCIÓN VALÉRIE ALFORT, OXFORD.

Un cuadro de Chagall se mira del mismo modo que otro cuadro cualquiera, a condición de que esté anchamente abierto, vigilante y atento, el «ojo del corazón» cuya función es más activa, probablemente, en este caso que en otro. Ese cuadro no se cierra a la curiosidad rápida y superficial, pues el poder de su radiación es inmediato, e indiscutible; pero hay que haber vivido con él, y haberle visto transformarse insensible y significativamente, según la hora o el día, para conocer toda la gravedad de que es capaz tanta ligereza. Cuando tantos seres se disfrazan de otra cosa distinta a lo que son, Chagall se disfraza perpetuamente de lo que es; ese sería el mejor modo de embrollar las pistas si se quisiese despistar a los cazadores. Pero también es el medio más seguro, tras repudiar hermetismo y esoterismo, para dar a entender que los caminos son numerosos, y complicados todos los planos que se entrecortan y superponen, en pantallas transparentes, desde el cuadro hasta nosotros.

Los comentaristas judíos dicen que existen diferentes modos de leer la misma página de la Biblia, según la pantalla del símbolo que se le aplique. Acaso es algo semejante lo que acontece con Chagall. Nosotros no nos preocuparemos, sin embargo, de su significación. Lo que cuenta, por otra parte, no es lo que significa, sino lo que *es*, en toda su fuerza, la majestad, la «gracia» y la belleza de su *ser*.

LAS PRIMERAS ETAPAS—VITEBSK

Aunque deberíamos guardarnos de tomar al pie de la letra y de llevar a sus últimas consecuencias la teoría de Taine sobre el «medio», resulta difícil penetrar en la esencia del arte de



LA BODA EN EL PUEBLO. 1909.
COLECCIÓN BÜHRLE, ZÜRICH.

Chagall y en sus específicas singularidades, si no se tienen en cuenta las circunstancias en las que ese arte se formó ni las diferentes atmósferas que lo han rodeado. No para buscar la huella de «influencias» que disminuirían el valor y la calidad de su originalidad, que es inmensa, y tan bien señalada por la menor de sus pinturas, que el espíritu verdaderamente único de toda su obra se reconoce en ella inmediatamente y sin equívoco; no para eso, sino para dilucidar los caminos seguidos por el pintor en esa evolución en cuyo curso su originalidad se ha

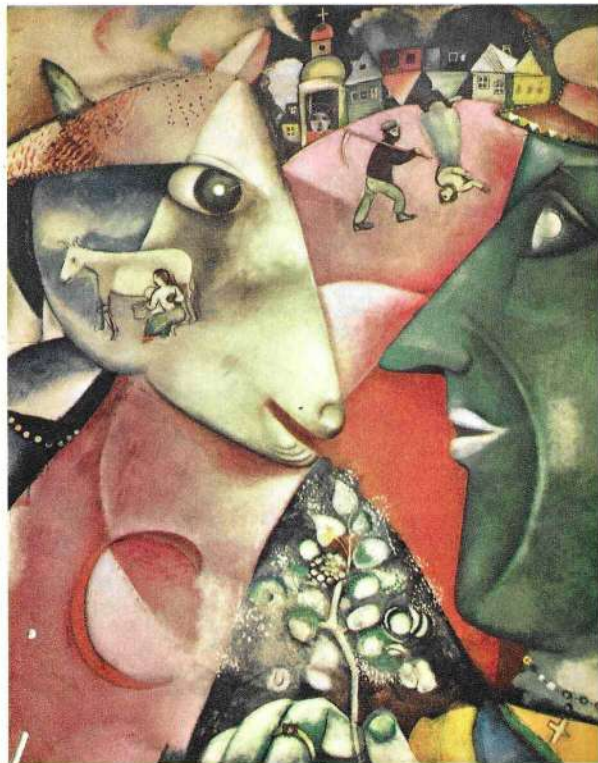
desarrollado y afirmado con una segura y vigorosa nitidez, a través de todas las corrientes en las que Chagall tuvo la curiosidad de mezclarse a lo largo de medio siglo.

Los elementos del cuadro, y la misma manera de pintar, que se han enriquecido y amplificado considerablemente y sin cesar en esos cincuenta años, hunden sus raíces, muy honda y sólidamente, en el suelo natal. Aunque no es absolutamente necesario conocer la biografía de un artista para apreciar la calidad de su obra, en el caso particular de Marc Chagall el historiador del arte se remonta de buen grado, con una curiosidad cada vez más aguzada, hacia los años de infancia y de adolescencia, hacia el medio familiar; no por vana curiosidad o por escrúpulo de historiador, sino porque en ese tesoro de la infancia, en ese armario de los juguetes al que el adulto vuelve sin cesar, es donde reposan, envueltas en su misterio, y también en toda su evidencia, las figuras que luego poblaron sus cuadros. Se puede amar y admirar a Chagall sin saber nada de este extraño humus de folklore ruso y judío en que acaso se originó su fantasía y en donde ésta se forma en parte; humus al cual siempre vuelve él a hojear, en busca de objetos familiares que, para él y para nosotros, son objetos mágicos; objetos que son inagotables fuentes de maravilla y de los cuales brota sin interrupción esa *féerie* deliciosamente extravagante, burlesca y emotiva, trágica a veces, y siempre cargada de una eficacia de misterio que nada ha perdido repitiéndose en el curso de cincuenta años. Ese tesoro legendario en que se mezclan los cantos de sinagoga, los relatos de Pascua, los cuentos de las nodrizas, las canciones populares, las crónicas aldeanas que hablan de animales encantados, de rabinos milagrosos, de fenómenos sobrenaturales, se ha depositado, estrato por estrato, en la imaginación de esas comunidades judías de Europa oriental,

que eran como enclaves asiáticos en las tierras del imperio de los zares.

Cuando Chagall nació en Vitebsk, en julio de 1887, esas comunidades vivían de acuerdo con sus costumbres ancestrales, fieles a inmemoriales tradiciones, repitiendo rituales milenarios, contándose de generación en generación unas historias maravillosas o cómicas, anales de una alta antigüedad, al mismo tiempo que las anécdotas prodigiosas traídas y llevadas de pueblo en pueblo por esos mendigos andrajosos de larga barba, de mirada un poco ida, que se encuentran muy a menudo en los cuadros de Chagall. La atmósfera del milagro permanente es tan intensa, en esas sociedades cerradas, ebrias de lo sobrenatural, alimentadas de esperanzas seculares, que se sospecha que cada uno de esos vagabundos enigmáticos, eruditos y elocuentes pueda ser uno de esos rabinos milagrosos que van de viaje y cuyos prodigios son incontables; e incluso el profeta Elías, para el cual se dispone cada noche de Sabbat una copa de vino sobre la mesa de la cena familiar.

La familiaridad con lo sobrenatural y con lo sagrado es tan grande, que el prodigio no llega a asombrar, tan frecuente es en la vida cotidiana; ninguna existencia, por modesta que sea, puede ser monótona para quien sabe mirar los objetos usuales, sorprender su alma escondida, sus irradiaciones y sus palpitaciones. Bebiendo en este doble manantial de la tradición rusa y la tradición judía, ambas tan ricas en acontecimientos maravillosos, en fábulas y en cuentos, Chagall llenó su memoria de todas esas humildes maravillas cotidianas, que conservaban para él su poder de asombro, de encantamiento, de diversión. Porque la familiaridad con lo maravilloso supone también el gozarse en su rareza, y su burla, en lo insólito y lo incongruente, ofrece numerosas razones para sorprender y para divertir. De



YO Y EL PUEBLO. 1911.
MUSEO DE ARTE MODERNO, NUEVA YORK.



EL BEBEDOR. 1911.
COLECCIÓN HANS NEUMANN, CARACAS.

este modo, el mundo fantástico de Chagall, brotando de lo sobrenatural, terrible y emocionante, cargado de miedos sagrados en sus manifestaciones originales, también llega a ser algo familiar, con lo que se puede hacer amistad en cuanto se deja de temer.

La infancia construye y acepta de buen grado esos mitos y esas mitologías, particularmente en esas pequeñas sociedades

provincianas de la vieja Rusia, amontonadas sobre sí mismas, que cultivan sus singularidades, y que se crean dimensiones particulares fuera del espacio y del tiempo comunes al resto de los hombres. En todo lo que veía, en todo lo que oía, Chagall encontraba los elementos del repertorio fantástico que luego iba a poblar del mismo modo su memoria y sus cuadros. El va almacenando en su recuerdo ese tesoro de poesía popular y de leyendas santas, bien seguro de poder volver a encontrar sus juguetes, en cualquier edad de su vida en que se vuelva hacia ellos, tan vivos, tan activos, tan cargados de maravilla.

No demos a la palabra *juguete* un sentido arbitrario; si hay una parte de juego en Chagall, ese juego no es nunca gratuito, ni ordenado por el puro capricho; sus juguetes guardan el carácter que les confieren los niños, la gravedad, la fe en la virtud que tienen de engendrar prodigios, la fecundidad mágica, la vida secreta y desbordante. Ellos reciben una adhesión total del espíritu y del corazón; están íntimamente integrados en el ser mismo del artista; tienen su personalidad evidente y su personalidad escondida; están allí y, simultáneamente, viven también sobre otros planos, en lo invisible acaso, en otras dimensiones, capaces de encantamientos y de hechizos; santificados o embrujados, no se sabe: acaso las dos cosas.

Dentro de todo eso está lo que debe hacer un poeta, pero también lo que puede crear un pintor, pues el decorado está violentamente pintarrajeado, con ese gusto que los rusos tienen para la policromía y para los colores más explosivos —la misma palabra significa *rojo* y *bello*, como si el rojo fuese la belleza por excelencia—; por otro lado, la tradición deuntuosidad oriental, a pesar de los preceptos rigurosos de la no-representación, hace que de las Thorhas, y de los terciopelos recamados, bordados de oro, en que están envueltos los rollos sagrados, des-

tellen de luz y de ardientes colores bajo el chispear de los cirios.

El pintor adivinará acaso que hay dos clases de colores: los colores profanos y los colores sagrados. Los primeros están extendidos en las muestras de las tiendas, en los vestidos de los campesinos rusos que vienen al mercado, en los objetos corrientes de madera pintada. La monocromía habitual del paisaje, con el blanco sucio de la nieve, el gris ocre de los campos labrados, el verde de la primavera, hace resaltar la menor mancha viva, sobre el campo, en los prados; mancha que da entonces un aire de fiesta, de alegría y de riqueza a la misma grisalla que ilumina. Los colores sagrados, la púrpura de los terciopelos, el oro de los candelabros y de las bellas letras hebraicas, el verde y el dorado de las cúpulas de las iglesias, con sus preciosas cadenas enlazando los bulbos unos a otros, son un mundo aparte, enlazado por los símbolos al mundo de lo misterioso, de lo esotérico. Pero, para el artista, la asociación de los colores sagrados y de los colores profanos restablece la unidad de la vida de la materia y del espíritu, de la banalidad cotidiana y de lo sobrenatural. Y es en esta mezcla, indisolublemente fundida, de lo profano y lo sagrado, donde se forma la pictorialidad de Chagall, su sentimiento de las formas y de los colores, y las relaciones de la imaginación con el objeto; pero no disociadas, separadas, sino reunidas y maridadas en un gran impulso de fervor y de amor.

Chagall crece en una atmósfera de intensa religiosidad; si su padre ejercía las modestas funciones de dependiente en un almacén de arenques, su abuelo era un carnicero sacrificador, y las fiestas se celebraban en familia con ese espíritu de recogimiento maravillado, de extasiada espera, tan bien representados en su *Sabbat* de 1909, impresión de esa devoción mística, silenciosa, que se encontrará en él cada vez que vuelva a su

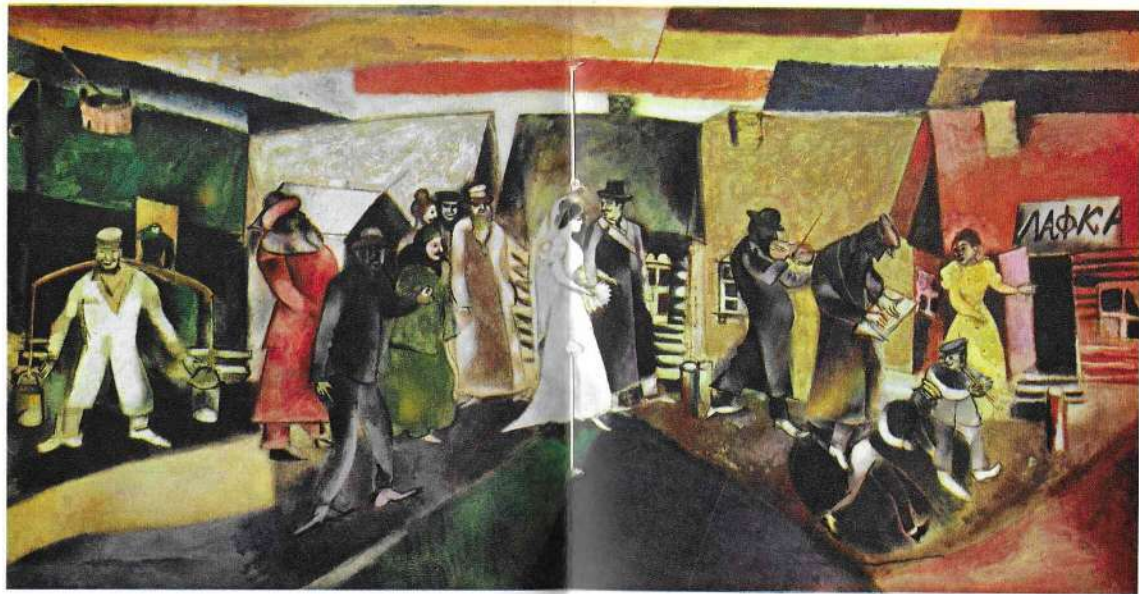


HOMENAJE A APOLLINAIRE. 1911-12.
MUSEO STEDELIJK VAN ABBE, EINDHOVEN.

pincel el recuerdo de las ceremonias judías. Muy joven aún, toma lecciones de pintura con un artista de Vitebsk, Pen, al cual quedará siempre muy ligado, y que durante algún tiempo fue, aun desde lejos, el consejero amado y respetado, la persona mayor cuyos juicios significaban mucho. Obedeciendo a los ánimos que les daba Pen, los padres enviaron al muchacho a San Petersburgo, donde siguió los cursos de la Academia Imperial de Bellas Artes.

No tardó Chagall, tras algunos meses de estudios, en reconocer la esterilidad de un arte formalista, fundamentado sobre una estrecha concepción del realismo, cuyo ilustre maestro era Repin, que regentaba el arte ruso de aquel tiempo. Chagall sabía que lo visible no era lo único real, ni todo lo real. Interrogar a lo invisible por medio de lo visible, tal era ya su imperativo particular, que se acomodaba mal con el naturalismo estricto y con el academicismo. Si la *Aldeana* que pintó en 1907 es un ejemplo significativo de ese conformismo estético del que estaba amenazado el «Chagall de antes de Chagall», otras telas contemporáneas, como la *Muchacha sobre el sofá* (1907) y *El saloncito* de 1908, muestran un deseo de evasión que está ya en vías de cumplirse, y que confirma, en 1908, *La avenida*, de una construcción tan audaz que no había podido tomar ejemplo de ningún pintor ruso de aquel tiempo.

Ese sentimiento tan nuevo de la espacialidad testimoniado por el *Salón* y *La avenida*, resulta de dos influencias convergentes que curaron a Chagall, admitiendo que fuera seriamente alcanzado por él, del virus del realismo social. En San Petersburgo, Chagall se entusiasmó por el viejo arte ruso de los pintores de iconos, que descubrió hacia 1905. Tras haber sido, durante mucho tiempo, desdeñados y desconocidos, los frescos de las iglesias y de las ermitas, los iconos portátiles de los maes-



LA BODA. 1910.

PROPIEDAD DEL ARTISTA.

tros de las escuelas de Pskov, Moscú y Novgorod, atraían ahora a los *amateurs*. Los Creyentes Viejos rodeaban de una veneración, tan artística como religiosa, las obras maestras de Máximo el Griego, del maestro Denys, de Rublev, de Teófano el Griego.

Pero nos equivocáramos si nos representáramos a Chagall desarrollándose en un vaso cerrado, apartado de las grandes corrientes artísticas occidentales. La Rusia de 1909 conocía muy bien y apreciaba justamente la pintura francesa del momento, y los jóvenes artistas como Chagall y Soutine, la conocieron precozmente y estudiaron a los audaces revolucionarios. Esto no significa, por otro lado, que uno u otro estuviesen tentados de imitarles. Chagall continuó pintando, con un espíritu y una técnica que no deben nada a los franceses, sus escenas de la vida judía en las pequeñas ciudades provincianas. *Los músicos* (1907), *La muerte* (1908), *La Kermesse* (1908), que conservan todo su sabor local, espontáneo; irónico y dramático al mismo tiempo. El contacto con los maestros parisienses decidió a Chagall, no obstante, a proseguir sus búsquedas en la ciudad donde se forjaba la pintura moderna; felizmente, el diputado Vinaver, que le había proporcionado ya los medios necesarios para estudiar en San Petersburgo, le procura también los recursos suficientes para que pueda proseguir en París un aprendizaje que considera indispensable para la difusión del joven pintor y de su arte.

PARÍS — 1910-1913

Instalado en la Ruche, en esa pintoresca colonia de artistas que habitaba, en pleno París, las salas medio ruinosas de un viejo palacio de exposiciones, Chagall se encontró sumergido

en el crisol hirviendo donde se elaboran las formas nuevas y las ideas audaces. Sin duda ninguna, en esos años de 1910, más que en ninguna otra época de la pintura europea, se ve al Fauvismo alcanzar una especie de comedimiento casi clásico, al Cubismo dislocar y reconstruir los planos y las caras del objeto,



EL TRATANTE EN GANADO. 1912.

MUSEO DE KUNST, BASILEA.

al Futurismo inaugurar una nueva representación del movimiento, mientras que el Orfismo, bautizado por Guillaume Apollinaire, busca las irradiaciones de la luz por sí mismo en un cromatismo a la vez científico e inspirado.

Es la época en que Apollinaire escribe *Los pintores cubistas*,

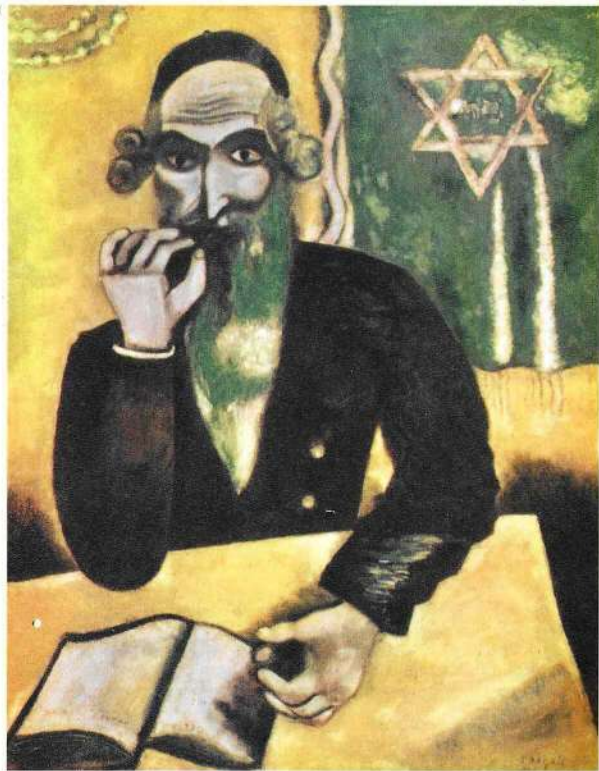
y en que Marinetti lanza sus manifiestos futuristas: el primero aparece en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, y dos meses más tarde, *Matemos el claro de luna*. Toda la concepción formal tradicional se ha conmovido en sus cimientos, y, en una mezcla de estrictos sistemas doctrinarios y de irresistibles impulsos creadores, la pintura moderna se adentra por caminos desconocidos, con una especie de lúcida embriaguez. «Es la pureza, la química pictórica, lo que más me ha seducido de Francia. Antes de venir a París, mi pan no tenía ni sal ni pimienta.» De este modo nos cuenta en su autobiografía la sensación que ha experimentado en el corazón mismo de esas fermentaciones activas, a las que su arte no podía permanecer ajeno. Con toda naturalidad, se siente ligado a los artistas que considera más próximos a él: los Cubistas, La Fresnaye, Delaunay, Gleizes, Léger. Mientras tanto, Soutine, que ha dejado su Minsk, llega también a París, en 1911.

El Cubismo se impone, desde luego, como el movimiento más audaz, más revolucionario, que barre de un solo golpe tanto al academicismo como al impresionismo, y que coloca en primer plano los colores de la estructura formal. Aunque Chagall no pueda adoptar íntegramente las ideas codificadas por Apollinaire y Gleizes; aunque, por carácter y por temperamento, se sienta más próximo de los futuristas que de los cubistas, aquéllos le atraen porque le ofrecen una escuela de rigor. Su ejemplo le invita a poner en tela de juicio el tratamiento de la forma en tanto que tal, en el sentido de un absoluto que no llegará jamás a sus últimas consecuencias, pero cuyas lecciones, no obstante, habrán de aprovecharle, por lo menos a título de experiencias.

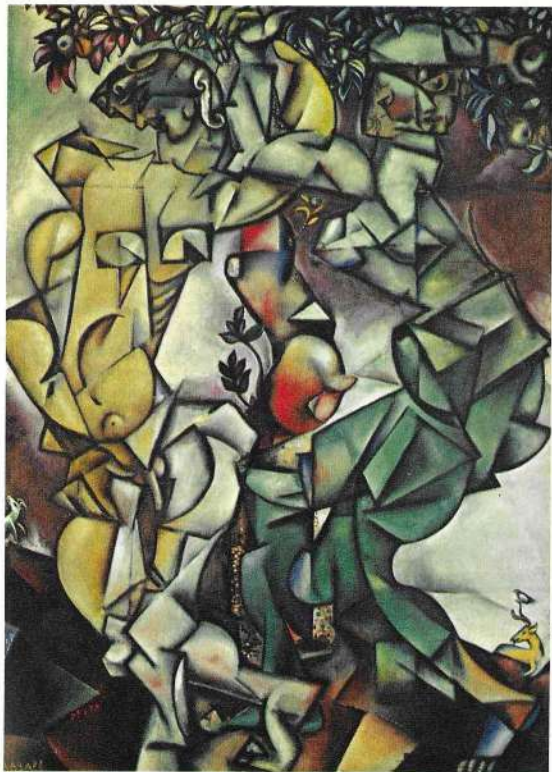
En efecto, experiencias sobre la descomposición y la reconstrucción de los objetos, según los imperativos de la doctrina

cubista, son el *Homenaje a Apollinaire* (1911-12), el *Auto-retrato de los siete dedos* (1911), *Adán y Eva* (1912), *El poeta o las tres y media* (1911) y *De la luna* (1911). En esas pinturas Chagall no se aleja nunca de su centro, que es la fantasía lírica e inspirada, pero trata los datos conocidos incluso por esa fantasía con un estilo paradójico, más libre que el del Cubismo «científico». En realidad, está muy lejos de la austera dialéctica de Picasso, del clasicismo constructivo de Braque, e incluso del simultaneísmo de Delaunay; casi tan lejos como de los realistas, sociales o románticos, que había amado antes: Levitan, Vroubel, Mossatow. La virtud esencial de su personalidad es la de no poder nunca alejarse de la ruta elegida consciente o inconscientemente. Chagall es el ejemplo de un artista que ha atravesado, entre 1910 y 1923, todos los grandes movimientos artísticos europeos, desde el Fauvismo al Bauhaus, que los ha conocido todos, los ha estudiado, los ha experimentado de cerca o los ha contemplado a distancia, pero sin haberse desviado jamás, por poco tiempo que fuere, de su insobornable originalidad.

Esta originalidad, sin embargo, no está hecha de ignorancia o de rechazos. Creo que ningún pintor de este tiempo ha respondido con una sensibilidad tan perpetuamente activa, y siempre alerta, a todas las llamadas de las «escuelas» europeas, pero reteniendo únicamente de sus incitaciones aquello que mejor pudiese aclimatarse a su personalidad e integrarse en su arte. Es todo lo contrario de un sistemático o de un doctrinario; aunque conozca muy bien la parte de sistema que hay en el arte, su plasticidad es grande y nunca se retira a la torre de marfil donde las vibraciones de la pintura ajena no lleguen a alcanzarle, pero las enseñanzas del Cubismo le impregnan superficialmente, aguzan su curiosidad, estimulan su gusto por lo nuevo, y le ayudan también, probablemente, a conocerse



EL RABINO AMARILLO. 1912.
COLECCIÓN PARTICULAR, KREFELD.



ADÁN Y EVA. 1912.
MUSEO «CITY ART» DE SAN LUIS.

mejor a sí mismo y a llevar aún más allá el recuento de sus experiencias personales. La *Naturaleza muerta* de 1912 es completamente cezanniana de espíritu, aunque tratada con un sentimiento de espacialidad absolutamente diferente del del Maestro de Aix. Del mismo modo, el esfuerzo que podría hacerse para relacionar el *Adán y Eva* con el ejemplo de Marcel Duchamp y de Boccioni —extrañamente asociados aquí— pondría más limpiamente en claro la especificidad esencialmente chagalliana de esta rara composición, únicamente chagalliana.

Se advertirá también que no es una necesidad plástica propiamente dicha la que le ha empujado a añadir dos dedos complementarios en el autorretrato de 1911, titulado *El pintor de los siete dedos*, sino el simple juego de la fantasía, de la misma manera que lo que despegas y proyecta en el espacio la cabeza de la granjera que está a punto de pintar y que, probablemente, es la misma que la del cuadro del mismo año extrañamente titulado *A Rusia, a los asnos y a los otros* (1911), donde el tratamiento de las formas obedece a la descomposición cubista, no en virtud de un dogma constructivo, sino sencillamente bajo el impulso de un espíritu de juego, de la aparición de lo incongruente, o por alguna razón funcional también: repartir más armoniosamente la balanza de los volúmenes en las diferentes partes del cuadro.

Situado en un medio tan diferente del que le era habitual, solicitado por todas las experiencias estéticas que se realizan alrededor suyo, Chagall no ha sido nunca un «desarraigado». Había firmado su «boletín de adhesión» —provisional— al Cubismo pintando el *Homenaje a Apollinaire*, que añade al nombre del poeta de *Alcools* los nombres de Riccioto Canudo, de Blaise Cendrars y de Herwarth Walden; este último dirigía en Berlín la revista *Der Sturm*, que, conjuntamente con sus expo-

siciones, ejercía una influencia notable sobre el desarrollo del arte alemán. Ya era entonces París lo que ha seguido siendo: el centro de convergencia de todos los movimientos artísticos nacionales e internacionales, el punto de reunión de los artistas de todos los continentes, el laboratorio donde éstos se comunicaban e intercambiaban sus descubrimientos. También se advertirá en la composición de esta pintura que no se trata de un manifiesto, sino más bien de un *mandala* cubista, el recuerdo de los «círculos» de Robert Delaunay.

La abundante y magnífica producción del primer período parisiense de Chagall sólo en parte está consagrada a los problemas formales (si es que se puede asegurar que dicho problema llegue a estar ausente de cualquier obra de arte): me refiero a un formalismo análogo al enunciado y aplicado por el Cubismo, el Futurismo, el Simultaneísmo. En Chagall, ese problema nunca encuentra en sí mismo la solución, ante todo porque lo pictórico domina a lo plástico, y porque la imaginación ordenadora de los sueños adquiere más importancia para él que la razón constructiva. Los problemas que se plantean durante este primer período parisiense son, en efecto, para la mayoría la prolongación de los que se habían presentado en San Petersburgo, incluso en Vitebsk, dentro de la voluntad, del instinto y del inconsciente. La mejor prueba de ello es que los temas antiguos, los temas constantes, inseparables del artista, porque seguramente él no los ha elegido, sino recibido, habiéndosele impuesto, vuelven presentados con otros medios plásticos y pictóricos, como proponiendo a la fantasía que los orqueste con «timbres» nuevos. Es la orquestación lo que cambia, más rica, más desenvuelta en la disposición de los medios recientemente adquiridos; porque el espíritu que gobierna la invención y la composición sigue siendo el mismo. *El santo cochero* (1911),



EL MÚSICO. 1912-13.
MUSEO STÄDTISCHE, AMSTERDAM.

tomado de una tradición hassídica; *La mujer encinta* (1912), *El violinista* (1911-14), *El rabino amarillo* (1912), nacen claramente del folklore judío de la Europa Oriental. Y el año mismo en que pinta el *Homenaje a Apollinaire*, gesto de reconocimiento al cubismo parisense, y, en parte al menos, de aquiescencia..., pinta también una tela tan característica como *Yo y el pueblo* (1911), construida a la manera de una pintura cubista «ortodoxa», pero al mismo tiempo desbordante de esa libertad un poco desbocada, a la rusa, de ordenación y de tratamiento.

El recuerdo de Vitebsk, de sus isbas, de sus granjeras, de sus asnos y de sus vacas, no tiene nada de nostálgico; sencillamente se trata de la manifestación de la estrecha pertenencia del artista a ese mundo familiar que él lleva consigo a todas partes, a París, a Berlín, al Moscú soviético, a los Estados Unidos, porque es su mundo interior, un mundo de imágenes, acaso nacidas más del deseo que del recuerdo; mundo de una violenta y emocionante subjetividad, de igual naturaleza que las imágenes de los sueños, pero cargado hasta su extrema potencia de esa «realidad» de la que son capaces, cuando poseen una absoluta y entera autenticidad, las invenciones de nuestra imaginación. También el lirismo libre y original, extendiéndose en una prodigiosa eflorescencia coloreada, sigue siendo el elemento básico de todas las obras de esa época, a la vez que aparecen las muy singulares estructuras espaciales de *El nacimiento* (1911) y *La habitación amarilla* (1911), o que la tercera dimensión, escapando a la perspectiva tradicional, se sitúa en un espacio incorpóreo, irreal, casi metafísico, que se desarrolla sobre otro plano... acaso el de la visión o el sueño.

El orden de las formas, tal como había sido construido por los Cubistas, permanecía dentro de los dominios de la lógica y de lo posible. Para Chagall no hay orden, sino subversión,

vuelta al revés de las leyes naturales, proyección arbitraria, y casi abstracta, de los elementos del cuadro según la pura irracionalidad, estando siempre el sentimiento plástico armoniosamente acorde con los caprichos de la imaginación. El ilogismo que preside nuestros sueños posee sus propias leyes, que no son las de nuestro estado de vigilia. Un cuadro como *De la luna* (1911) es el más conmovedor ejemplo de esta organización incongruente; pero con una rara felicidad de formas y de colores, siendo reemplazadas la guitarra y la botella de ron de Braque, de Picaso y de Juan Gris, por los accesorios

ENCIMA DE VITEBSK. 1914.
COLECCIÓN SAM ZACKS, TORONTO.



del folklore vitebskiano: la isba, la cabra, el granjero, el traktir; pero poseyendo otra vida, misteriosa, sobrenatural, autónoma, que incluso favorecen todas las deformaciones plásticas, todos los caprichos de esa fantasía infantil que dispone las piezas de su juego de construcciones con un genial conocimiento del equilibrio de los volúmenes y del canto de los colores.

BERLÍN — 1914

La primera estancia de Chagall en Berlín fue de corta duración: apenas algunos meses. El artista la interrumpirá para regresar a Vitebsk, en donde se casará con Bella, cuyos admirables retratos, tan emocionantes por la pasión que los anima, jalonan toda su vida. Bella viva y, mejor aún, Bella muerta, habitando su obra, poblando sus cuadros, haciéndose alma del paisaje, como la Sulamita del *Cantar de los Cantares*... Estéticamente, esta primera estancia berlinesa pondrá a Chagall en contacto con unos artistas que no había tenido ocasión de conocer en Rusia, y muy poco en París: los Expresionistas, Klee —cuya forma de imaginación era tan semejante a la suya—, Campendonck, próximo a él por su pensamiento y por su arte, y el admirable dibujante Alfred Kubin, prodigioso explorador de las tinieblas visionarias.

Chagall había expuesto en París, en el Salón de los Independientes, entre los cubistas. En la galería «Der Sturm», cuya puerta le abrió Herwarth Walden, se encontrará colgado junto a Klee en la primera exposición, junto a Kubin en la segunda, y solo, al fin, en su presentación de junio de 1914, que fue el punto de partida del inmenso y constante éxito de Chagall en Alemania. Reaccionando contra el naturalismo de Uhde, el im-



presionismo de Liebermann y el realismo post-romántico de Leibl y de Trübner, el Expresionismo se lanzaba por la brecha que habían abierto Lovis Corinth, Edvard Munch y Van Gogh: independencia total de imaginación, libertad del color llevada incluso hasta el paroxismo que destruye la forma, al superar el sentimiento dramático al espíritu formal, y la «explosión» y el inconsciente reemplazando a lo concertado y lo premeditado; la «anarquía» expresionista no era un sistema, como el cubismo, sino que obedecía únicamente al irresistible impulso de los libres instintos.

La acogida entusiasta que la Alemania expresionista dispuso a las primeras exposiciones de Chagall demuestra que reconocía en él a un pintor a su gusto, a un miembro de su verdadera familia artística. En lo que concierne al propio Chagall, todo lo que los expresionistas perseguían con una tensión patética ininterumpida, ya lo poseía él desde hacía siete años, y no buscado, sino dado, recibido como un regalo del cielo: un estado de gracia que comunicaba con lo invisible y el talento de traducir a lo visible la oleada de sueños despiertos que le asaltaba. La atmósfera de Berlín, pues, era menos estimulante que la de París, pese a la presencia de los grandes artistas alemanes o de sus obras: Franz Marc, August Macke, Kokoschka, Kandinsky (que había expuesto dos años antes en la misma galería), y los miembros de Die Brücke, Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluf, Pechstein.

El hervor y la fermentación no eran menos intensos y fecundos en el crisol de Berlín que en el de París; se volverá a encontrar esta atmósfera en el muy bello *Autorretrato* de 1914, en *La madre ante la estufa* (1914), así como en la *Gaceta de Smolensko* (1914); poco importa que estos cuadros, fechados el mismo año, hayan sido pintados en Alemania o en Rusia;



LA MUCHACHA A CABALLO. 1929.
COLECCIÓN GEORGES DAELEMANS, BRUSELAS.

se advierte en ellos la ausencia de la «figuración mágica» habitual en Chagall, y se nota como un preludio al «período de objetividad», con la fantasía reposada y apaciguada, que da vida a *Las fresas* (1916) y al *Retrato de Ida y Bella ante la ventana* (1916).

← LOS ENAMORADOS EN VERDE. 1916-17.
COLECCIÓN PARTICULAR.

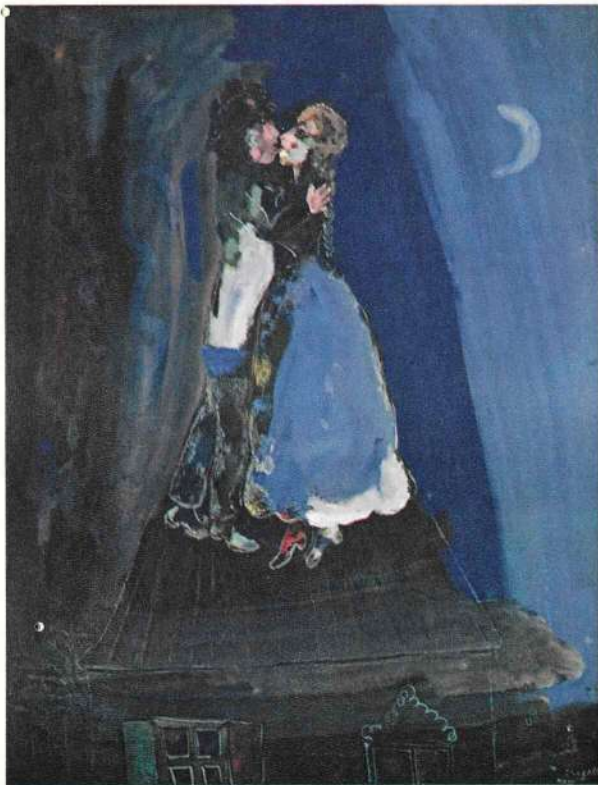
DE REGRESO EN RUSIA — 1915-1922

La guerra retiene a Chagall en su país natal, a donde había llegado para contraer matrimonio en julio de 1914. El conflicto bélico le aislará del resto del mundo durante varios años; pero ese nuevo enraizamiento en Rusia tendrá el valor de una experiencia considerable, porque el artista se encontrará en presencia de acontecimientos políticos que superan y desbordan el destino individual, y que también le arrastran a participar en una acción colectiva que, hasta entonces, parecía completamente extraña a su espíritu. La Revolución de Octubre, que busca decoradores para sus fiestas y para sus monumentos entre los artistas de vanguardia, tiene noticia de Chagall y le elige como Comisario de Bellas Artes para el distrito de Vitebsk. Esta función implica la reorganización de la enseñanza de las artes, que, como él había comprobado en la Academia de San Petersburgo, era insuficiente, retardataria, y poco conocedora de lo que por aquella época se hacía en Francia, en Alemania y en Italia. También se preocupa Chagall de los museos, a los que renueva, dándoles una vida mucho más activa. Finalmente, se dedica a reunir todo lo que Rusia cuenta en lo que a artistas «modernos» se refiere, para hacerlos colaborar en la elaboración de una estética digna de los tiempos nuevos.

Pocas veces, acaso nunca, había poseído Rusia una tan gran abundancia de talentos originales y poderosos, desde la época grandiosa de los pintores de iconos de Pskov, Novgorod y Moscú. El arte ruso se revela durante esos años revolucionarios como uno de los más audaces pioneros de la forma y del pensamiento. Es en Rusia, en efecto, donde Kandinsky lleva a cabo el gran paso desde la figura a la abstracción; donde Malevich funda, con el Suprematismo, esa estética del blanco y del

vacío que responde a una suerte de despojamiento místico, de «vacuum» material dispuesto a recibir la efusión y la invasión del espíritu. Por el mismo tiempo, el Constructivismo, rechazando toda sentimentalidad y toda anécdota, a la vez que toda referencia real, establece su arte sobre un geometrismo ascético, sobre la desnudez de la forma, y se convierte en un puro hecho plástico a la par que en un puro hecho de la inteligencia. La «tabla rasa» acabada por Tatlin, Lissitzky, Pevsner y Gabo, establece con vigoroso rigor los fundamentos más sólidos de la Abstracción. Simultáneamente, el Rayonismo de Larionov y de Gontcharova, animado y bautizado por Apollinaire en 1914, introduce en Rusia una aclimatación del Cubismo parisense y del Futurismo milanés.

Había en esa época pocos países capaces, como Rusia lo fue, de convertirse en la cuna de una transformación sin precedentes de la estética moderna y de las técnicas de la pintura y de la escultura. Esa breve expansión, rica en tantas promesas, fue de duración corta: en lo que concierne a Rusia por lo menos, ya que los grandes innovadores no tardaron en emigrar, en su mayor parte, para trasplantar su arte a Berlín o a París. Cada uno de ellos, por otro lado, era un solitario, material y espiritualmente, y toda disciplina común le faltaba... si es que aún puede hablarse de disciplina al tratar del Cubismo y del Futurismo. Sucede, pues, que, entre los artistas reunidos por Chagall, y alrededor de él, pronto nacen disensiones, precisamente apoyadas en la soledad estética de cada cual, en la fuerza de las posiciones ideológicas tomadas por cada uno, y en la imposibilidad de reunir a un común denominador unas individualidades tan ferozmente inconciliables como las de Malevich y Lissitzky; acaso ciertas consideraciones políticas, de las que no vamos a tratar aquí, se mezclaron también en ello y, tras



LOS AMANTES SOBRE EL TEJADO. 1927-28.
MUSEOS REALES DE BELLAS ARTES, BRUSELAS



ACRÓBATA. 1930.
MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO, PARÍS.

la corta euforia *futurista* del régimen soviético, la sospecha de «gratuidad» se agregó a un arte que no manifestaba el suficiente civismo social.

La iniciativa, pues, fracasó en seguida, y los desilusionados artistas se dispersaron en la emigración. No haremos aquí historia del arte ruso en los años que siguieron a octubre de 1917; solamente nos interesa el personal destino de Chagall. La manera en que su espíritu y su técnica reaccionaron ante esta nueva instalación en su ciudad natal, es característica de esa fuerte y auténtica individuación, de la que son testimonio las obras de los años precedentes, pintadas ya fuese en Vitebsk, en San Petersburgo, en París o en Berlín. Si el arte de Chagall está en constante tarea, removido por incesantes metamorfosis en el tratamiento de la forma y del color, reposa no obstante sobre un fondo de datos inmutables, cuyo elemento capital es lo que pudiéramos llamar su «realismo visionario». Este es completamente diferente de la estética surrealista, que durante algún tiempo le reivindicó como suyo, aunque fuese desde muy lejos; conscientemente, el pintor les volvió la espalda. Chagall no tiene necesidad de solicitar lo insólito, con el fin de desembarazarse de la banalidad cotidiana, pues esa banalidad no existe para él. Todo lo que es ordinario es al mismo tiempo extraordinario, o capaz de convertirse en extraordinario. También ese mundo, en medio del cual vive, siempre ha sido y continúa siendo un mundo encantado. El mecanismo de asociación de los elementos funciona en su fantasía exactamente del mismo modo que en los cuentos rusos; la isba es un hecho material innegable, las patas de gallina son asimismo un hecho innegable; el hecho de que la isba se encarama sobre unas patas de gallina y se ponga a correr, se convierte en un acontecimiento misterioso, sobrenatural, pero cuyos componentes son rigurosamente



LA AMAZONA. 1931.
COLECCIÓN REGNAULT, LAREN.

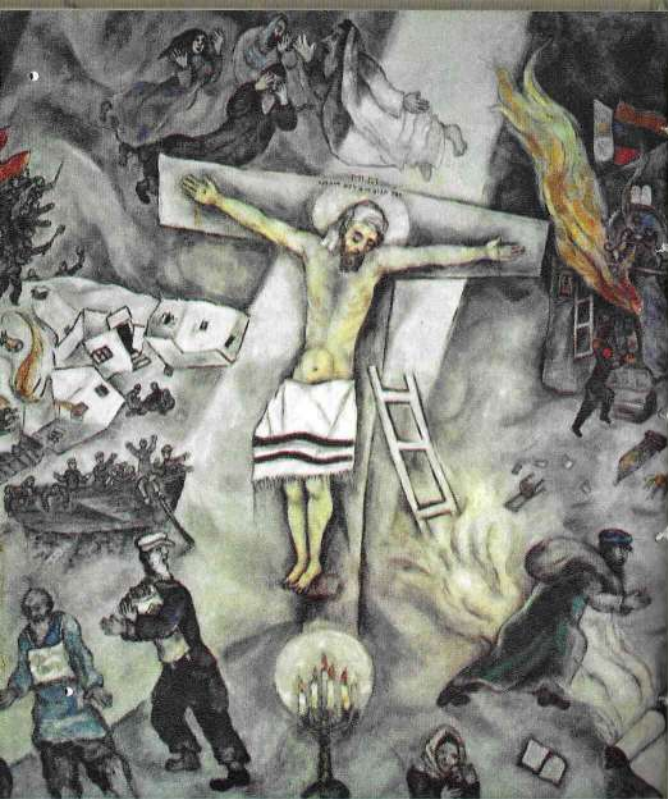
mente materiales. De este modo, la fantasía de Chagall, como más adelante veremos, se organiza siempre en una estrecha intimidad con la realidad, intrínseca al objeto, pero igualmente real en el aura invisible de ese objeto, en lo infrarrojo y lo ultravioleta de la objetividad.

El período ruso de 1917-1922 ve, pues, desarrollarse, en las múltiples direcciones de que ya es capaz, la estética de Chagall, sin que en ningún momento aparezca en ella la tentación de aproximarse —estéticamente, se entiende— al Suprematismo o al Constructivismo. El arte de Chagall está tan aislado en Rusia como lo estaba en Francia o en Alemania, aún teniendo en cuenta su permeabilidad, toda su sensibilidad a las grandes corrientes de la pintura de su tiempo. Ninguna de las lecciones que ha podido aprender en París o en Berlín ha sido olvidada, pero todas se han fundido armoniosamente en un «chagallismo» radical, que se «pega» a su espíritu y a su arte lo mismo que se pega su piel a su carne. La evolución interior y exterior de este arte se prolonga en el mismo surco que ella ha trazado antes, en la profundización de la imaginación visionaria, en el enriquecimiento y aclaramiento de sus medios pictóricos.

Como en los demás períodos de su vida, también en éste se siente exento de todo sistematismo; y ello es así, porque todas sus obras presentan la unidad y la variedad que siempre las distingue y que demuestran la inagotable fecundidad de sus búsquedas. Si dejamos a un lado la curiosa *Composición de la cabra* (1917), que tiene resonancias que recuerdan a Klee, se observará, estudiando tres pinturas ejemplares, de qué modo se prolonga y se amplifica la experiencia cubista. La composición titulada *No importa en qué lugar fuera del mundo* (1919), vuelve a utilizar el tema de la cabeza cortada en dos, con la mitad superior separada del eje y próxima a un paisaje ciudadano

vuelto sobre la vertical. Sin tener en cuenta la secreta significación de la cabeza cortada, se advierte la descomposición formal del personaje en planos geométricos recortados y contrastados de manera que obtengan una muy fuerte expresión de pura plasticidad. Por el contrario, *Paisaje cubista* (1918), aparecerá, única excepción en toda la obra de Chagall, como una especie de *divertimento*, de *scherzo* y como un *pastiche* consciente, deseado, de los «papeles pegados» de los cubistas: esta tela da la ilusión de un *collage* con sus falsas-maderas, sus falsos-linóleos, sus falsos papeles rizados; un juego de admirable seguridad, un esfuerzo de supremo refinamiento, de maravilloso colorido, lleno de matices delicados, de tornasoles exquisitos, donde también aparece la fantasía chagalliana al introducir, en medio de esas estructuras abstractas, a un hombrecito bajo un paraguas, que constituye el centro formal de la composición y que es el único ser viviente de un universo geométrico. El tercer cuadro *cubista* sería la espléndida, extraña y desconcertante armonía de verdes sobrenaturales de *La puerta del cementerio* (1917). La descomposición del espacio en planos luminosos parecidos a rayos de proyectores aberrantes tiene la función de realzar, en una atmósfera verdaderamente fantástica, los pilares y el dintel con un frontón cubierto de caracteres hebraicos que brillan misteriosamente, como las palabras de un conjuro mágico. Aquí nos encontramos sumergidos en el mundo de las leyendas hasídicas donde los milagros cunden fuera del mantillo cotidiano, y en el mundo del repertorio —*Golem* y *Dybbouk*— del Teatro Judío de Moscú, que había invitado a Chagall para que pintase paredes, cortinas y decorados.

El artista no tiene que hacer ningún esfuerzo para reencontrar esa atmósfera de misticismo y sobrenaturalidad, que es ya la sustancia de su arte. Lo trágico y lo cómico de los dramas y

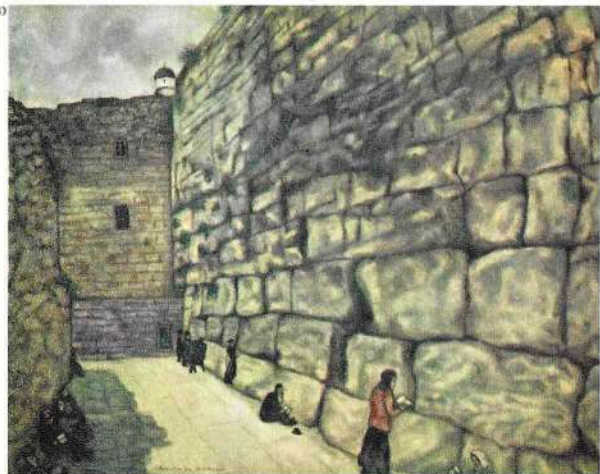


LA CRUCIFIXIÓN BLANCA. 1938.
INSTITUTO DE ARTE, CHICAGO.

de las comedias que constituyen el fondo de ese teatro, pertenecen ya a su ser profundo; pero su propio teatro, su teatro interior, cuenta para él demasiado exclusivamente para que le permita exteriorizarse en verdadero decorador teatral. Y cuando «decorará» más tarde (en 1942 y 1945), para los americanos, *Alejo* y *El pájaro de fuego*, será su propia magia, su *Féerie* individual, lo que hará allí florecer.

No obstante, el problema formal domina a las fantasías de la imaginación y las dirige; nada menos «automático» que esa fantasía que se inscribe en una estructura rigurosamente armonizada en el espacio dado. En *El poeta tendido* (1915), levanta al paisaje sobre esa especie de predela que constituye el hombre tendido en la parte baja del cuadro, pero el fenómeno más importante reside en la animación de una figura que tiene la obligación de insertarse en un espacio tan cerrado como los planos de un capitel románico. El primer esbozo, en aceite y yeso, para *Hacia adelante* (1917) y la aguada *El pintor* (1916) representan a la perfección la aptitud que posee el pintor para, si llega el caso, incluir la representación de un movimiento rápido y vivo con un arabesco que, bajo otro pincel, resultaría decorativo.

Se recordará también, como un perfecto ejemplo del realismo visionario que idealiza al personaje pintado con dimensiones sobrehumanas, en una «presencia» casi divina, el *Retrato de Bella con cuello blanco* (1917), la más bella y la más emocionante acaso de esas imágenes de su mujer, de tan gran variedad, de tan igual y magnífica grandeza. Podría extraerse un magnífico estudio de la estilística de Chagall, partiendo solamente de los distintos retratos de Bella, desde la *Novia de los guantes negros* (1909), hasta la *Bella en verde* de 1934, pasando por la *Bella con un clavel* de 1925, sin contar las innumerables



EL MURO DE LAS LAMENTACIONES. 1932.
MUSEO DE TEL AVIV.

composiciones en las que Bella está presente, más o menos reconocible. Igual poesía, tierna y visionaria, se advierte en el *Retrato de Vava* (1953-56).

Todo aquello que ha entrado una vez, bajo forma de emoción o de sensación, en el mundo de Chagall, permanecerá en él sobre los diferentes planos de lo consciente y lo inconsciente,

y se transformará allí a favor de la alquimia de la memoria, y allí se depositará como la semilla en el suelo y allí crecerá con extraordinarias flores. Técnicamente, pictóricamente, ya es muy difícil fijar los diferentes períodos de la obra de Chagall, si no es por el aclaramiento incesante de su paleta y la ligereza cada vez mayor de la materia, hasta la extrema fluidez de París en 1953-55 y de las más recientes aguadas. Por lo demás, el «bagaje» de emociones y de imágenes, ha permanecido sin cambio desde sus composiciones iniciales y esenciales.

Sería arbitrario fijar en el año del retorno definitivo a Pa-

SOLEDAD. 1933.
MUSEO DE TEL AVIV.



rís, 1923, el término de sus años de aprendizaje, pues este maestro ha conservado siempre la curiosidad y el apetito de aprender de un aprendiz. El aprendizaje de un hombre no se acaba nunca; y menos aún el de un artista. Por lo tanto, sería absurdo decir que el arte de Chagall se ha «fijado», una vez franqueadas esas primeras etapas, puesto que nunca ha cesado de evolucionar y transformarse. Si consideramos especialmente el problema de la pasta y del color, observamos que la cálida y sensual riqueza de la materia está siempre estrechamente acorde con la explosiva franqueza de los amarillos, de los rojos y de los azules, en una orquestación cromática de extraordinaria potencia emocional. Advirtamos de paso, no obstante, cuantos sutiles y celestes matices encuentra su paleta cuando representa, precisamente, el *Ángel de la paleta* (1927-36), cuyas alas y cuyo vestido lucen de irisaciones tornasoladas, de un raro refinamiento, raro incluso en la obra de este pintor que tan bien ha estudiado y practicado los prestigios mayores de la «cocina» pictórica. Y si es cierto que sería un error el tratar de hablar de la obra de Chagall en otros términos que los pictóricos, el estudio de esa obra, sin embargo, nos invita a elucidar, accesoriamente al carácter de necesidad plástica de la forma, la eventual significación anecdótica o esotérica de las figuras que aparecen, casi con una frecuencia obsesiva (¡pero no quiera Dios que hagamos un «psicoanálisis» de Chagall!), a todo lo largo de su obra.

Se podría pensar que él mismo nos invita a estudiar sus pinturas bajo este ángulo, puesto que ha dicho: «Todo, en arte, debe responder al movimiento de nuestra sangre, de todo nuestro ser, incluso del inconsciente», y a revalorizar, o rehabilitar por lo menos, la «mística», de la que tantos pintores se separan con horror.

EL REALISMO MÁGICO

«Se equivocan algunos que temen a la palabra «mística», a la que dan un color demasiado religiosamente ortodoxo. Es necesario quitarle al término su exterior mustio, enmohecido; hay que tomarlo en su pura forma, alta, intacta. Mística... ¡Cuántas veces se me ha arrojado esa palabra al rostro, como antes se me reprochaba el ser «literario»! Pero, sin mística, ¿existiría en el mundo un solo gran cuadro, un solo gran poema, incluso un solo gran movimiento social?» Así se expresaba Chagall, en 1945, en la revista *Renaissance* (Escuela Libre de Altos Estudios, Nueva York). Por otra parte, la lectura de su autobiografía, titulada *Mi vida*, nos muestra la fuente real, efectiva, objetiva, de esta *féerie* anclada sólidamente en la materia y en el espíritu. Todo lo que parece extraño e incongruente al espectador que aborda sus cuadros con la voluntad de explicarlo todo en términos de razón, no es más que la transposición poética y pictórica de un acontecimiento que ha conmovido al artista: el retorno de las impresiones y de las emociones transforma el hecho banal en una especie de fenómeno fantástico, porque es justamente función de la imaginación infantil lanzar sobre el plano de lo fabuloso e inaudito aquello que ocurre en el dominio de lo cotidiano.

Chagall cita a menudo a Rembrandt y se reconoce un íntimo parentesco con él, menos por analogías estilísticas que por la muy semejante mitificación de la realidad que se produce en los dos artistas. Si se buscan las «fuentes» de Chagall —quiero decir las fuentes de su vocabulario formal, no las de su sentido de la materia y del color propiamente dicho...—, su modo de fabular, y las imágenes de esa fabulación, podrá encontrárselas en la transmutación que opera una imaginación de niño muy



ENTRE PERRO Y LOBO. 1938-43.
COLECCIÓN DE IDA MEYER-CHAGALL, BERNA.



SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO. 1939.
MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA, GRENoble.

viva, muy abierta a todas las sensaciones, enamorada de la poesía y de la música, y que participa de una atmósfera religiosa bastante caldeada, donde todos los objetos de que se apodera su mirada o su mano se revelan capaces de «sortilegio» a «hechizo».

Hechizo benéfico, lo más a menudo; la fantasía de Chagall nunca es terrorífica o, por lo menos, nunca lo es de inmediato, sino más bien por refracción. Las criaturas insólitas son metáforas comparables a las exaltaciones del lirismo bíblico y a los de los cantos de los rabinos que se entonaban en familia. Nada mejor para salir del prosaísmo más ordinario en apariencia, nada que contenga más de hecho todas las posibilidades de lo extraordinario. Chagall ha visto verdaderamente a ese viejo sentado sobre el techo: era su padre; la cabeza que se separa del cuerpo y vuela en el espacio es el sentimiento de entusiasmo que se apodera de él cuando escucha música o cuando esté particularmente alegre; el violinista, de dimensiones gigantescas, casi mitológicas, es el tío Neuch que «tocaba como un zapatero», Charles de Noailles (1925) es el primer recuerdo de la infancia que aparece en *Mi vida*. Si Chagall ha ilustrado perfectamente a La Fontaine, es porque los animales que pululaban en el barrio judío de Vitebsk eran, a la vez que comunes, fabulosos. Sus gallos, sus cerdos, sus vacas, vienen directamente del establo y del corral; de allí han pasado a sus cuadros, sin perder nada de su virtud de objetividad, pero adquiriendo, en cambio, una transparencia que nos permite leer en sus inocentes almas de bestia y entrever todo el misterio en ellas contenido.

Tiene razón Chagall al no querer ser asimilado a los surrealistas, pues la fantasía de éstos es claramente distinta de la suya, que es una aptitud infantil para el encantamiento, para la

sobrenaturalidad poética. Tampoco ha podido ser agregado al Cubismo, porque tiene necesidad de objetos reales, y porque el problema formal, el problema de las estructuras y de la construcción, se subordina a los impulsos imaginativos. La música-



LA REVOLUCIÓN. 1937.
PROPIEDAD DEL ARTISTA.

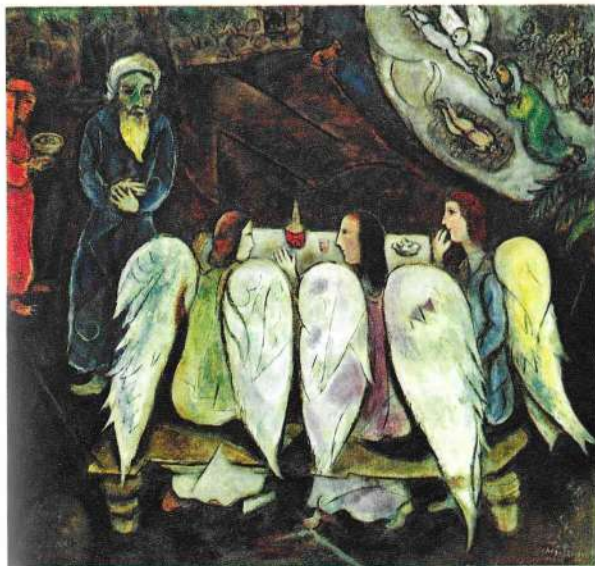
lidad del colorido, esa exuberancia de una paleta que el Mediodía de Francia ha hecho tan múltiple, tan variada, tan delicadamente vibrante, responde antes que nada a una cierta armonía interior de donde brotan los ramilletes del ensueño de las Flores rojas (1950), de los Almendros (1955-56), de la Ventana Blan-

ca (1955); el ramillete prodigioso de la *Bella Rusa* (1949) o el todavía más extraordinario de *Pez volador* (1948).

Esos fuegos de artificio, inspirados a Chagall, como a Bonnard, por el Mediodía de Francia, resuelven la forma en exquisitos cambiantes de colores, en armonías cromáticas que son verdaderamente pintura pura llevada al grado máximo de la libertad y de la alegría. Chagall sabe que no tiene nada que temer de la «literatura», porque él es, en primer lugar, y por encima de todo, en lo consciente y en lo inconsciente, un pintor. Incluso sus dibujos y sus grabados están sutil y vigorosamente coloreados en blanco y negro, y sus esculturas afirman su valor plástico —por ejemplo el *Rey David*, *El pez y la mujer* de 1952, o el *Adán y Eva* de 1953— en tanto que son transposiciones del fenómeno pictórico o la tridimensional de la escultura.

Y si estudiamos una gran composición, representativa de esta coloreada pirotecnia cada vez más liberada de todo espesor y de toda pesantez, como es el *Gran Circo* (1956), comprobaremos que esta sinfonía de manchas coloreadas, magníficamente construida y equilibrada, lleva hasta la apoteosis la síntesis lírica de la fantasía y el color: el pez que sube la escalera, el ser doble, el andrógino cuyas dos mitades superiores del cuerpo se sueldan en el talle, el pájaro-violín, el hombre con cabeza de carnero, ese amoroso Pan cargado con un ramo de flores, ese león con paraguas que tiene la posición de los leones de Judá grabados en los armarios que contienen las Thorahs en la sinagoga, constituyen, junto a los acróbatas y a los funámbulos, los compañeros misteriosos que escoltan al artista desde su infancia.

Esta pintura no es solamente la síntesis de todas las otras composiciones basadas en el circo —el *Acróbata* de 1914, el *Acróbata* de 1930, los *Arlequines* de 1922-44, el *Circo azul* de 1950-52, y los misteriosos *Salimbancquis de la noche* del



ABRAHAM Y LOS TRES ÁNGELES. 1931-40-50.
COLECCIÓN PARTICULAR.

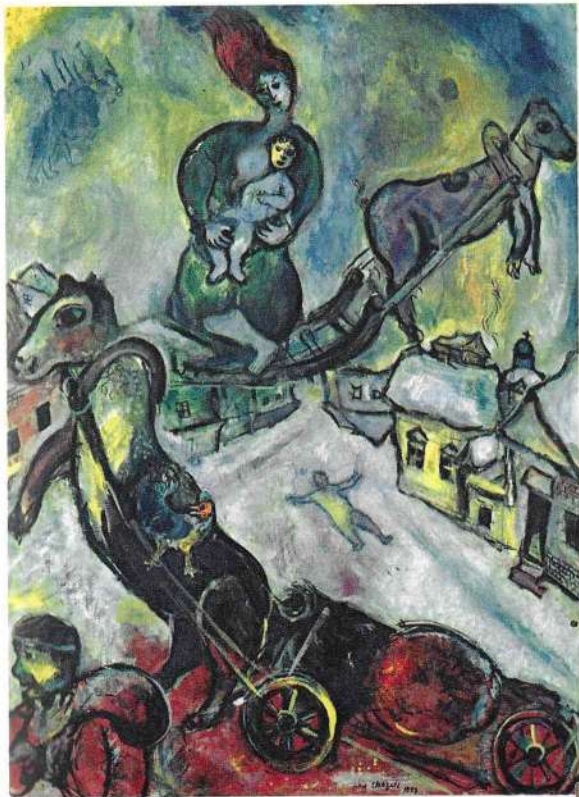
año 1957—, sino también la reunión, dentro de un fastuoso espíritu de juego que el tema mismo del circo solicita, de este mundo encantado, desbordante de sorpresas burlonas y de ex-

quisitos hallazgos de colores: el tutú cubierto de multicolores lentejuelas de la *ecuyère*, el halo de sombría púrpura que rodea el piano, el Jano amarillo y azul que está en el rincón inferior de la izquierda de la tela... Sin embargo, aunque estos objetos tengan o hayan tenido una existencia real y de hecho en la vida del artista, ¿es necesario rechazar la tentación de buscar, como se haría con los grandes creadores de mitos, con el Bosco o con Blake, la eventual significación esotérica de las formas y de los colores?

EL VOCABULARIO MITOLÓGICO

Un pintor no está siempre dispuesto a interpretar en términos de lenguaje común ese lenguaje extraordinario cuyos elementos son proporcionados por las transformaciones que sufren imágenes y sensaciones recibidas por la memoria consciente o inconsciente; depositadas en las cámaras secretas del recuerdo, que no las conserva tal como ellas son, sino que trabaja encima, sin notarlo el artista, y las transforma, o las enmascara o las sublimiza, esas imágenes y esas sensaciones cambian de naturaleza, se amplifican o, por el contrario, se concentran y se condensan, revistiendo un aspecto fantástico sin perder los contornos y los volúmenes de lo ordinario. El tránsito de la realidad al mito, la forma en que lo real se convierte en mitológico, le confiere un alcance de símbolo, una eficacia de jeroglífico, de cifra mágica, como ese pentágono que se transforma en pentáculo cuando las eficientes letras del encantamiento se inscriben en él.

Ese poder mágico del verbo, de la palabra, de la letra, que hace posibles los encantamientos de los brujos y de los rabinos

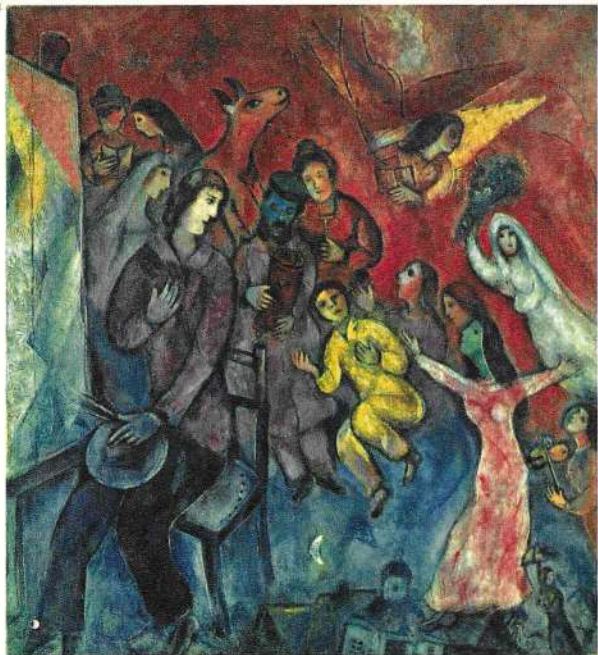


milagreros, que anima la estatua de tierra y hace de ella un «golem», o mata a ese mismo «golem» cambiando una letra de la palabra mágica, se impone al espectador ante los accesorios fantásticos de esas composiciones, donde la realidad objetiva, saturada de pasión, de ensueño, de poesía, se transforma en sí misma hasta su más alta potencia: la potencia del misterio. ¿De dónde vienen esos accesorios fantásticos? De la infancia en Vitebsk, dice en *Mi vida*, que, aunque sin apartarnos expresamente, tampoco nos invita a atribuirles una significación esotérica. De que tal o cual imagen sea, en sí, un hecho plástico y un hecho pictórico, no hay que deducir que esa imagen obedezca únicamente a una necesidad formal o que sea el resultado de un capricho. En un artista como Chagall, lo «formal» y lo «caprichoso» se añaden un tercer término, el de la mitología individual que compone naturalmente un espíritu muy imaginativo; y en un mundo cerrado, violentamente agitado en su interior, como es una comunidad judía de la Europa oriental, esta mitología individual se injerta inevitablemente sobre el fondo colectivo. Generaciones de cantores de sinagoga, de rabinos (¿por qué no habrían podido ser algunos de estos tan milagrosos como Rabbi Israel Eliezer, llamado el Baal Chem Tov, o como el Maggid de Mezritch, o Rabbi Yaakob Yitzshak de Pzysha, o el Vidente de Lublin...?), generaciones de humildes judíos, pobres, modestos, laboriosos y piadosos, abrevados en los relatos maravillosos que crecen como una selva alrededor de la Biblia o del Talmud, sobreexcitados por la atmósfera sobrenatural de las fiestas en la sinagoga y por la semanal maravilla del Sabbat santo en la mesa familiar, todas esas generaciones desembocan en Marc Chagall y sobreviven en él.

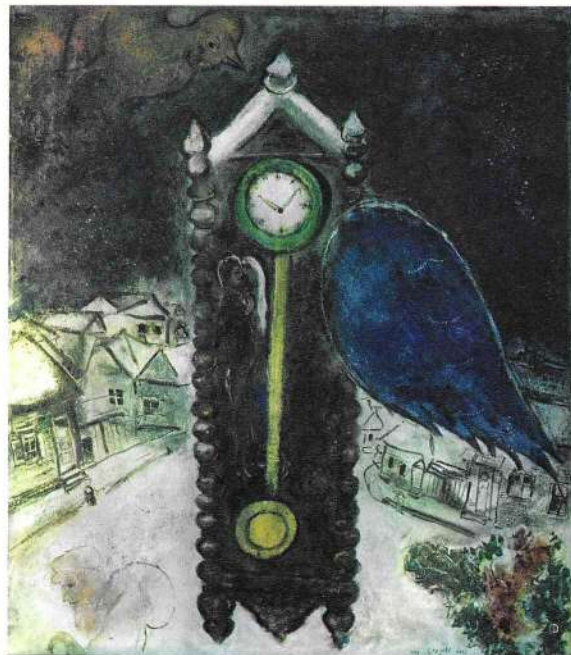
La polivalencia de las imágenes y de las significaciones es tradicional en un pueblo cuya inteligencia inquieta y aguda

trabaja sin descanso sobre los problemas religiosos y se interroga infatigablemente sobre el destino del Hombre y de la Humanidad. No se trata de poner en claro los signos de ese vocabulario mitológico, pues esos signos no son claros, o no son *solamente* claros. Una carreta pasa por la calle enfangada, entre las casas bajas, tan bajas que en ciertos lugares el vehículo parece rodar sobre los tejados; entonces, ¿por qué no podría también abandonar esos tejados y ascender libremente por el espacio, y quién sabe si, bajo su apariencia vulgar, no podrá ser, este carretón volador, el mismo que llevara al cielo al profeta Elías?

Ciertas imágenes pertenecen al fondo común de los cuentos, como el farol que divide su pie en dos piernas y camina, o el instrumento de música que se transforma en su propio tañedor, o el animal-músico, que ya conocían los escultores romanos y los pintores del antiguo Egipto. El personaje que planea por el aire, y se pasea sobre las nubes tan cómodamente como sobre la tierra, es una figura habitual en los sueños, inventariada, catalogada y comentada por los onírólogos. La cabeza que se desdobra reuniendo dos rostros hostiles, o simplemente diferentes; el cuerpo que se androginiza, la cabeza que vuela como un globo... todo esto se encuentra en el fondo común de los sueños nocturnos o de las pesadillas de la vigilia. El reloj es un objeto familiar cuyo tic-tac le hace extrañamente vivo para el niño que escucha en el silencio y la oscuridad de la alcoba; en sí, no es misterioso; puede ser un recuerdo, nada más; «el reloj de pared estaba siempre allí», dice Chagall. Pero cuando vemos «aparecer» (en el sentido en que se dice de un fantasma que es un aparecido), ese reloj en un buen número de composiciones, sin llegar a atribuirle un carácter obsesivo, no podemos dejar de advertir las características místicas de ese sím-



APARICIÓN DE LA FAMILIA DEL ARTISTA. 1935-47.
PROPIEDAD DEL ARTISTA.



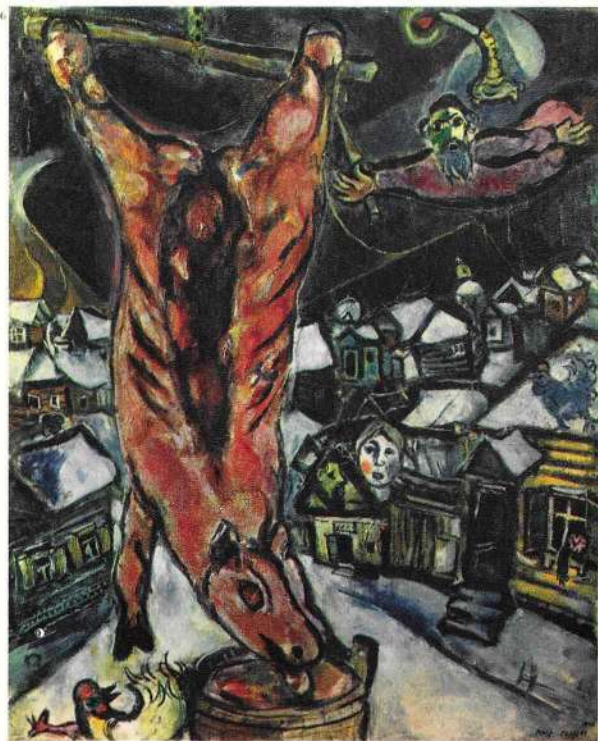
RELOJ DEL ALA AZUL, 1949.
COLECCIÓN DE IDA MEYER-CHAGALL, PARÍS.

bolo del tiempo que pasa: las alas que se incrustan en la caja de madera, el péndulo en diagonal como signo de perpetuo movimiento, o vertical, como signo de que el tiempo se ha detenido, ha muerto. *El reloj de pared* de 1914, inmenso, casi llenando toda la tela, relegando a un ángulo al personaje sentado junto a una ventana: *El tiempo no tiene orillas* (1930-39); el *Autorretrato del reloj* (1947), en que el reloj se lanza en el espacio abriendo los brazos; el *Reloj del ala azul* (1949), cuya caja de cristal contiene, junto al detenido péndulo, una pareja de amantes, y que se eleva, como un astro, en el cielo nocturno, por encima de la pequeña ciudad nevada donde camina el viejo buhonero —¿será acaso el Judío Errante?—: todas ellas son imágenes que nos incitan a buscar, más allá de las evidencias, un símbolo, o una asociación de símbolos, que tal vez traduciría toda una filosofía de la vida, muy grave y muy dramática.

¿Resulta legítimo interrogar a la obra de Chagall en ese sentido, que no se relaciona directamente con la pintura, sin arriesgarse a complicar más de lo razonable la fisonomía de un artista que ha sido llamado por Lionello Venturi «un alma simple»? Esto invitaría, en todo caso, a poner de nuevo sobre el tapete la noción misma de «simplicidad». Chagall es simple en el sentido de que vive con toda naturalidad, espontáneamente, y «simplemente» —quiero decir: con simplicidad—, dentro de lo fantástico. Habita un mundo sin sombras, y la limpidez de su espíritu se refleja en la limpidez de su pintura. A propósito de su espíritu y de su pintura se podrían recordar las palabras de Jacques Maritain, cuando hablaba de su «sana claridad».

Un encargo de Vollard, que quería añadir a sus *Almas muertas* y a sus *Fábulas de La Fontaine*, una Biblia ilustrada por Chagall, hizo que el artista considerase bajo nuevos ángulos el Libro de los Libros. Ante éste, en efecto, debería sentirse mucho más libre que ante la obra maestra de Gogol, tan íntimamente familiar a lo que hay en él de específicamente ruso, pero demasiado prosaicamente anecdótica; y mucho más aún que ante las *Fábulas*, donde los animales, razonables y ordenancistas, demasiado parecidos a los hombres, carecen de la fantasía que anima a las bestias mágicas de Vitebsk.

El judaísmo ruso de Chagall estaba estrechamente relacionado con la Biblia, eso es innegable, y el alma de las bellas historias milagrosas de antaño transparecía a través de sus cuadros, incluso cuando éstos no parecían inspirados en ellas; pero, en el más complejo y más fantástico de los libros, todos los vientos del espíritu soplan, y todas las tempestades místicas, al mismo tiempo que se sitúa, sobre los planos superpuestos de los diferentes simbolismos, la suprema lección de las relaciones de Dios y del Hombre, desde la Creación. El contacto directo con la Patria del Libro debía dar, finalmente, nuevas resonancias y más vastos panoramas espirituales a un Chagall que, en 1931, descubrió en Palestina el verdadero país de sus antepasados, la Jerusalén terrestre de la cual cada comunidad judía de Europa cultivaba la nostalgia edificando su propia Jerusalén ideal. Un Chagall nuevo, nacido de este encuentro con Tierra Santa y de las interrogaciones múltiples que en él suscitaba la lectura de la Biblia, en función de la interpretación práctica que tendría que darle, ve abrirse ante él un mundo al cual no había tenido acceso hasta entonces: el mundo de la epopeya y del relato heroico.



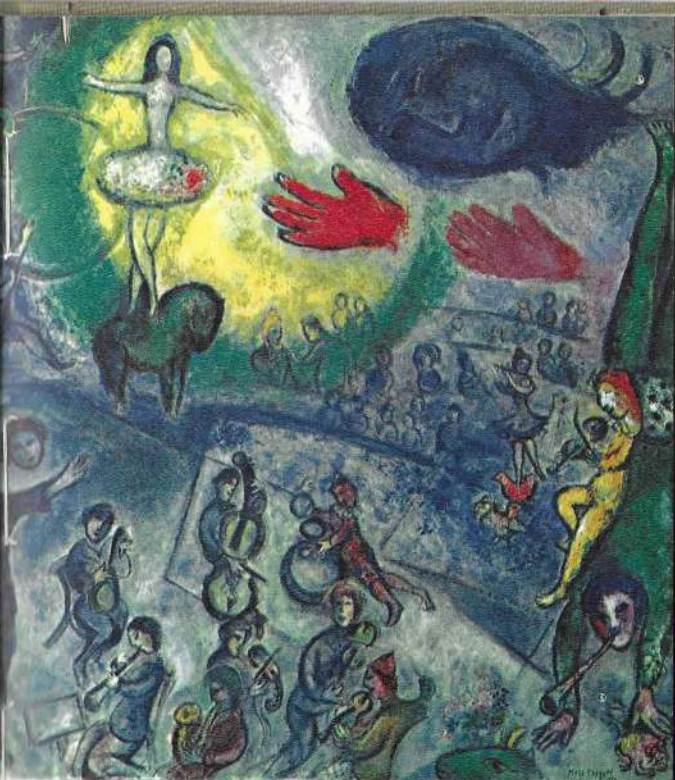
BUEY DESPELLEJADO. 1947.
COLECCIÓN PARTICULAR, PARÍS.

Como él no es el visionario, el iluminado, que, al trasponer las imágenes sorprende las significaciones secretas del texto —lo que ningún ilustrador de la Biblia, por otra parte, ha conseguido hacer—, Chagall se contenta con explorar lo histórico en todos los sentidos, entendiéndose bien que, hasta en lo histórico, lo natural y lo sobrenatural se interpenetran y mezclan sus sustancias hasta el punto de hacerse indisolubles. Sobre el plano de la realidad fantástica, los ángeles y los hombres cambian sus formas y se sientan a la misma mesa. La atmósfera del milagro sopla entre los aullidos de la tormenta y las crepitaciones de las zarzas ardientes; en el susurro de las alas seráficas, oceladas por millares de ojos; en el castañetear de las mandíbulas diabólicas... Pero esa evocación de lo invisible está tan bien lograda con términos de lo visible, que no se establece ninguna inarmonía entre lo humano y lo divino, entre lo terrenal y lo maravilloso.

El cuadro que representa a *Abraham y los tres ángeles* contiene en sí mismo tres sucesivas versiones: la primera data de 1931, las demás de 1940 y de 1950. Acaso es ésta la primera pintura, dentro de la historia bíblica propiamente dicha, nacida de esa nueva concepción de la Biblia provocada por el encargo de Volland y por la visita a Palestina. Chagall, en efecto, comprueba rápidamente que los grabados no son suficientes para desarrollar la idea que ahora tiene de la formidable epopeya mesiánica, cuyas dimensiones sobrenaturales reclaman un espacio (material y espiritual) más vasto que la plancha de cobre y que los recursos gráficos del grabador. Esta epopeya mesiánica no se impuso inmediatamente como una necesidad; hubo que esperar varios años, casi una veintena, y tal vez una nueva visita a Palestina en 1951, para que hiciesen eclosión, con su tumultuoso cromatismo de flores colosales e «inspiradas», las



EL GRAN CIRCO. 1956.



COLECCIÓN PARTICULAR, NUEVA YORK.

grandes telas históricas de las aventuras del pueblo hebreo, la *Creación del Mundo* (1956-58), *El rey David* (1951), los episodios de la vida de Moisés recibiendo las Tablas de la Ley (años 1950-52), rompiendo esas Tablas (1955-56), o conduciendo a las doce tribus a través de la brecha del mar Rojo (1954-55). Advirtamos que esas pinturas quedan en propiedad del artista, lo que significa que éste presta a esas composiciones una significación diferente de la que concede a sus demás cuadros; éstos cuentan para él, sino más, al menos de otro modo, lo que subraya su carácter de excepción en la obra del artista. Ese carácter de excepción no llega a eliminar del vocabulario plástico chagalliano las figuras que estábamos habituados a observar en él, e incluso resulta emocionante el volver a hallar, asociados a los episodios sagrados, los personajes que nos eran familiares desde el período de Vitebsk; no se comprendería que estuviesen excluidos ya que su presencia constante atestigua hasta qué punto, en tanto que ideas y en tanto que formas, son parte misma del pintor y resultan vigorosamente inseparables de él. A la lira del rey David, tan noble con su túnica roja, responde el agrio roce del violinista de encrucijada, mientras que la pareja de los inmortales amantes del Cantar de los Cantares atraviesa el cielo, dejando tras ellos su larga estela de Vía Láctea, están, en un rincón del cuadro, apretándose unos a otros para escuchar al Profeta, los compañeros de toda una vida: el pintor con su paleta y su caballete, el buhonero barbudo con sus alforjas, el caballo pío, el gallo rojo con su halo dorado.

En la *Creación del Hombre* todavía se reúnen más los temas, tanto los más fantásticos e incongruentes, como aquellos que traen asociaciones lógicas y racionales: el pez volador, el hombre de Vitebsk paseándose con la cabeza baja, Cristo en la Cruz, el gallo y la vaca, un rabino levantando el candelabro



EL GALLO. 1947.
COLECCIÓN PARTICULAR. →

de los siete brazos, y hasta ese personaje temible y diabólico, envuelto en una túnica color de sangre, híbrido satánico de buey y de macho cabrío, que triunfaba desde 1911, en el cuadro paradójicamente titulado *Dedicado a mi novia*. Probablemente es la misma piedad que empujaba al pintor primitivo a introducir su imagen y las de sus hijos en la parte baja de las composiciones sagradas, la que incita a Chagall a incluir en la epopeya bíblica «histórica», los mismos espectadores que sin cesar le han acompañado, aunque con ello la atmósfera del milagro no quede, en absoluto, aminorada o familiarizada. En efecto, lo que cuenta por encima de todo en las tres grandes composiciones que tienen por héroe a Moisés, es la evocación prodigiosa de lo sobrenatural, no el detalle ingenuamente naturalista que reintegra el milagro al mundo cotidiano, y la originalidad de la composición.

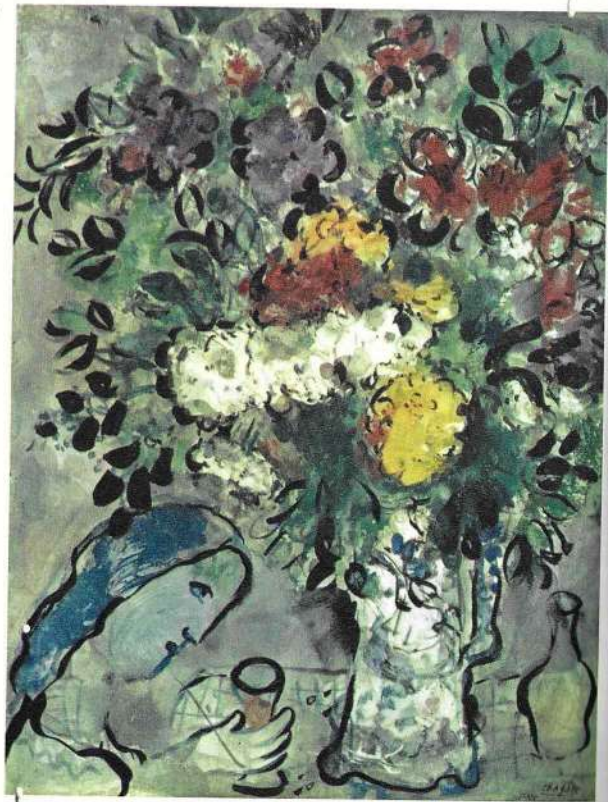
La tensión espiritual está señalada por un estiramiento hacia lo alto, por un empuje convergente de los diversos elementos estructurales en un movimiento ascensional, y por la «aspiración», simultáneamente, de ese complejo humano por el soplo divino, el pneuma, a través de un agujero de aire que hace comunicar el plano de la materia con el plano del espíritu. Es el sistema generalmente empleado por el Greco, con el cual Chagall tiene en esto un singular parentesco, principalmente en el *Entierro del Conde de Orgaz*, y en las diferentes versiones del *Bautismo de Cristo*, particularmente en la del Prado y en la del Hospital de San Juan Bautista de Toledo.

Plásticamente, el problema de la comunicación de dos universos de naturaleza diferente, cuya insuficiente solución hace prosaicas y carnales tantas pinturas sagradas, se encuentra resuelto en la epopeya bíblica de Chagall con una notable fuerza de expresión que restituye, en toda su poderosa autenticidad,

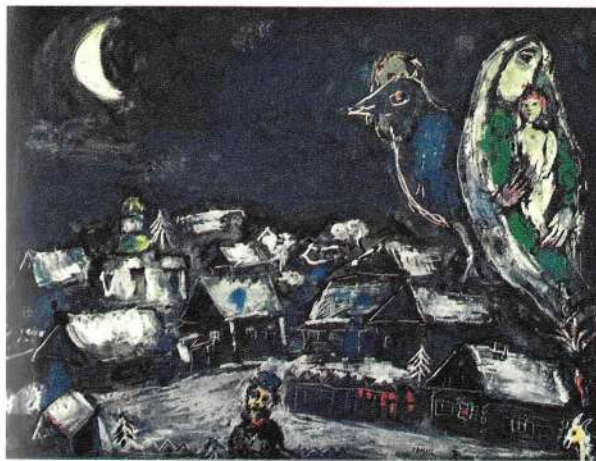
la virtud misma del acontecimiento milagroso. La colosal figura de Moisés, en la pintura en que rompe las Tablas de la Ley, llena casi toda la tela y se alza hacia el cielo que parece abrazar con sus dos brazos para mejor tomarlo por testigo y para hacer descender sobre los hombres, a pesar de su indignidad, la bendición de Dios. En esta composición aparece Chagall como el más inspirado y más espiritual de todos los pintores que han intentado ese temible tema, comprendidos Rembrandt y Tintoretto; porque el grafismo de Blake había paralizado con frecuencia, en el momento de transcribirla en formas, su monumental visión.

El mismo principio de composición alza verticalmente, en la *Travesía del mar Rojo*, como una columna cuyo capitel fuese un ángel, a la masa ascensional del pueblo judío, arrojado hacia lo alto por el espíritu de la Redención, significada de un lado por la Crucifixión, y de otro lado, por el Templo de Jerusalén, mientras que se hunden en la muerte y la nada los ejércitos del Faraón que las aguas devoran y arrastran hacia lo profundo en un movimiento de caída opuesto a la ascensión de los Hebreos. En estas grandes pinturas religiosas de Chagall, el espíritu se hace movimiento y el movimiento se convierte en espíritu, con el fin de cumplir la obra de la Redención, del Rescate de la Culpa, con la operación de los Profetas en la espera del Mesías que Israel todavía aguarda y que los cristianos han recibido ya en la persona de Jesús.

¿Será preciso interpretar en el sentido de un sincretismo judeo-cristiano aquellas pinturas de Chagall en que se asocian los emblemas y las figuras de ambas religiones? Interrogüemos, por ejemplo, a *La crucifixión blanca* (1938), a *La crucifixión amarilla* (1943), al *Cristo azul* (1950), al *Descendimiento de la Cruz* (1950). En esos cuadros, que preceden cronológicamente



a la serie de epopeyas bíblicas, domina la figura del Crucificado, pero hay que preguntarse si ese crucificado es Jesús, el Hombre-Dios, el Dios hecho Hombre, o, simplemente, el Hombre a



PUEBLO BAJO LA LUNA. 1956.
COLECCIÓN ROSENSAFT, MONTREUX.

secas, con el sufrimiento que pesa sobre toda la especie humana; o incluso, y más particularmente, el Judío, perseguido, acosado,

EL RAMILLETE EN LA JARRA DE VINO. 1953-54.
COLECCIÓN ROSENSAFT, MONTREUX.

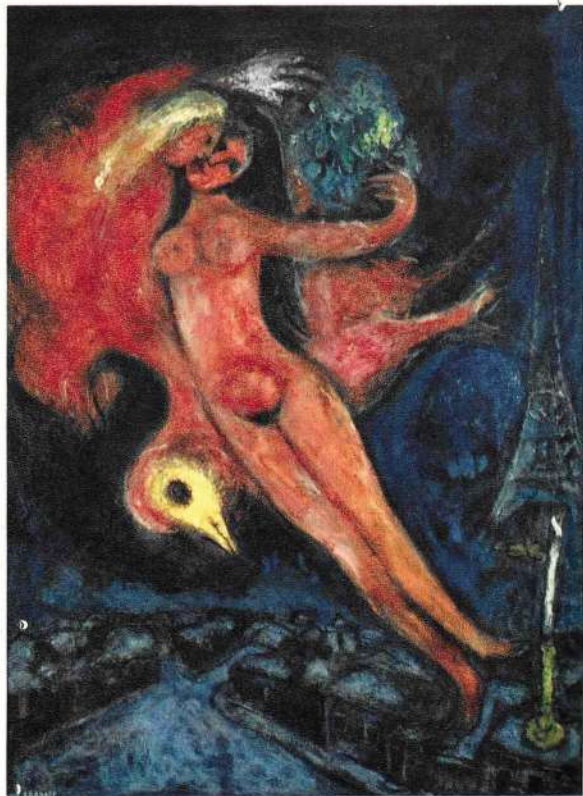
martirizado, desde hace milenios. El sufrimiento del pueblo judío se convierte entonces en el sufrimiento de la humanidad entera. Esa explicación está claramente explicitada en *El Martirio* (1940), donde el crucificado, que no es Jesús, sino el Judío, lleva en su cabeza el casquete que se usa en las comunidades judías de Europa oriental, el mismo casquete que lleva el hombre barbudo que lee al pie de la cruz. Para confirmar esta interpretación se habrá de subrayar que el mártir está envuelto en un velo que se parece mucho a un chal de oración, a un *thalith*, y que alrededor de él, hasta el horizonte, llamean las casas de madera de un pueblecito judío de Rusia, incendiado durante un *pogrom*.

Las casas ardiendo, el arrebatado sectario que arroja su antorcha en la sinagoga, unos hombres que fusilan a otros, navíos que naufragan, mujeres pisoteadas, fieles que escapan llevándose los rollos de la Thorah para sustraerlos al sacrilegio: tales son los temas de las pinturas inspiradas por la guerra y las persecuciones contemporáneas, *La resistencia* (1937-48), *La obsesión* (1943), *El espíritu de la ciudad* (1945), *La caída del Ángel* (años 1922-33-47). Chagall es aquí el intérprete de las miserias de su tiempo, directamente experimentadas en su carne y en su espíritu por todos los hombres que han tenido el dolor de asistir al desencadenamiento de una moderna barbarie. En estas composiciones, las figuras y los objetos adquieren un sentido más evidente de inmediato, más claramente traducible que los elementos de la mitología chagalliana de los años precedentes. Sobre esas escenas de sufrimiento y de muerte, el pintor ha extendido el furioso cromatismo de una paleta en la que cada color, llevado a su máxima intensidad, a su más ardiente brillo, resuena como un grito de indignación y de dolor. La lividez del cuerpo ligado a la cruz, el carmesí del gallo de fuego que

cumple ahora su tradicional misión de alumbrador de incendios, los amarillos venenosos, los azules ácidos, las tinieblas de la noche y del fango, dan a esas pinturas un acento dramático, más sobrecogedor todavía que el de las epopeyas bíblicas, en la ancha sinfonía de su magnificencia dilatada.

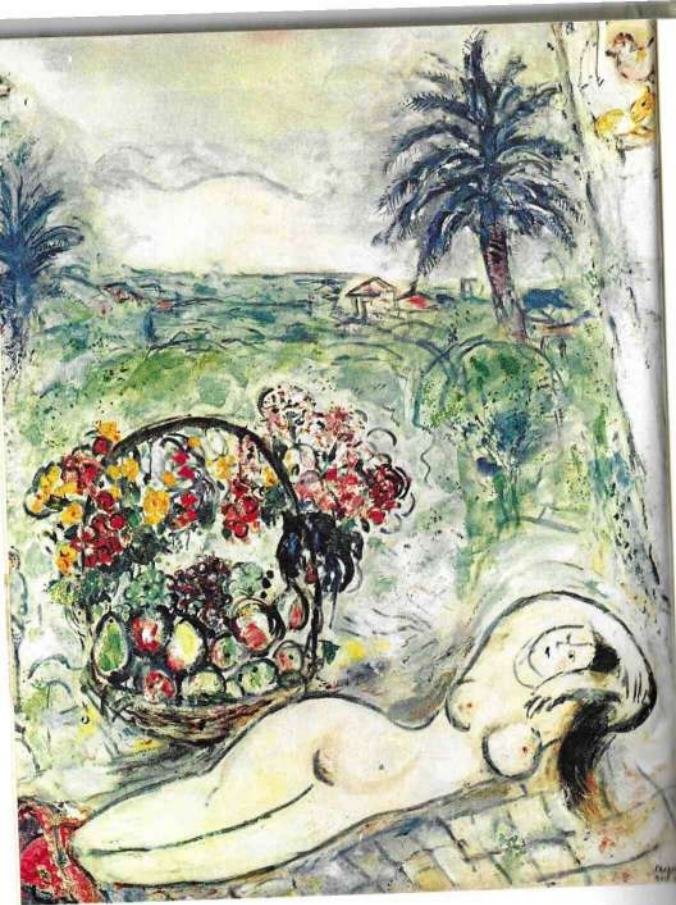
El profetismo patético y trágico que es uno de los caracteres esenciales de la Biblia, ha encontrado en las obras de Chagall unos acentos de intensa emoción, ya cuando esas obras ilustran directamente los Libros Santos, ya cuando reencuentran, a través de los aspectos del drama actual, la constante relación con la vida del pueblo judío. Una de las telas especialmente representativas de esa compasión indignada, es la *Obsesión* de 1943, que reúne los símbolos del incurable sufrimiento humano, la isba que arde, la carreta preparada para la huida de la enloquecida familia, el candelabro con los cirios rotos, el crucifijo puesto cara al suelo, la multitud sublevada, la iglesia que se hunde. Toda esta serie de pinturas inspiradas por la guerra, por la revolución, por las persecuciones, relaciona de nuevo y claramente a Chagall con el profetismo de la cólera. Se identifica con ese hombre, que acaso es Jeremías, acurrucado sobre el suelo, rezando, meditando o leyendo, envuelto en su abrigo, que es el *leit-motiv* de la soledad, de la desventura y de la desolación, y que tan emocionante grandeza poseía ya, en 1933, en el cuadro titulado *Soledad*. El cosmopolita Chagall, ese «ciudadano del mundo» que lo mismo se encuentra a gusto en Nueva York que en París o en Vitebsk, se vuelve a enraizar poderosamente, profundamente, en la tierra fecunda del «pueblo elegido», y de sus dos almas, la rusa y la judía, es esta última la que cada vez adquiere más fuerza, más resplandor y más veracidad.

Hay aún otro aspecto de la Biblia, muy diferente del profetismo de la cólera y de la indignación, que conmueve al pintor



de tantas «parejas», de tantos «enamorados»: el *Cantar de los Cantares*. De todos los libros del Libro de los Libros, es éste el más intemporal y el más accesible a nuestras pasiones, ya que celebra en sus ardientes poemas el amor carnal, y, siguiendo la costumbre oriental que también puede encontrarse en los místicos musulmanes, expresa a la vez el amor divino, la espiritualidad desmaterializada, en unos términos parecidos a los que cantan la unión de los cuerpos y el deseo triunfante.

Con un colorido espléndido, cuyos rojos afinados y suntuosos orquestan la cálida sonoridad, y sin la menor referencia al color local, el pintor lanza a pleno cielo la cabalgada victoriosa de los amantes enlazados, llevados por el caballo volador de los cuentos de hadas y de las mitologías (*Cantar de los Cantares*, segunda versión, 1958), o bien deja flotando por encima de la ciudad dormida, a la amante sola, acostada sobre un inmenso ramillete, gran planeta desnudo en torno al cual se organizan unas constelaciones misteriosas. Esta exaltación lírica de la pasión, del deseo, de la ternura, ese erotismo ardiente y puro a la vez, también es una de las constantes de Chagall: basta recordar todos los magníficos desnudos que jalonan sus obras, desde el *Desnudo rojo* de 1908, para comprender hasta qué punto su sensibilidad y su sensualidad han estado siempre habitadas por el espíritu del *Cantar de los Cantares*, antes de estar inspiradas por la letra de éste, a la que él, por otra parte, apenas tiene en cuenta. Un particular estudio de los desnudos de Chagall conduciría asimismo al reencuentro, dentro del tratamiento propio de cada período, de las preocupaciones estéticas y técnicas que le dominan en ese momento: grafismo de los contornos, disposición estructural de los volúmenes, cromatismo flúido y centelleante, dilatación pirotécnica de la pasión colmada con sus cuerpos lanzados en el cielo de París, como cohetes de carne



inflamada (por ejemplo el *Desnudo rojo* de 1955). Recordemos la dorada pareja extendida sobre una nube inmensa, sobre un cielo verdoso, planeando por encima de una pálida luna (1945), o *La nieve* de 1951, con sus isbas abrumadas por el invierno y sus animales míticos velando el sueño de esa gran forma también nevada, que llena el espacio con su desnudez de Reina de las Nieves; o *Los almendros* de 1956, donde la pareja de amantes es de un exquisito azul que hace resaltar el rosa tornasolado de las largas ramas floridas; o todos esos amantes que, de 1953 a 1955, pasan sus abrazos en los paisajes de París, pasando como meteoros por encima de los muelles del Sena, por Notre-Dame, por el Panteón, por la Columna de la Bastilla. El propio París es, en el espíritu de Chagall, una mujer inmensa instalada en la fosforescente noche, una esposa perpetuamente nueva y sorprendente, carne y espíritu al mismo tiempo, sobrevolada por los fantasmas de su infancia de Rusia, que el artista ha llevado consigo y ha aclimatado en su «segunda patria».

«ESTOY SEGURO DE QUE REMBRANDT ME QUIERE»

Esta curiosa frase de la autobiografía de Chagall, que sigue a aquella otra en la que se declara tan extranjero de la Rusia soviética como de la de los zares, adquiere una significación llena de emoción y fuerza. En el primer contacto con su obra no se piensa que el mundo de elección de este pintor, el «país de su alma», el lugar de su nuevo enraizamiento y de su aplicación, pueda haber sido la obra de Rembrandt. Y no obstante, si se reflexiona sobre ello, se verá que ningún artista está tan próximo como él al holandés que describió con tanta febril

81

EL GRAN DESNUDO DE LA CANASTILLA. 1955.
COLECCIÓN HANS SCHRÖDER, SARREBRÜCK.

poesía su mundo interior, bajo el aspecto de los seres y los objetos que le rodeaban. Incluso la objetividad que se admira en Rembrandt, nunca es, como tampoco en Chagall, otra cosa que la efusión de su espíritu saturando la materia e insuflándola esa misteriosa luminosidad que la hace transparecer a través de las más opacas superficies.

Es posible que Chagall haya recordado el *Buey despellejado* del Louvre cuando pintó su *Buey* de 1929, o el de 1947, el primero de ellos colgado sobre un tranquilo paisaje, mientras que el segundo, hacia el cual se precipita en pleno vuelo el carnicero ritual, con el cuchillo empuñado, presenta la dramática solemnidad de una víctima sagrada. También aquí esa «claridad» de que habla Maritain, es, como en Rembrandt, la claridad interior, el perfecto equilibrio de la fantasía y de la razón, del sueño y la realidad; el poder de dominar la multitud de fantasmas que se deslizan en todos sus cuadros, a los que agitan con su extraño susurro. Ni llamados ni rechazados, esos fantasmas están allí, en tanto que presencias del recuerdo, imágenes memorables, y nada más explícito a este respecto que la *Aparición de la familia del artista* (1935-47), que se ha quedado en la colección personal del pintor, entre todos los cuadros que más cuentan para él, ya sea como aventuras del alma, ya sea como particulares logros de su arte.

La atmósfera misma del sueño presta a esta composición un enigmático resplandor, reforzado por la prodigiosa intensidad con que han sido llevados los azules y los rojos, con una incandescencia realmente visionaria. La mayor parte de los personajes familiares están allí: el hombre que aprieta la Thorah contra su pecho, la madre, el muchachito de amarillo que salta sobre los techos de Vitebsk como sobre un trampolín, la novia blan-diendo su ramo, el ángel cayendo del cielo, con su libro abierto,

ángel de Apocalipsis, ángel guardián, inspirador de evangelista; la multitud de hermanos y hermanas que se agitan en el alojamiento familiar, y la vaca amiga. Y todo esto se coloca en pleno cielo, por encima de la ciudad dormida, sobre un rojo resplandor de incendio en su mitad, y en la otra mitad, sobre un azul idílico. El pintor representa aquí, como en tantos otros cuadros que le muestran ante su caballete —el *Auto-retrato del reloj*, *El espíritu de la ciudad*, *Entre perro y lobo* (1938-42), *El guante negro* (1923-48)— las criaturas reales o irreales que pasan, en ese momento, ante los ojos del su espíritu, y que confieren al cuadro una poesía particular, que es la suya propia.

El espectador se siente inclinado a considerarlos como enigmas, como a los extraños personajes que la presencia efectiva o los juegos de la memoria han reunido en el *Atelier* de Courbet, del cual parece una paráfrasis la *Aparición de la familia del artista*; pero para el pintor esas criaturas no tienen nada de enigmáticas. Tanto más cuanto que para él la realidad material y la realidad sobrenatural apenas se distinguen la una de la otra, tan semejante densidad, tan idéntica fuerza de «estar allí» poseen. Lo mismo que Rembrandt, que él «sabe que le quiere», Chagall no ha puesto una frontera entre lo racional y lo maravilloso; por el contrario, ha amalgamado tan bien sus sustancias, que los dos reivindican una parecida veracidad. En Chagall como en William Blake, no se podría discutir la autenticidad de sus visiones, puesto que éstas no son más que otras maneras que tiene lo real de presentarse a la mirada del pintor.

Por esa misma simplicidad, por esa especie de inocencia infantil, con la cual nada Chagall en la «sana claridad» de lo sobrenatural, este pintor resulta único en el arte de nuestro tiempo, y está tan alejado de los «realistas» como de los «sobre-realistas», maestro único de ese laboratorio mágico donde la

vivacidad y la fluidez del color preceden a la prontitud de la imaginación y conducen los impulsos de la fantasía. Chagall ya cuenta medio siglo en la duración total de su actividad, tiempo en que las transformaciones se han cumplido en su interior con esa abundancia inagotable y esa virtud incontenible de renovación que muy contados pintores poseen en el grado que él. Los períodos de su expansión se articulan los unos con los otros con una ingravidez verdaderamente orgánica, aparentemente sin inquietudes relativas a los problemas de la forma y de su representación. Como el florecimiento de un jardín, como el canto de un pájaro. Pero, si les observamos bien, ¡qué sabio es ese pájaro, qué vigorosa y delicadamente cultivado está ese jardín!

INDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Autorretrato.</i> 1909. 57 x 48 cm.	
Colección Valérie Alport, Oxford	9
<i>La boda en el pueblo.</i> 1909. 68 x 97 cm.	
Colección Bührle, Zurich	11
<i>Yo y el pueblo.</i> 1911. 152,5 x 101 cm.	
Museo de Arte Moderno, Nueva York	14
<i>El bebedor.</i> 1911. 85 x 115 cm.	
Colección Hans Neumann, Caracas	15
<i>Homenaje a Apollinaire.</i> 1911-12. 209 x 98 cm.	
Museo Stedelijk van Abbe, Eindhoven	18
<i>La Boda.</i> 1910. 98 x 188 cm. Propiedad del artista.	20-21
<i>El tratante en ganado.</i> 1912. 98 x 179 cm.	
Museo de Kunst, Basilea	23
<i>El rabino amarillo.</i> 1912. 132 x 93 cm.	
Colección particular, Krefeld	26
<i>Adán y Eva.</i> 1912. 160,5 x 114 cm.	
Museo «City Art» de San Luis	27
<i>El músico.</i> 1912-13. 188 x 158,5 cm.	
Museo Städtische, Amsterdam	30
<i>Encima de Vitebsk.</i> 1914. 73 x 92,5 cm.	
Colección Sam Zacks, Toronto	32
<i>El judío orando.</i> 1914. 115 x 87 cm.	
Instituto de Arte, Chicago	34
<i>Los enamorados en verde.</i> 1916-17. 70 x 50 cm.	
Colección particular.	36

<i>La muchacha a caballo.</i> 1929. 100 x 80 cm.	
Colección Georges Daelemans, Bruselas	37
<i>Los amantes sobre el tejado.</i> 1927-28. 61 x 41 cm.	
Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas	40
<i>Acróbata.</i> 1930. 52 x 65 cm.	
Museo Nacional de Arte Moderno, París	41
<i>La amazona.</i> 1931. 99 x 79 cm.	
Colección Regnault, Laren	43
<i>La crucifixión blanca.</i> 1938. 155 x 139,5 cm.	
Instituto de Arte, Chicago	46
<i>El Muro de las lamentaciones.</i> 1932. 73 x 92 cm.	
Museo de Tel Aviv	48
<i>Soledad.</i> 1933. 102 x 169 cm. Museo de Tel Aviv	49
<i>Entre perro y lobo.</i> 1938-43. 100 x 73 cm.	
Colección de Ida Meyer-Chagall, Berna	52
<i>Sueño de una noche de verano.</i> 1939. 117 x 90 cm.	
Museo de Pintura y Escultura, Grenoble	53
<i>La Revolución.</i> 1937. 50 x 100 cm. Propiedad del artista.	55
<i>Abraham y los tres ángeles.</i> 1931-40-50. 125,5 x 131 cm.	
Colección particular	57
<i>La Guerra.</i> 1943. 105 x 76 cm.	
Museo Nacional de Arte Moderno, París	59
<i>Aparición de la familia del artista.</i> 1935-47. 123 x 112 cm.	
Propiedad del artista	62
<i>Reloj de la azul.</i> 1949. 92 x 79 cm.	
Colección de Ida Meyer-Chagall, París	63
<i>Buey despellejado.</i> 1947. 101 x 81 cm.	
Colección particular, París	66

<i>El gran circo.</i> 1956. 150 x 310 cm.	
Colección particular, Nueva York	68-69
<i>El gallo.</i> 1947. 126 x 91 cm. Colección particular	71
<i>El ramillete en la jarra de vino.</i> 1953-54. 64 x 49 cm.	
Colección Rosenshaft, Montreux	74
<i>Pueblo bajo la luna.</i> 1956. 49 x 64 cm.	
Colección Rosenshaft, Montreux	75
<i>Desnudo rojo.</i> 1954-55. 100 x 73 cm.	
Colección Rosenshaft, Montreux	78
<i>El gran desnudo de la canastilla.</i> 1955. 150 x 120 cm.	
Colección Hans Schröder, Sarrebruck	80

Las fotografías en color han sido ejecutadas por:

André Feld: págs. 11, 15, 23, 26, 74, 75, 78.

Jacqueline Hyde: págs. 41, 59.

Ralph Kleinbempel: págs. 9, 18, 27, 32, 37, 40, 46, 48, 49, 52, 55, 57, 62, 68/69, 80.

Louis Laniece: págs. 20/21, 36, 53, 63, 66.