

## CHAGALL EN NUESTRO SIGLO

TRADUCCIÓN DE LETICIA LEDUC

En 1941 pudo verse en el Palacio de Bellas Artes una muestra (mínima: sólo dos cuadros) de la obra de Marc Chagall, quien estuvo en nuestro país el año siguiente, encargado de la escenografía y el vestuario del ballet *Aleko*. Chagall pintó aquí algunas obras de caballete, pero en cincuenta años sólo cuatro de sus cuadros, algunos aguafuertes y un grabado en madera han estado en México. La

retrospectiva del Centro Cultural/Arte Contemporáneo (con aquél vestuario de *Aleko*, que hasta ahora se creía perdido) es en cambio una de las mayores de que se han presentado en el mundo: incluye 70 óleos sobre tela y 240 trabajos sobre papel. Del texto central del catálogo de la exposición, el primero exhaustivo en nuestra lengua, hemos tomado las siguientes páginas: son sus capítulos finales.

LA ACTITUD POCO COMÚN DE CHAGALL PARA CONCILIAR UNA sensibilidad aguda a los cambios de los tiempos con una fidelidad a su propio mundo intemporal nunca se manifestó de manera más sorprendente que durante los años treinta. Era el fin de la distensión de la posguerra y de sus dulces somnolencias. La depresión, el ascenso del nazismo y del fascismo, la desviación del comunismo, la guerra civil española son otras tantas señales del apocalipsis que no tardará en sobrevenir. La historia se despierta.

Tenería en cuenta exigía, por parte del arte moderno instalado en la abstracción, en el poscubismo o en un neoclasicismo atenuado, un esfuerzo de adaptación demasiado grande. En la obra de algunos recién llegados, con formación surrealista —en particular Miró y Masson— se observan reacciones a los acontecimientos. Entre los maestros de la preguerra, sólo dos se enfrentan a ello: aquél de quien más se lo esperaban, Picasso, y aquél de quien menos se lo esperarían, Chagall.

Este último, como ya vimos, se había alejado de la dictadura del pánico que su arte poseía hasta 1922 para, en lo sucesivo, conformarse con las sugerencias amables de la licencia poética. Entre esta magia y el horror creciente, había una inmensa distancia. Sin embargo, el sueño de Chagall sobrevivió el despertar de la historia. Este hombre "habitado al sueño", según la fórmula de Mallarmé, se comportó a la altura de una época víctima de la peor de las realidades.

Gracias a su ocultamiento, los temas peligrosamente cargados de sentido de Chagall habían atravesado sin dificultad el período del regreso al orden. A partir de entonces, al pintor le bastaba reactivar aquellos que iban de acuerdo con la nueva época. Los saca de refugios de apariencia anodina donde habían estado dormidos, y los revive. Los subraya y, al acusarlos, los transforma en acusadores.

La temática de Chagall, por muy personal que sea, se presta de modo maravilloso a tareas diversas, divergentes. El mismo gallo, por ejemplo, significa, a merced de las circunstancias, el modelo realista, el barullo del corral, el principio viril o la negación del apóstol. Algo más inesperado, pero no menos

evidente, es la relevancia de los temas vitesbianos: imágenes de pogroms, ciudades que arden, hombres que huyen, mujeres que lloran —en resumen, emplea con naturalidad la miseria y el abatimiento. Los animales también son la propia encarnación de la inocencia muda, indefensa ante la locura homicida, parecidos a ese refugiado que Chagall volverá a ser, "cazado por los que, por un malentendido trágico, tienen rostro humano".<sup>1</sup>

Antes mencioné el parentesco entre los animales y la gente de circo, presas destinadas a la violencia por su pureza, su incompetencia en todo, salvo en la ligereza, la alegría y la gracia, lo que hace particularmente injusto su martirio e impulsa a Chagall a decir en el texto que acompaña al álbum Volland, al fin publicado en 1967 por Tériade: "El circo es la representación más trágica."

Ya no se trata, en esos años en que se anuncia y estalla la segunda guerra mundial, de una desdicha reservada a los judíos, sino de una plaga a escala europea y, pronto, mundial. Ese cambio de escala de la historia obliga a Chagall a universalizar su simbología. Se esfuerza por hacerlo al retomar un tema ya abordado en forma indirecta en las decoraciones para el Teatro de Arte Judío: la traducción de las aspiraciones populares mediante el tema de la Revolución. El gran cuadro épico *La Revolución* no lo satisface, así que lo corta en tres partes que vuelve a trabajar. Este despedazamiento traduce físicamente la dificultad que quizá causó el fracaso del lienzo: la Revolución ya no pudo simbolizar el sueño de los pueblos. Esto no reduce su importancia; se le debe, entre otros, la introducción de un tema que a menudo alimentará la producción ulterior: la multitud.

Una vez más, Chagall debe a Volland el tema que le permitirá universalizar su patrimonio cultural. En 1930, Chagall emprende la ilustración de la Biblia (que lo inspira a viajar a Tierra Santa). En ello encuentra la figura que le permitirá convertir<sup>2</sup> los temas del Antiguo Testamento en temas más ecuménicos: Cristo. Chagall había tratado el tema de la Crucifixión en *El Gólgota* en 1912, lienzo profético y, por la misma razón, aislado

mucho tiempo del resto de su obra. En 1938 lo retoma con *La Crucifixión blanca*, el primero de una larga serie de cuadros grandes que representan a Cristo en la cruz, en torno al cual giran animales, músicos, isbas y edificios parisinos, rabinos orando, árboles y *memorabs*. Sin embargo, Chagall no pinta al Hijo de Dios, sino al Rey de los Judíos. Su Cristo no es el instrumento de la salvación para cada uno, sino el símbolo del sufrimiento de todos. Al igual que la mayor parte de los lienzos contemporáneos, las obras donde Él figura no expresan una esperanza sagrada sino, por lo contrario, una desesperación profana: la desgarradora tragedia de la historia.

¿A qué se debe que ésta no haya hecho pedazos el sueño tornasolado, ese *midsummer night's dream* tejido por el pintor durante los años veinte? Propongamos una hipótesis: la realidad quebranta los sueños buenos, pero alimenta los malos. "La historia es una pesadilla —escribió Joyce— de la que busco despertar." El sistema de la ensoñación estética perfeccionado por Chagall resulta ser totalmente apropiado para expresar el clima de angustia y de terror que año con año se vuelve más pesado en Europa, en el mundo.

Es evidente que el clima de su pintura cambia: se trata cada vez menos de una noche luminosa de San Juan, y cada vez más del *black-out* sofocante de la guerra. La oscuridad gana terreno. Si en esos años el dibujo pierde un poco de su importancia explícita y de su autonomía, se debe a que Chagall realiza una transfusión de sangre negra; se encuentra en las figuras que delinea con un trazo fluido y ancho como la laguna Estigia, en segundo plano, donde se ennegrece como un muro de carbón. De hecho, las figuras y el fondo están emparentados. Nada los distingue, nada los separa. El horizonte desapareció; ya no hay vacío entre las cosas, ya no hay espacio: ese pulmón de la mirada. El modo de esta pintura no es la expresión, sino la presión, la opresión: no hay salida. Llega a suceder que algunos esplendores cintilan entre las miserias, que una fiesta se enciende en las tinieblas, pero son de la misma sustancia. Giran, pasan, lentamente, incapaces de captar la atención, de abrir una puerta al mundo exterior, a la tierra alumbrada por el sol, pues ya han sido reemplazados por otros plasmados. "No vea la Biblia —diría Chagall— la soñaba." Sueña con Vitebsk, París, las matanzas, los ramilletes, los éxodos, las vacas, la soledad de los amantes y la de los exiliados, la Torre Eiffel... Por más que intenta retenerlos con un contorno espeso, de hacerlos más pesados con una materia compacta o rugosa, se deslizan (desde nuestro punto de vista, esto significa: hacen que nuestra mirada se deslice), se dilatan, se deshacen, resurgen en constelaciones diferentes, indefinidamente renovadas ante el ojo interior. La imposibilidad de despertar es más trágica que las imágenes de la tragedia.

En sus inicios tuvo la esperanza de que la pintura fuera para él una ventana por la cual escapar hacia otro mundo. La ventana está tapada y Chagall, cautivo en la *camera obscura* de su sueño espléndido y fúnebre. Y en lo más denso de esta noche, una brecha se abre de improviso. En 1942, Chagall acepta crear escenografía y vestuario para el ballet *Aleko*, para el que Léonide Massine realizó la coreografía basándose en música de Tchaikovski. Se decide montar y estrenar el espectáculo en México. Chagall y la compañía neoyorkina del Ballet Theatre llegan a principios de agosto, y se quedan hasta el 12 de septiembre. Bosqueja cuatro grandes telones de fondo y supervisa la elaboración del vestuario. Su encuentro

con la danza coincide, se confunde con la revelación del país. Un día confesará que en varias ocasiones "era necesario que encontrara otra realidad". Y, comenzando con Francia, enumera los lugares que han reanimado su trabajo, y termina esa lista con "México y sus rojos profundos."

De los países en los que había vivido desde hacía varios años, México era el primero que no estaba en la guerra. La cultura mexicana popular, viva y de colores intensos revivía los recuerdos de su juventud. Finalmente, el encargo de *Aleko*, en donde tenía que cercar el espacio real, lo sacó del círculo opresivo de sus cuadros de caballete. Mejor aún, por el sesgo del vestuario, este encargo le dio a su pintura la oportunidad de intervenir no sólo en lo referente al escenario sino también a los bailarines (por otra parte, parece que participó en la concepción de sus movimientos, igual que modificó, veinte años antes, la actuación de los actores del Teatro de Arte Judío a fin de adaptarla a su escenografía).

México entornó la ventana. Chagall nos dice que fue por sus "rojos profundos". Al evocar la última fase de la carrera del pintor, André Malraux escribió: "Jugó tarde el gran juego del color." En México comienza la partida cromática o, más bien, la partida en la que se revelan sus reglas, ya que las pesadillas no se disipan de un momento a otro. Se precisará tiempo para que la luz resplandeciente del sol de *Aleko* penetre hasta las capas profundas que ordenan el despertar.

Con mucha frecuencia, la obra que realizó Chagall después de que terminó la última guerra y regresó a Francia se topó con los malos entendidos y la incomprensión de los especialistas. Denuncian la repetición donde antes admiraban la obsesión, le reprochan sus gracias en la misma medida en que se inclinan ante su gracia. Desde luego, hay momentos en que el artista que envejece entrega a manos llenas lo que podría llamarse la "morralla" de su genio. Pero las gentilezas de *El arte de ser abuelo* no impidieron a Victor Hugo ser el poeta aludido de *El fin de Satán* y de *Dios*. Sucede exactamente lo mismo con Chagall. Por eso ya es hora de centrar nuestra atención —y nos hemos esforzado por hacerlo en esta exposición— en la verdadera mutación que, en los momentos culminantes, sufre su arte durante los últimos veinticinco años de su carrera.

Respecto a los dos ballets en los que colaboró durante su estancia en Estados Unidos, Chagall señala: "Quise penetrar en el *Pájaro de fuego* y en *Aleko* sin ilustrarlos, sin copiar lo que fuera. No pretendo representar nada. Quiero que el color actúe y hable solo."

"Únicamente por medio del color": en la época del fauvismo, éste había sido el método de Matisse (quien ahora regresaba a ello). Pero el color posee más de un rostro. En Matisse quema, desgarrar, devora. En Chagall va a desbordar, anegar, disolver. No es un fuego arrimado al árbol inmóvil que consume: fluye, arranca, digiere. "Desde los inicios de mi juventud, cuando empecé a utilizar el lápiz, busqué ese algo que pudiera derramarse como un gran río desbordante en riberas lejanas y atrayentes." Día con día ese río crece en su trabajo, se ensancha, se profundiza. El pintor ya no se refiere a Cézanne, sino a Monet —el Monet desmesurado, exagerado, del periodo de los *Nemifares*. Se construye un nuevo árbol genealógico donde figuran los venecianos, inventores de la "química" (en estos años es la palabra que se reitera más

a menudo en sus conversaciones) que disuelve las formas; Courbet, que los asimila a manera de "vientre" (otro término que Chagall emplea de buen grado); y finalmente, y sobre todo, Monet.<sup>9</sup>

Nada se resiste al río de color. Al respecto, es fascinante observar cómo se transforma su relación con el dibujo. Éste rige su obra entre 1910 y 1922: en ese entonces, en muchas ocasiones el cuadro ya está presente en el dibujo preliminar. En adelante, la pintura borra al dibujo, empezando por la línea. El cuadro está terminado cuando la línea desaparece y Chagall puede decir: "Aquí el dibujo ha dejado de importar."<sup>10</sup> Así se explica su consejo: "No hay que dibujar bien."<sup>11</sup>

Esto no es fácil cuando se maneja con virtuosismo un lenguaje de signos muy vasto (en sus últimos años, a veces regresa a este lenguaje, como si quisiera comprobar a los que lo acusan de no saber dibujar que si él quisiera...). Para llegar al punto en que el dibujo desaparece, hay que atraparlo. Chagall no elimina de golpe el dibujo preliminar, sino que lo multiplica. Por repetición, quita el filo. De ese modo, las formas de las que se encarga el dibujo se le escapan progresivamente, su substancia se disgrega, su materia se vierte en el fondo; es decir, en la corriente del color.

Esta nueva función del dibujo se puede percibir con claridad en los dibujos y *gouaches* que preceden a los grandes lienzos del *Mensaje bíblico*: le permiten al pintor guardar su distancia con los temas religiosos, entregarlos a la movilidad y a la fluidez mediante las que el color los atraca incluso antes de declararse. Cuando lo hace, los contornos no son más que surcos inestables; las figuras, configuraciones pasajeras: si tienden a dilatarse o a multiplicarse, volviéndose gigantescas o multitudinarias, se debe a que en ambos casos la identidad individual está minada, es inconsistente: "Somos nebulosos, es nuestro mal."<sup>12</sup> Al final, el fondo ha absorbido todo, la vida está en el fondo, es decir, en el color.

Las consecuencias son considerables. Ahora resulta que Chagall sacrifica ese tesoro de temas, que lo ha acompañado durante toda su vida y que él se ha afanado en preservar contra viento y marea, al apetito monstruoso de la pintura. "En el fondo, para mí, lo que llamamos tema es todavía una parte de la técnica. Los amantes son formas, las formas son amantes."<sup>13</sup> Su sentido ya no tiene sentido. "A menudo trabajo mis cuadros de cabeza, sin ver lo que hago."<sup>14</sup> Ni siquiera las *Escrituras* escapan a esta indiferencia: "Abrevé en la Biblia porque es un libro de primer orden."<sup>15</sup>

A partir de entonces, el color lo es todo. La pintura ha engullido la existencia del pintor. "Toda mi vida se identifica con mi trabajo."<sup>16</sup> El trabajo le ha hurtado la vida. Por un trastorno que pocos artistas han debido padecer, el pintor del apego a las huellas que la vida deja en la memoria se vuelve el pintor del desapego. En efecto, la ventana abierta en México le ha permitido escapar al encierro en sí mismo, pero lo conduce al encierro en la pintura pura. "Con la edad, uno mismo ve su vida. Observa dentro de sí como si estuviera afuera, pinta su interior como una naturaleza muerta."<sup>17</sup>

Hasta su última fase, la obra de Chagall encarnó el dualismo, el debate entre expresión personal y comunicación colectiva, entre realismo y abstracción, entre intemporalidad e historia. La visión nacía de la división, para sanarla. Ahora, el arte de Chagall entra en el monismo. La monocromía, que utiliza con insistencia desde finales de los años cincuenta, es

la transcripción directa de ello. Pero a decir verdad, el efecto no es distinto cuando Chagall, recurriendo a la policromía, divide su lienzo en zonas de colores intensamente saturadas y violentamente disonantes. "En toda la pintura, ¿en dónde encontramos esta estridencia?",<sup>18</sup> se interroga Malraux con justa razón. Es precisamente esta estridencia la que le da a la trama pictórica su homogeneidad, pues es común a todos los tonos utilizados. Por lo general son excesivos y es este exceso lo que confiere al color su pureza virulenta, la "acidez" —siguen siendo palabras de Malraux—<sup>19</sup> que corroe las perspectivas, quema los planos, absorbe los volúmenes, carcome los contornos, hace referencias. Dentro de un instante; se dice uno ante estos cuadros, no quedará nada, excepto la pintura, uniforme, ilimitada, impensable, intolerable.

Ahora bien, toda su experiencia de pintor le enseñó a Chagall que "es la vida la que crea los contrastes sin los cuales el arte sería inimaginable e incompleto."<sup>20</sup> Cuando la vida ya no tiene nada que decir, "la pintura deviene en un lenguaje trágico."<sup>21</sup> La pintura triunfa en el *Spätwerk* (la obra tardía de los pintores), porque la vida no es lo bastante robusta para defenderse contra ella. Sin embargo, se resiste; y este combate otfal nos procura los contrastes últimos, los sobresaltos finales del dualismo: toques ascensionales del autorretrato de Chardin, para representar las carnes que se debilitan, *El martirio del Marsyas* de Tiziano, cuyo cuerpo desollado se descompone en algo que es menos una masa informe y sanguinolenta que una agitación del pincel y el color. Chagall, por su parte, libra esta batalla crepuscular. Puesto que la vida es dual, se esfuerza por reintroducir a toda costa cesuras en la obra. A veces resurge un dibujo nítido, una figura geométrica: espadas vanos en el agua, ya no más milagros como el del Mar Rojo, el flujo del color no se escinde. Unas veces, Chagall regresa al *collage* y restituye al cuadro las aristas duras sin mermar realmente su integridad. Otras, también, víctima de un acceso de rabia, destruye el papel. Pero no es la vida la que sangra de los labios de estas heridas dolorosamente recortadas, sino un vacío tan indiferente a la vida como a la pintura. El gesto desesperado sobrepasa la región comprensible para nuestro ojo.

Chagall no lo ignora ni lo desea; el *zaoum*, el espacio "transmental" que abandona la realidad a su estupidez indigesta, lo repele. Por lo tanto, no lacera verdaderamente el tejido pictórico; se limita a trasponerle las laceraciones que ha infligido al papel, no más lastimado por ellas que el Helesponto por el látigo de Jerjes. "Todo está destrozado y, no obstante, puro."<sup>22</sup> El gran juego, el único que Chagall consiente jugar en su vejez es el del color, sin que nada, afuera o adentro, atenúe su plenitud. El color resultaría agobiante si su esplendor material no lo aligerara y oxigenara el espíritu, aduce Chagall: "Es necesario matar la riqueza con lo psíquico."<sup>23</sup>

No lo logramos, según nos ha enseñado la historia del arte, sino al final de la partida, como si tuviéramos que ser casi nada, poco más que un punto en el interior del fondo sin límites, para que eso se nos revele por nuestra propia iniciativa. Pues, abandonado a sí mismo, a su vacuidad inconcebible, el vacío no se deja ver. Pero allí está Chagall, a los setenta, a los ochenta, a los noventa años. Porque ha avanzado más lejos en el tiempo, nos acerca más a esta cosa tan invisible que es el tiempo mismo, "que va y viene como una ola."<sup>24</sup> Ahora se yergue ante nosotros, un turbador acantilado de color enorme,

refulgente, y se nos desplomaría encima si Chagall no hubiera detenido su caída con el pincel. "La vejez es un naufragio", ha dicho Chateaubriand; sólo los naufragios logran aclarar, un breve instante. *Todo el abismo vano desplegado.*<sup>25</sup>

Chagall supo hacer visible, en el último momento, el pauroso esplendor que no nos era dado percibir.

## NOTAS

<sup>1</sup> Marc Chagall, "Algunas impresiones sobre la pintura francesa", *Renaissance*, vols. I y II, Nueva York, 1944-145; p. 45

<sup>2</sup> Este término no se encuentra aquí por casualidad; entre la gente cercana a Chagall, en esa época, se encontraban Jacques y Raïssa Maritain, judíos convertidos al catolicismo.

<sup>3</sup> N. de E. Nombre del candelabro de siete brazos, símbolo tradicional del jasidismo. Este emblema sagrado, mencionado en el *Pentateuco*, es un objeto del culto utilizado originalmente en el Tabernáculo (santuario portátil que los judíos llevaron desde Egipto a Palestina) y en los templos construidos por el rey Salomón.

<sup>4</sup> En *Marc Chagall*, Franz Meyer, Flammarion, París, p. 384

<sup>5</sup> *Catálogo Chagall*, París, 1959, p. 185

<sup>6</sup> André Malraux, "Chagall monumental", *XXe siècle*, op.cit., p. 122

<sup>7</sup> Jacques Lassaingne, *Marc Chagall. Dessins et aquarelles pour le ballet*, París, XXe siècle, p. 15.

<sup>8</sup> Citado por Franz Meyer, op.cit., p. 527

<sup>9</sup> En la misma época, los *nemifares* fascinaron a otros pintores como André Masson, Sam Francis, Riopelle, etcétera. La influencia de Monet es particularmente marcada sobre los puntuales de la abstracción lírica.

<sup>10</sup> *Catálogo Chagall*, Galerie Pierre Matisse, Nueva York, 1979.

<sup>11</sup> Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, p. 67

<sup>12</sup> Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, p. 47

<sup>13</sup> *Catálogo Chagall*, Galerie Pierre Matisse, Nueva York, 1979

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, p. 67

<sup>16</sup> *Catálogo Chagall*, 1959; p. 310

<sup>17</sup> *Catálogo Chagall*, Pierre Matisse, 1979.

<sup>18</sup> Malraux, op. cit., p. 123

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Catálogo Chagall*, París, 1959, p. 346

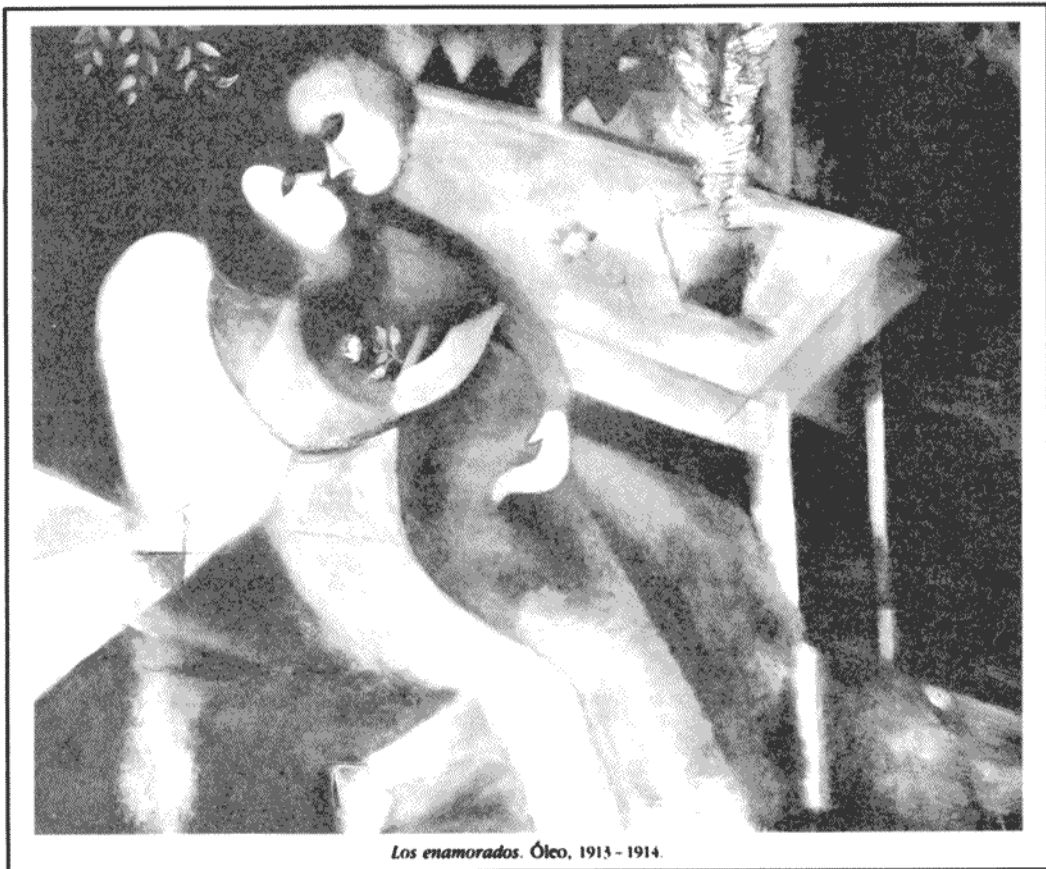
<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 560

<sup>22</sup> *Catálogo Chagall*, Pierre Matisse, 1979.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Pierre Schneider, *Les dialogues du Louvre*, p. 47

<sup>25</sup> Stéphane Mallarmé.



*Los enamorados. Óleo, 1913-1914.*