

EL SENTIMIENTO RELIGIOSO EN TRES PINTORES FRANCESES CONTEMPORANEOS

El tema de lo religioso ha suscitado siempre, en épocas sucesivas y en diverso grado, la atención y el cultivo de los plásticos de todo el mundo. El arte: escuela de idolatría y de inmortalidad, nucleó así desde una primera época, primaria en sus principios, fuertemente intuitiva en sus vínculos formales, a artesanos y artistas en una cernida búsqueda tras el espíritu y la corporización de Dios.

Desde el arte helenístico adoptado en las Catacumbas, desde el Cristianismo desarrollado bajo diversas expresiones entre los siglos I y III, una confusa pero siempre continua lucha de principios y de inflexiones estéticas, formó algo así como una representación —simbólica e histórica a la vez— del arte religioso. Si bien desde el punto de vista puramente teológico las diferencias entre el arte cristiano y el pagano según técnicas, procedimientos y módulos expresionales no eran de una oposición radical, de sustancia notoriamente opuesta, los hilos principales de un esteticismo ideal, concebido como menesja de culto, como belleza tendiente a una formulación mayor que la puramente estética, estaban lanzados al aire con sabiduría. Entonces, asuntos totalmente paganos como los del mito de Psique o de Orfeo; personajes tales como Ulises, las Estaciones, o la clásica silueta del pastor llevando una oveja sobre sus hombros, significaban una realidad distinta a la pintada por los artistas cristianos. Y así, donde el no iniciado

veía el mito de Orfeo, los cristianos, en cambio, descubrían al Cristo; ahí donde un contemplador pagano veía a un hombre con una oveja, los cristianos sentían la presencia del Buen Pastor. Así también, los simples adornos ateos del pavo real, la paloma, el pez, el cordero, las ramas de palmera, las de olivo o las hojas de vid, tenían en el cristiano un valor esencialmente simbólico en su pureza, mantenido en el transcurso de los siglos.

A partir de entonces, la imagen, en el arte cristiano, será doblemente imagen: no sólo representación visual, sino también representación simbólica. Más allá del asunto expresado por líneas, colores o piedra, la historia elegida, la mitología, la escena o el objeto tomado de la naturaleza circundante, incitará a ir al encuentro de otra realidad. El arte, entonces, se hace realmente lenguaje, un segundo lenguaje. Y en esto, como ya observara alguien, imita a la pedagogía divina y se emparenta con la parábola, que también instruye por la imagen.

Si se observa en conjunto lo que ha sido el arte sagrado del cristianismo, es posible pensar que su particular módulo de expresión lo constituye el servirse de una imagen concreta, para alcanzar las realidades espirituales. Es decir, y como lo recuerda Régine Pernoud, no librar esas realidades espirituales, por sublimes que sean, sino bajo la apariencia de la vida cotidiana. Desde su aparición, el arte cristiano incita inmediatamente a traspasar las apariencias materiales; plantea la primera, la más fundamental de las exigencias cristianas: pedir que “vean aquellos que tienen ojos para ver, que oigan los que tienen oídos para oír”.

Todo lo anterior se nos ocurre pensar, traer a colación, antes de dar entrada a un somero análisis de la obra de tres pintores franceses contemporáneos, vinculados, en diverso grado, en intensidad distinta, por el tema religioso. Si bien Georges Rouault, Henry Matisse y Marc Chagall tienen distinta estatura artística, fluyen al espacio de lo estético armados de disímiles voluntades y estilos, uno de sus temas predomi-

nantes, hecho de símbolos y de imágenes incontrovertiblemente propias, puede llegar a nuclearlos, a posibilitar la razón de una unidad analítica. En los tres se puede señalar: con exactitud, sin vacilaciones auscultables, el paso de un arte "que representa" a un arte "que significa".

En los tres, también, Rouault, Matisse o Chagall, la falta de una sujeción a los cánones formales, de un constreñimiento a las necesidades del espacio y de sus tres dimensiones, les facultó para alcanzar: por el arte sagrado o sus sublimaciones, el soporte de una realidad interna, más que una realidad suficiente de por sí. Porque un arte sagrado digno de este nombre, no puede contentarse con ser un arte puramente descriptivo. Cuanto se más se agota definiendo lo que, siendo infinito, escapa de antemano a toda definición, tanto menos corresponde a la realidad que, por el contrario, proclaman fácilmente los gestos y palabras litúrgicas.

El arte sagrado reclama cierta densidad incompatible con la pintura frívola y la estatutaria indiscreta. Así lo comprendió Georges Rouault en su dura lucha de búsquedas de elementos, en su calvario de caídas y crucifixiones humanas. Así también lo maduró Matisse, después de mucho buscarse a sí mismo. O Marc Chagall, un hombre hundido en los abismos interiores del ser, en los inexplorados mundos de sus fuerzas oscuras, en los laberintos del instinto y en los profundos mecanismos del pensamiento y de las voliciones inexplicables.

En Rouault todo se alcanza despaciosamente, como a través de una gradual suma y resta de recompensas y de castigos. En función de la más alta y profunda personalidad, su arte ha nacido no sólo en unidad de sentimiento, sino también de pensamiento y de acción. Llegado al primer cuarto de siglo cuando el movimiento fauvista lanzaba sus clarinadas más estridentes, Rouault comenzó por adoptar una posición anárquica frente a los grupos constituidos. Su vehemente voluntad de rebeldía, le llevó a integrar algo así como una fusión de lo puramente expresivo con lo simbólico. El conceptismo de la realidad y la mera reacción de lo sensible, sumaron

en él el haber de un subjetivismo lírico, fuertemente sugere-
nte. Lo que se dio en llamar entonces como "expresionis-
mo", no fue más que una de sus formas de extrema libertad,
de entrega a sí propio antes que a los otros, para poder brindar:
enteramente, la potencia de un mundo ancho, visto sin
ojos limitados.

Rouault es un hombre que no se conforma nunca con ser
testigo. Parece entregarse con pasión a sus congéneres, pues
se irrita ante la injusticia, se conmueve en el amor, lucha por
la ingnomia, afirma lo espontáneo, y tiembla ante el misterio
de lo divino y de la muerte. Aunque pinte Cristos, crucifixiones,
patéticos descendimientos, payasos, prostitutas o
personajes bíblicos, una confesión de fe universalista, de so-
ledad expresada dignamente, sin eufemismos, fluye pareja-
mente de toda su obra.

Porque Rouault es un romántico. Mezcla de humildad y de
soberbia, de modestia y orgullo, parece tener desde el comien-
zo la vocación de salvar al romanticismo, dando a la deses-
peración y a la angustia el necesario tono épico de la gran-
deza sobrehumana. Por eso, en lugar de los pequeños temas,
acude y revitaliza los grandes, tal vez uno sólo: el de la re-
dención por el sacrificio de Jesús, con su cara cómica y su
cara trágica. En él, en su particularísimo romanticismo, pue-
den ubicarse desde las obras de los artistas medievales, hasta
el romanticismo explícito de los cultores de lo grotesco: nom-
bremos a Goya, Daumier o Toulouse-Lautrec.

Sin embargo, y como ha dicho Jorge Romero Brest, co-
mo muchos creadores del siglo, Rouault no ha querido ser si-
no Rouault, y a fe que lo ha conseguido, hasta consustanciar
ese yo histórico y episódico que es el suyo, con el yo eterna-
mente renovado del cristianismo. Sin embargo, Rouault nunca
es puramente religioso o místico. A la inversa de quienes sien-
ten la alegría de construir la vida, no sólo en unidad de sen-
timiento, sino de pensamiento y acción, como veremos más
adelante que es Matisse, Georges Rouault se encierra en sí
mismo para desentrañar las raíces divinas y metafísicas del

mundo. El ha dicho que "la pintura es un medio como cualquier otro de olvidar la vida". Quizás en esa fórmula esté encerrada toda la verdad de su obra de creación.

Desde su primer contacto con el tema litúrgico: aquella época en que era operario en un taller de arreglos de vitrales, Rouault dejó transcurrir dentro de sí las sucesivas y abstractas etapas de la lucha por la creación artística. Así, substituyó el plomo de la vidriera por el famoso contorno negro, —que se hizo ineludible en sus obras—, para dar carácter a la composición de luminosidad cuadrículada. Y las oposiciones de rojos, azules y amarillos en las gamas bajas, y un dibujo de simplicidad primaria, de gruesos trazos deformantes de los motivos naturales, fueron dando atmósfera, fueron creando el tono necesario para su mensaje de fuerte expresión plástica y humana.

De sus figuras —sean mujeres o Cristos lacerados— se desprende siempre un espíritu sombrío, desgarrado, dramático. Desde su primera época de 1900, en que pintaba jueces, prostitutas, payasos, y señoras burguesas, para dar, por medio de ásperos planteamientos algo así como una forma de crítica social, su figura irá cobrando, en sucesivas escalas, una dimensión transfigurada, como si fuera en búsqueda de una perduración distinta: plácida en sus contornos, patética en su contenido. Desde 1917 a 1927, produce la serie de grabados que integran su "Miserere". Alguien ha dicho que, desde entonces, la cólera santa que animara a Roualt, es substituída por una comprensiva piedad. Entonces, es cuando se justifica su actitud de pintar una belleza moral absolutamente opuesta a toda belleza física, actitud en la que no se le aproxima ningún otro pintor contemporáneo. El amor a los pobres y la habilidad de descubrir en ellos un valor moral absoluto, se debieron, más que nada, a su fuerte sentimiento cristiano, que contribuyó a la creación de un arte religioso auténtico, aunque nunca fuera reconocido como tal por la Iglesia Católica.

El hecho de buscar entre los pobres la encarnación misma de Dios, de considerar al hombre del pueblo como verdadera criatura de Dios, distingue a Rouault como el único representante de un gran arte que sea a la vez arte religioso. Su pintura, frente a las obras del siglo anterior que exaltaban las virtudes del hombre del pueblo, tiene menor significado social, sí, pero logra en cambio valores de universalidad religiosa. En su rebelión, Rouault se rehusó a degradar su arte y su personalidad pintando figuras refinadas de serafines, ángeles o vírgenes que fueran aceptables para una Iglesia demasiado encerrada en sus principios dogmáticos. Rouault, que vio el mundo que le rodeaba tal como realmente era, y respondiendo a la honestidad hacia sí mismo, pintó la fealdad y el delito donde el delito y la fealdad intentaban ocultar sus caras.

De la violencia, de la fuerza y el sentido universal de su pintura, el gran expresionista francés llegó al tema serenamente y sin buscarlo: del mismo modo que la condena se torna religiosa.

Y aquí llegamos a algo fundamental en la pintura de Rouault. Es este un pintor en quien el tema no es el último medio para llegar al contemplador; hecho de sublimaciones, de transmutaciones de temas, toca la verdad sin pronunciarla, simplemente sugiriéndola. De él se ha dicho —con entera razón— que su fe no es solamente una elección iluminada: es también una fuerza natural. Fuerza natural que le facultaba para ser un psicólogo penetrante, que ve hondo en lo íntimo de la naturaleza humana, y posee un sutil discernimiento para todo cuanto sea hipócrita, farisaico o falso.

Alguna vez, después de tantas rebelaciones que no eran más que formas de llegar a una autenticidad sin resguardos, se le oyó decir que, en esto del arte religioso, era “solitario como el león del desierto”. Porque todo en él estaba sugerido por su íntimo impulso, por su mirada penetrante y la necesidad de aproximarse a lo religioso, libre de convenciones hipócritas. El acabado, la belleza, el fino contorno, el matiz, el

claroscuro, la ilusión del espacio, todo era falso para él y su ímpetu creacional. Así, desde sus payasos hasta sus crucifixiones o cabezas de Cristos, como veremos, están expresados directamente a través de la imagen de Dios. Tal vez los rostros se parezcan muy poco a rostros humanos, pero desde ahí, desde la actitud acentuada por anchas líneas negras, casi en formas abstractas, emanará una intensidad emotiva difícil de resistir, una expresión suficiente y cálida a la vez, una casi resignación por lo adverso, resaltado por la armonía reverencial de cuatro o cinco colores madres.

Porque hasta en sus colores, no sólo en las formas, nada alude a la existencia; todo es un fluir agónico hacia inexpressables valores absolutos, que él no puede sentir sino en la carne macerada por el dolor. Por eso Rouault concibe en grande y huye del detalle: porque quiere ser más expresivo de una verdad que siente, no de una verdad que piensa. Al contemplador de sus obras se le aprieta el alma ante los dolores de Jesús, o de sus hombres y mujeres que tanto se le parecen. En su propio tormento, el contemplador descubre que el artista es dominado por una urgencia catártica de expiación, que le lleva a moralizar con furor y sobreabundante energía. Esa doble faz de su espíritu —espada de fuego del que increpa, dulce caricia del que consuela— recuerda por muchas razones a Pascal, a Unamuno y a Kierkegaard.

De aquí su grandeza y su monumentalidad. Los antiguos maestros elevaron la Cruz en sus pinturas, para dar mayor vigor y sustancia espiritual a la imagen. Rouault no; su Cristo está a ras del suelo, como bien lo signara Lionello Venturi, dando monumentalidad a toda la figura únicamente el pecho ancho y la cabeza erguida. Es el Rey, el Salvador, y sus brazos parecen abrirse, no por estar clavados a la Cruz, sino por el impulso de proteger a los fieles.

La gran sencillez de la forma artística de Rouault, revela la extrema intensidad de su sentimiento, de su emotiva participación en el dolor universal del género humano y de su reverencia de hombre ante Dios. Esta sencillez —con pureza

de primera agua— es el resultado de una gran rebelión contra un mundo ficticio y contra una artificiosa tradición artística. La rebelión de Rouault contra las tradiciones social y plástica, es la raíz misma de su descubrimiento de una nueva forma. Con la energía del creyente y la pureza del artesano, que prodiga la riqueza de una intuición sin caídas, Rouault ha logrado, —a través de finas armonizaciones y contrastes violentos— el verdadero tono de un arte que, como el religioso, estaba muriendo lentamente por su propio dogmatismo.

Diferenciábamos anteriormente a Georges Rouault de quienes sienten la alegría de construir la vida. Y citábamos entonces a Henry Matisse. El caso de Matisse tiene relieves propios dentro de la secuencia de escuelas y artistas franceses contemporáneos. Nacido en Chateau-Cambrésis en 1869, superó la mitad de nuestro siglo hasta 1954, año de su muerte. Matisse es, por tanto, el artista históricamente más representativo de nuestro tiempo, y que estilísticamente puede inducir, también, a un verdadero “balance” del arte contemporáneo.

En él se da como fórmula “la alegría de vivir”. Raras veces se entregó una obra con más franqueza, más aparente espontaneidad, acaso porque nunca se concibió una obra con más lucidez y certidumbre internas.

Muy cerca del tierno cielo de París, en el penúltimo piso de una casa del boulevard Montparnasse, buscaba Matisse su discreto refugio para la intimidad. Desde ahí, desde su ingenuo y a la vez severo departamento burgués, retrataba un mundo particular, sonriente y sereno. A través de un sorprendente sistema de signos —aligerando las cosas pesadas y dando peso a las ligeras— comenzó a componer un extraño universo: sabidamente familiar, pero dominado, sin embargo y siempre, por un orden soberano, por una armonía segura.

De París saltaba a Niza, donde el vasto Mediterráneo subía azul y plácido al rectángulo de su ventana. O a Vence,

la gran villa perdida en medio de flores y de palmeras, un poco para perderse: él mismo, entre un color rabioso de frescura, entre una luz sin posibilidades de sombras.

La magia de recorrer todo eso, de transportarlo en colores carnales a su cartón, a un cuadrado propio y adueñable con las manos, era parte y todo de su felicidad. En alguna oportunidad él mismo escribió: "Un artista no debe ser nunca prisionero de sí mismo, prisionero de una manera, prisionero de una reputación, prisionero de un éxito". Y agregaba, preguntando: "¿No han escrito los Goncourt que los artistas japoneses de la gran época cambiaban de nombres muchas veces en sus vidas? Yo amo esto: ellos querían salvaguardar sus libertades".

Porque Matisse ama la vida y la vive intensamente: a todo lo largo y ancho de sus costumbres, de su universo inanimado, de sus transparencias mágicas. Todo en él parece expandirse en ramo, participar de una fiesta secreta de encanto y de gozo para la vista y el espíritu. Porque Matisse ha sabido siempre realizar ese segundo milagro de estar a la vez dentro y fuera de sí mismo; de asumir la continuidad de su obra y de sus investigaciones, de procurar a un tiempo la estabilidad y la aventura: es decir, de asegurar a su arte un perpetua espíritu de renovación.

Esa renovación —suma de búsquedas y de desencuentros— le llevó a suponer, hacia 1905, la posibilidad de un nuevo medio de expresión. Lo que dio en llamarse entonces fauvismo por la exclamación de un crítico: "Mirad a Donatello entre las fieras", fue la base de un movimiento de firme perduración. Desde dicho hito, Matisse y las otras cuantas fieras que pintaban en reconocido parentesco (Albért Marqué, Maurice Vlaminck, Kees Van Dorgen, Raoul Dufy, André Derain, etc.) comenzaron por impugnar el pasado. Devueltos a una libertad cómoda y sobre todo saludable, opusieron al equilibrio, a la medida de los clásicos y al refinamiento de los impresionistas, un arte de violentas oposicio-

nes tonales y de valores, de dibujo recio y desnudo, vigoroso y atrevidamente expresivo-

Matisse supo desde entonces de la imponderabilidad de la síntesis. También del ritmo: modo de vincular elementos temporales sin tomar en cuenta el carácter especial de cada uno. También de la condensación, de la armonía concreta, del equilibrio, de la pureza, de la tranquilidad.

A esta altura, y según lo expuesto, podrá preguntarse qué tiene de religiosa, de iconográfica, la obra de este gran precursor de la pintura francesa contemporánea. Ante todo, recordemos que Matisse llega a una condensación del mundo a fuerza de pensamiento. Pero no piensa por medio de esquemas racionales o conceptuales, sino por medio de esquemas abstractos que crea su imaginación, y que le permiten alcanzar la expresión virginal. El intelecto vigila para que el espíritu se libere de resabios sentimentales y de los caminos hechos del instinto, pero no mata la emoción. De este modo, su pintura tiene una honda raíz metafísica. Como bien dijera Romero Brest, "es una especie de aleluya sonriente, la de un hombre que ve, por encima de la contienda dramática, un equilibrio de esencias sin contenido psicológico".

Ese "puro estar de las cosas" tan armónicamente resuelto, no es un estar vacío, sin alma, sin espíritu iluminado. Muy por el contrario: en sus interiores de atmósfera bullente y plácida, en sus grandes plantas verdes, en sus libros, en sus ramos de flores y sus pieles, en sus preciosas cerámicas y telas orientales, muebles y chimeneas, está latente el otro lado de lo inanimado, la otra fuerza de lo aparentemente estático, la vida de lo inerte. Y sus figuras, como también acierta en afirmar Romero Brest, parecen poseer el mismo carácter que los angelitos que pintaban los primitivos en el Medioevo, y que siguió pintando en el Quattrocento Fra Angelico. Hasta por su anacronismo frente a la seriedad de la mayoría de los pintores del siglo, la vinculación de Matisse con Fra Angelico parece legítima. "Ambos carecen de misticismo psíquico, y sin

embargo ambos practican una mística de la irresponsabilidad, que engendra una verdadera ética de la despreocupación”.

Matisse dijo en alguna oportunidad que quería un arte de equilibrio y de pureza, que no inquietara ni perturbara; quería que el hombre fatigado, enervado, que ha trabajado con exceso, encontrara en su pintura la calma y el reposo. De haber sabido decirlo a su debido tiempo, no hubieran sido diferentes las palabras de Fra Angelico.

Porque por otra parte, y abogando siempre en el sentido de lo religioso en la obra de Henry Matisse, digamos que cuanto más definido es un asunto y más estrechamente se ajusta la obra a un programa dogmático, menos mensaje personal y artístico aporta. Hoy nos interesa la pintura en sí, la invención pictórica, la audacia de ejecución, más que el tema. En el Cristo crucificado del Greco, la previsible figura del Cristo nos habla menos intensamente que la expresión de los donantes y el asombroso cielo de tormenta y de mármol. Porque el arte depende siempre de la capacidad aprehendente del contemplador. El arte requiere participación dramática, y el artista crea bajo dicha ineludible condición. Quien no sea capaz de esta actitud comprometida, verá en toda manifestación artística, aún en la más accesible, un elemento decorativo. La supuesta clasificación decorativa del arte abstracto, por ejemplo, no radica tanto en su calidad, como en la calidad de sus contempladores. Limitación que todos debemos poner a nuestro juicio sobre la pintura que no alcanzamos a comprender, o a vivir.

Siguiendo con Matisse, digamos que la fuerza simbólicamente mística de sus interiores, de sus improvisaciones, de sus trasmundos de raíz cotidiana, fue prolongándose progresivamente desde la primera presentación fauvista de 1905. Asentado cada vez más en los secretos del color, anhelando también cada vez más conocer los otros secretos: los de las formas y sus contenidos, fue estimulando su curiosidad con un trabajo cernido y sin descanso.

Esa algo escondida pero latente religiosidad que le destacáramos, le incita a sondear hasta lo último el espacio, la luz, la pureza. No se ocupa sino de traducir un espacio "puramente espiritual" —según la percepción que se desarrolla en él al contacto de la realidad visual— y de encontrar así, intuitivamente, la gran ley que domina la mayor parte de las civilizaciones antiguas y casi toda la Edad Media. De ahí que no extrañe, hacia 1950, la inauguración de la capilla D'Assy, donde Matisse ha realizado un Santo Domingo de profunda dimensión cristiana. Y en 1951, el 25 de junio para ser más exactos, la inauguración de la Capilla del Rosario de las hermanas dominicas, en Vence.

Esta capilla, concebida enteramente por Matisse, puede considerarse como una de las expresiones de mayor belleza, de mayor integración estético-icónográfica, del arte sagrado contemporáneo. Ayudado por los consejos de Auguste Perret, el gran pintor francés se mostró preocupado al extremo, en esta obra, de utilizar al máximo el sitio de que disponía, en función de las exigencias del culto, y de las necesidades de la pequeña comunidad religiosa a la que su obra estaba destinada.

Cada elemento pensado en vista a su propia finalidad, en armonía con el marco total, en dicha capilla todo ha sido concebido, diseñado y dirigido por el propio Henry Matisse. Desde los vitrales hasta los pisos, desde las casullas que usarán los sacerdotes para la misa hasta la patena de comunión, todo ha sido hecho bajo el rigor y el continuo amor del gran artista galo.

Es curioso comprobar, a propósito de esta capilla, que Matisse utilizó por instinto, para un edificio religioso, los temas de ornamento. Estos ornamentos no parecen, a primera vista, especialmente religiosos. En realidad, el uso de un tema de ornamento: una hoja de encina, por ejemplo, posee en sí algo de religioso, de sagrado, porque el ornamento así entendido desborda forzosamente los límites de lo humano, de lo racional, de lo reconocible, o sea del dominio al cual se

había de antemano limitado el arte académico. Y también por que, mucho más fácilmente que una representación figurada, aquel transfigura, da alma a los elementos funcionales.

Se ha dicho que Matisse ha realizado, con esta obra, lo que probablemente todo gran artista de nuestro tiempo anhela realizar: una obra utilitaria, enteramente concebida para un fin preciso, animada en plenitud. Recordemos que el juego de los blancos y de los negros, armonizados por el más sabio juego del color que proyectan sobre el muro los reflejos del vitraux, dan al conjunto una luz incomparable que sólo puede calificarse como eterna.

La concepción de todos los elementos, en fin, siempre dados en armonía para la función propuesta, destacan a la capilla de Vence como un ejemplo único en la historia del arte sagrado contemporáneo. Decir que hasta los grafismos en negro y blanco del mismo, responden a los trajes blancos y negros llevados por las religiosas en los sitios que le dan frente, no es más que dar uno de los tantos detalles de una obra hecha con amor, de una obra eterna para lo eterno, de una obra sagrada en sus concepciones estilísticas, para lo sagrado.

Para cerrar nuestra trilogía de pintores franceses contemporáneos consustanciados directa o indirectamente con lo religioso (admitase que no decimos con el tema religioso), nos pareció feliz introducir al artista ruso Marc Chagall. Porque —aunque nacido en Vitebsk, Rusia— Chagall es considerado por todos como un artista galo en su entera potencia. Incluido dentro de la Escuela de París, y naturalizado moralmente como ciudadano francés, todas las antologías y estudios críticos lo integran en tal sentido, máxime que su obra la ha hecho y continúa haciéndola en París.

Todo en Chagall es imprevisto, fantástico, mágico, primitivo, dulce. Después de recorrer, estudiar y sentir desde el expresionismo hasta el cubismo, de conocer a Apollinaire, Max Jacob, Modigliani, Delaunay, encuentra la fortuna de su propia voz. Lo irreal, el diverso orden de cosas y de seres que

están dormidas u oprimidas en las profundidades del subconciente, fueron la materia de esa fortuna. De las desnudas sugerencias del sueño, de las fantasías e imaginaciones no controladas por la razón, y del abandono al automatismo literario o gráfico, sacó Marc Chagall todos los universos de su arte.

Su surrealismo, dueño por sobre todas las cosas de una serenidad incommovible, tiene el privilegio sorprendente de llegar a las calidades del mito, a metáforas de ternura o de tragedia, a través de fábulas y paraísos de elemental factura. Con una libertad desconcertante, Chagall suprime las barreras que existen entre los diferentes reinos de la naturaleza, y los hermana con una sabiduría de creador. Lo humano, lo vegetal y lo animal se confunden así y se abrazan en un universalismo de ternura, en una poética simple y monstruosa a la vez: de Apocalipsis.

Porque la piedad que Chagall siente por la miseria de su pueblo natal y por los animales domésticos, el misterio de las leyendas populares y su natural tendencia al vuelo de la fantasía, dan en él una suma total, un realismo fragmentario que le faculta para llegar a una "dimensión del alma", como diría Lionello Venturi. Los orígenes de su arte están en los íconos rusos, en la atmósfera de la Biblia, para cuyo conocimiento viajara por Oriente en 1931, en una sabiduría del dolor, que penetra hasta la misma intensidad de sus colores: serenamente depositados sobre la tela.

Sus temas están ligados siempre a la obsesión: plácida o violenta, que se apodera indefectiblemente de cada uno de sus contempladores. El Asno, la Cabra, el Gallo, el Pez Pájaro o la Mujer Sirena, tienen cada uno carácter y fuerza de símbolos; son mucho más que la apariencia carnal y espiritual depositada por el pigmento, mucho más que el voto paciente y analizado de sus confrontaciones compositivas. El mundo de Chagall, confundido un poco con su sueño de visionario, podría ser el mundo del cielo, un mundo igualitario en el que nadan por igual peces, asnos con candelabros en

las patas, vírgenes intemporales, enamorados idos para siempre en un abrazo irrompible. La imagen de un cielo común y posible, un cielo hecho de calma para la calma del remolino, que reúne todo a través de la magia que está más allá de la quimera y más acá de lo soñado.

Porque —aun sin considerar esta posibilidad, o el contraste entre su realismo fragmentario y los vuelos fantásticos— un sentido místico trasciende de gran parte de sus obras. Hijo de familia judía, Chagall conoce los pasajes bíblicos y los interpreta con amor y obediencia. En su figura del “Mártir”, por ejemplo, realizada en 1940, representa a través de una crucifixión el martirio del pueblo hebreo en Polonia, y otros países de Europa. En él, a la par que ofrece el símbolo de un acontecimiento verosímil de la guerra reciente, da también un símbolo religioso recordando a Cristo crucificado. Y la armonía del color, un color sabio, hartamente medido, complementan el propósito histórico, simbólico y fantástico a la vez. El amarillo del cuerpo del mártir, interrumpido por el blanco y negro de su camisa, entona el sentido de la tragedia que se desprende de la pintura, mientras que el rosa del velo y de la blusa de la mujer que está a los pies del mártir, y el azul, el verde y el anaranjado de su falda, sugieren un color dulce, resignado y melancólico. Para dar la parte de fantasía, contrastan con esta resignación los verdes y el anaranjado del violinista, y el rosado y el celeste brillante del violín, como para sugerir una evasión de la tragedia. O sea que, en Chagall, todos estos colores son como protagonistas del drama, recortados contra un fondo imparcial de humo y aldea.

En este artista, las imágenes guardan siempre entre sí una relación de orden psicológico: la muerte, la catástrofe, el dolor, el miedo, la ley, la vida que transcurre, los monstruos del Apocalipsis, todo en fin, marcha en su pintura en pos del encuentro de un Dios ideal, de su corporización a través de los misterios naturales. Encontrar a Dios a través de la naturaleza, interpretarlo por medio de sus realidades domésti-

cas, pareciera ser la fórmula final de Marc Chagall. Su paraíso perdido, la transformación de lo conocido: no sólo materialmente, desde afuera, sino también ideológicamente, desde adentro, pareciera ser la base de su leyenda pictórica. Leyenda porque —desde el plano de la contemplación de su larga serie de mundos— su pintura también pareciera querer saltar hacia un divino idealismo de formas, vínculos y colores.

Y de emoción. No olvidar la emoción, que en Chagall es carne y vínculo de su probada originalidad, de la imprevista y sorprendente actualidad de su pintura. Porque en un punto preciso y agudo donde la imagen plástica se revela bruscamente como doble en su más peligrosa y natural ambigüedad, la ternura de este pintor, la emoción más emocionante, despliega sus alas. Ese plano que cultiva, que es por excelencia el plano de la metáfora, y por vía de consecuencia el plano de la más alta poesía, le facultan para unir: casi impunemente, el humor con lo dramático, el nacimiento con la muerte, un paraíso perdido con un cielo posible, fatalmente necesario.

Dulce, resignado, melancólico, Marc Chagall continúa pintando. De los tres miembros de nuestra trilogía: Rouault, Matisse y él, es el único que continúa en este mundo de creaciones para los hombres. Una de las últimas noticias de la prensa, nos lo destaca creando vitrales para una iglesia de barrio de París. En dichos vitrales nadan, bajo la calma de una luz obediente y progresiva, ángeles violinistas, madonas de conmovedora placidez en la mirada, gallos y animales de todas las especies en una comunión igualitaria. Cristos azules y descendimientos de patética fuerza. Después de finalizar los mismos, continuará con otra obra similar en Norteamérica.

Pensamos que su arte, —de claridad meridiana— va tomando la categoría esperada, el dulce avasallamiento de la luz de Dios atravesando los cristales hechos por el hombre.

Pensamos también, —recordando a través de Matisse, el fauvista, Rouault, el expresionista y este Chagall surreal, a todos los artistas del mundo— que el arte torna a dar su vuelta de ley. Antes, el arte nacía de lo sagrado. Hoy, el arte por sí mismo suscita más amor y curiosidad del que haya suscitado jamás, y es practicándolo, ahondando sus caracteres propios, cómo el artista descubre en él un sentido y una función sagrados. Realizado con plena conciencia, con entera humildad, este camino es, seguramente, único en la historia de la humanidad.

Porque toda pintura que sea obra de arte, contendrá siempre un sentimiento moral o religioso. Esto no significa que deba abogar por un determinado sistema moral o religioso, sino que ha de participar de la armonía universal que el sentimiento o religión auspician. De lo contrario, el arte perderá —indefectiblemente— dicho carácter de universalidad. El peligro de introducir dentro de la estética leyes morales o religiosas, no depende del hecho de que éstas sean morales o religiosas, sino de la razón de que son leyes, y toda ley impide la espontaneidad de la creación, que es condición esencial para el arte. De tal modo que una obra que no sea espontánea, podrá resultarnos inmoral, aunque predique un principio moralista.

Estos peligros, estas realidades, las descubrieron a su debido tiempo y en sendos valores esenciales, Rouault, Matisse y Chagall. Tres artistas que, sintiendo la presión de un común denominador metafísico en sus vidas, dieron a la obra el sentido de una confesión de conciencia, transmutada a los misterios divinos.

J. M. TAVERNA IRIGOYEN
Mendoza 3030, Santa Fe

