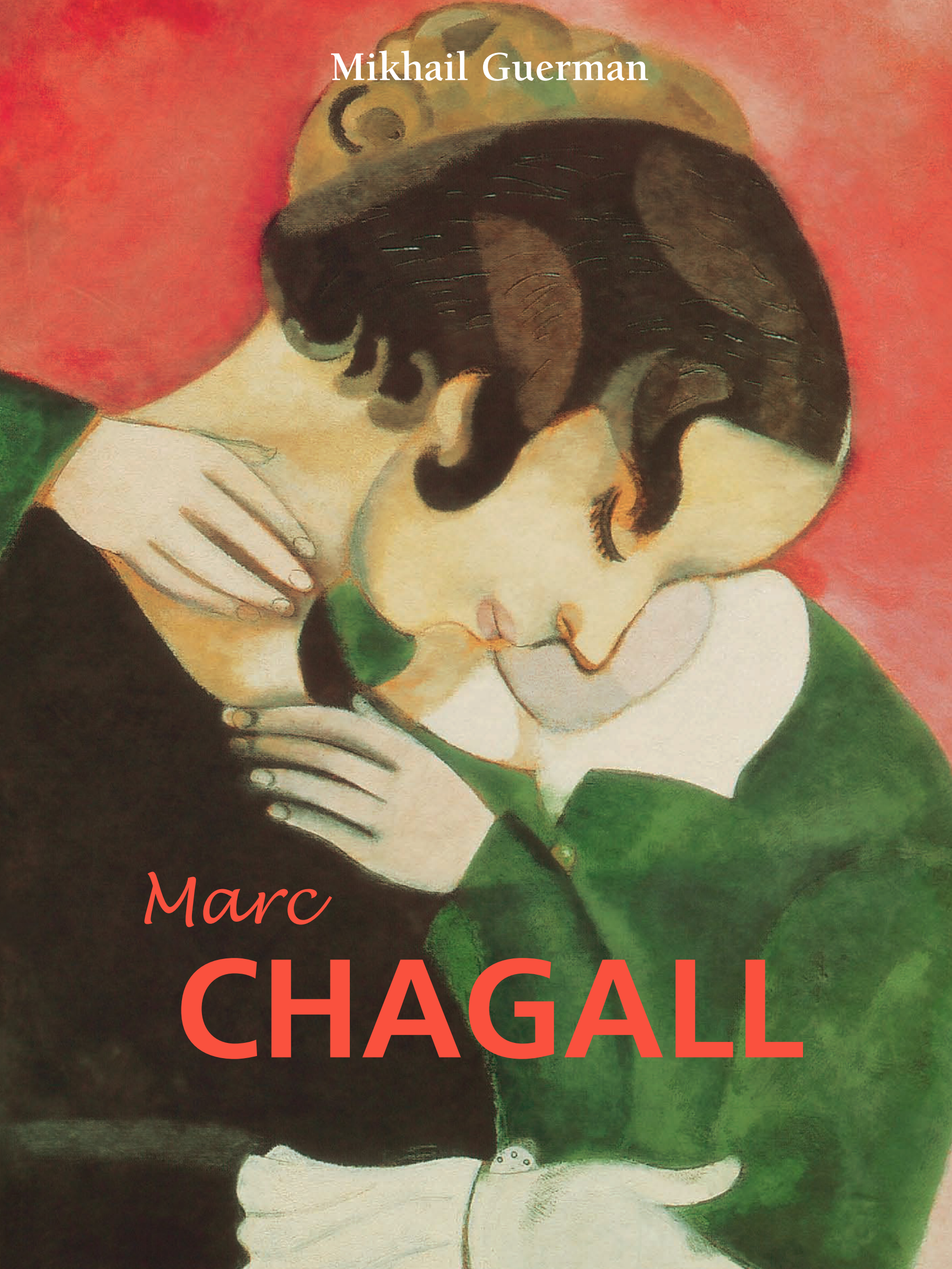




Mikhail Guerman

Marc

CHAGALL

Texto: Mikhail Guerman- Sylvie Forestier

Traducción al español: Julio Paredes

Edición en español: Mireya Fonseca

© Confidential Concepts, Worldwide, USA

© Sirrocco, London, UK (English version)

© Marc Chagall, Artists Rights Society, New York,
USA/ ADAGP, Paris

ISBN: 978-1-78042-073-8

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o

Adaptada sin autorización del propietario de los derechos de autor, en todo el mundo. A menos que se especifique lo contrario, los derechos de reproducción de las obras aquí impresas permanecen con los respectivos fotógrafos.

Marc Chagall

Contenido

7	<i>La tierra de mi corazón</i>
27	<i>Los primeros años</i>
135	<i>Obras gráficas</i>
156	<i>Cronología</i>
158	<i>Índice de las reproducciones</i>
160	<i>Notas</i>



I

La tierra de mi corazón...

A través de una de aquellas vueltas del destino, más de un exilado ha recuperado su tierra natal. Desde la exhibición de sus obras en el Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú en 1987, que dio origen a un extraordinario fervor popular, Marc Chagall ha experimentado un segundo nacimiento. Tenemos aquí a un pintor, quizá el pintor más peculiar de todo el siglo XX, que por fin alcanzaba el objeto de su búsqueda interna: el amor de su nativa Rusia. Así, la esperanza expresada en las líneas finales de *Mi vida*, la narración autobiográfica que el pintor suspendió en 1922 cuando partía hacia Occidente –“y quizá Europa me amará y, con ella, mi Rusia”– se había cumplido.

La confirmación de este hecho la proporciona hoy en día la tendencia retrospectiva en su tierra natal que, más allá de la completamente natural reabsorción del artista en la cultura nacional, da también testimonio de un interés genuino, de un intento de análisis, de un punto de vista original que enriquece nuestro estudio de Chagall. Contrario a lo que uno pudiera pensar, a este estudio aún lo rondan las incertidumbres en términos de los hechos históricos. En fecha tan temprana como 1961, y en la que aún sigue siendo la obra de referencia más importante ¹, Franz Meyer enfatizaba en el hecho de que establecer incluso una cronología, por ejemplo, de las obras del artista resultaba problemático. De hecho, Chagall rehusó fechar sus obras o fecharlas *a posteriori*. Por lo tanto, un gran número de sus cuadros cuentan sólo con una fecha aproximada y, a esto, debemos agregar los problemas presentados a los analistas occidentales por la ausencia de fuentes comparativas y, muy a menudo, por un deficiente conocimiento de la lengua rusa. De esta manera, sólo podemos dar la bienvenida a trabajos recientes como los de Jean-Claude Marcadé ² quien, siguiendo los pasos de los pioneros Camilla Gray ³ y Valentina Vassutinsky-Marcadé ⁴, ha subrayado la importancia de la fuente principal –la cultura rusa– en la obra de Chagall. Debemos alegrarnos aún más por las publicaciones de historiadores del arte como Alexander Kamensky ⁵ y Mikhail Guerman con quienes tenemos ahora el honor de colaborar.

Por otra parte, Marc Chagall ha inspirado una prolífica cantidad de literatura. Los grandes nombres de nuestra era han escrito sobre su obra: desde el primer ensayo serio escrito por Efros y Tugendhold ⁶, *El arte de Marc Chagall*, publicado en Moscú en 1918 cuando Chagall tenía apenas 31 años, hasta el erudito y escrupuloso catálogo elaborado por Susan Compton ⁷, *Chagall*, aparecido en 1985, el año de la muerte del artista. Con ocasión de la exposición llevada a cabo en la Royal Academy de Londres, no han dejado de aparecer estudios críticos, pero todo esto no hace más fácil nuestra percepción del arte de Chagall. La interpretación de sus obras –tanto ligándolo a la Escuela de París, como al movimiento Expresionista o al Surrealismo– parece estar plagada de contradicciones. ¿Se resiste completamente Chagall al análisis histórico o estético? En ausencia de documentos confiables, muchos de los cuales se perdieron para siempre como consecuencia de sus viajes, existe el peligro de que cualquier análisis se vuelva estéril.

P. 6 : *Mi prometida en guantes negros*,
1909. Óleo sobre lienzo,
88 x 65 cm. Kunstmuseum, Basilea.

Esta particularidad por la que el arte del pintor parece resistirse a cualquier intento de teorización, o incluso categorización, queda aún más reforzada por una observación complementaria. La mayor inspiración, las intuiciones más perceptivas están alimentadas por las palabras de los poetas y los filósofos. Palabras como las de Cendrars, Apollinaire, Aragon, Malraux, Maritain o Bachelard... revelan claramente las dificultades inherentes a todos los intentos de un discurso crítico, como el mismo Aragon lo subrayó en 1945: “Todo medio de expresión tiene sus límites, sus virtudes, sus insuficiencias. Nada es más arbitrario que pretender sustituir la palabra escrita por el dibujo, por la pintura. Esto se llama Crítica de Arte, y yo no podría ser, de manera consciente, culpable de esto”⁸. Palabras que revelan la naturaleza fundamentalmente poética de la obra de Chagall.

Incluso si la arbitrariedad del discurso crítico parece ser aún más pronunciada en el caso de Chagall, ¿deberíamos renunciar a cualquier intento por clarificar, si no el misterio de su trabajo, por lo menos entonces su experiencia plástica y su práctica pictórica? ¿Deberíamos limitarnos a una simple efusión lírica de palabras para referirnos a uno de los individuos más inventivos de nuestro tiempo? ¿Deberíamos abandonar la investigación sobre su condición estética o, por el contrario, persistir en creer que su estética se encuentra en la íntima y multiforme vida de las ideas, en su intercambio libre y algunas veces contradictorio? Si esto último es el prerrequisito necesario para todo avance en el pensamiento, entonces el discurso crítico sobre Chagall podría enriquecerse gracias a los nuevos conocimientos aportados por las obras en algunas colecciones rusas que habían permanecido hasta ahora sin publicar, por los archivos que hemos sacado a la luz y por los testimonios de los historiadores contemporáneos. La comparación nos da una más profunda comprensión de este arte salvaje que agota cualquier intento por domarlo, a pesar de los esfuerzos por conceptualizarlo. Alrededor de 150 pinturas y piezas gráficas de Chagall se analizan aquí por la pluma sensible del autor. Todas se realizaron entre 1906-1907 –*Mujer con canasta*– y 1922, el año cuando Chagall abandonaba Rusia para siempre, con la excepción de varias obras posteriores, *Desnudo sobre un gallo* (1925), *El tiempo es un río sin orillas* (1930-1939) y *Reloj de pared con pluma azul* (1949).

El corpus de las obras presentadas ofrece una relación cronológica del primer periodo de creatividad. El análisis del autor enfatiza con incuestionable relevancia las fuentes culturales rusas donde se nutrió el arte de Chagall. Revela el mecanismo de memoria que descansa en la esencia del ejercicio del pintor y traza un concepto mayor. Resulta tentador hablar de un “tempo” mayor, aquel del tiempo-movimiento perceptible en la estructura plástica de la obra de Chagall. Así podemos entender mucho mejor el vívido florecimiento del trabajo del artista con su naturaleza cíclica, aparentemente repetitiva (pero ¿por qué?), que podría definirse como orgánica y que nos recuerda el significado ontológico de la creación misma como se expone en los escritos de Berdiayev.

Esta efusión primordial de la creatividad que provocó la admiración de Cendrars y Apollinaire, este imperioso paganismo pictórico que dicta su propia ley al artista, revela una estética y una ética de la predestinación que, por parte nuestra, nos gustaría aclarar. Es allí en la inmediatez de la práctica pictórica de Chagall, en la inmediatez de cada decisión creativa donde se encuentra su propia identidad, donde podemos encontrarlo. Esta autorrevelación nos la relata el propio Chagall. El texto autobiográfico *Mi vida*, escrito en ruso, apareció por vez primera en 1931 en París, en una traducción al francés hecha por Bella Chagall. Suministrándonos evidencias profundamente valiosas sobre todo un periodo en la vida del artista, este texto –tierno, vivo y divertido– enseña más allá de su naturaleza anecdótica los temas fundamentales de su trabajo y, sobre todo, su carácter problemático. La narración como un todo no se presenta por lo demás sin algunas evocaciones a las biografías del artista estudiadas por Ernst Kris y Otto Kurz⁹, quienes crearon una tipología. Desde las primeras líneas llama la atención una particular frase: “¡Lo primero que saltó ante mis ojos fue un ángel!”. Por lo tanto, las primeras horas en la vida de Chagall quedaban aquí registradas específicamente en términos visuales. La narración comienza con el tono de una parábola y



P. 9 : *Bella con un cuello blanco*, 1917.
Óleo sobre lienzo, 149 x 72 cm.
Colección de la familia del artista,
Francia.



la historia de su vida no podía pertenecer a nadie distinto que un pintor. Chagall, que recuerda las dificultades de su nacimiento, escribe: “Pero por encima de todo nací muerto. No deseaba vivir. Imaginen una burbuja blanca que no desea vivir. Como si estuviera rellena de pinturas de Chagall”¹⁰. Así, vivir significaba quizá liberarse de lo que había dentro de él: ¿la pintura? El tema de la vocación contenido en este sueño premonitorio, la señal obvia de una predestinación única, nos parece a nosotros mucho más significativo en tanto que determina los hechos en la vida del artista y da significado a su destino.

Marc Chagall nació en el seno de una estricta familia judía para quienes la prohibición de representaciones de la figura humana tenía el peso de un dogma. Si uno desconoce la naturaleza de la educación tradicional judía, le quedará muy difícil imaginar el poder transgresor, la fuerza vital que propulsó al joven Chagall cuando se lanzó sobre la revista *Niva* (Campo) para copiar un retrato del compositor Rubinstein. Se trataba de una educación basada en la ley histórica de la Elección Divina y cobijaba sólo el aspecto religioso de la vida. La transmisión del verdadero núcleo del hogar judío se llevaba a cabo esencialmente por medios orales. Cada oración, cada recitación de la Torá o del Talmud impuesta al devoto se realizaba en una salmodia; las clases de lectura se dictaban en voz alta; la vida diaria tomaba el ritmo gracias a las repetitivas jornadas de la práctica ritual de canciones y a las solemnes bendiciones en el día del sabbat. Cada hogar judío es un lugar santo gracias a la liturgia de la palabra.

La familia de Chagall pertenecía a la tradición hasídica. Debemos enfatizar aquí que esta forma de devoción –*hassid* significa devoto- da preferencia al contacto directo entre el individuo y Dios. El diálogo que se crea por lo tanto entre el creyente y Yahvé existe sin la mediación de la pompa y el despliegue rabínico. Nace directamente de los rituales diarios y se expresa con el ejercicio de la libertad personal. El hasidismo existe fuera de la erudita cultura talmúdica, de la explicación institucional de la sinagoga. Se fundó históricamente en las comunidades rurales de Rusia y Polonia, comunidades basadas en el original núcleo fundamental de la sociedad judía que es, por supuesto, la familia.

El padre de Chagall, Zakhar, trabajaba en encurtidos para un comerciante de arenques. Sensible, reservado, taciturno, la figura de Zakhar parecía poseer la dimensión trágica inherente al destino del pueblo judío. “Todo en mi padre me parecía ser enigma y tristeza. Una figura inaccesible”, escribió Chagall en *Mi vida*. Por otro lado, su madre, Feyga-Ita, la hija mayor de un carnicero de Liozno, irradiaba energía vital. La antítesis psicológica de sus personalidades se puede ver en los primeros bocetos hechos por Chagall y en sus series de grabados producidas por Paul Cassirer en Berlín en 1923 y proyectadas para ilustrar *Mi vida*. Esta antítesis, sentida profundamente por Chagall, encarna la experiencia de la vejez en la totalidad de la existencia judía: el padre y la madre en las pinturas del artista, en el corazón mismo del espacio plástico de la pintura o del dibujo, ponen en juego no sólo la realidad específica de algún recuerdo sino también los dos aspectos contradictorios que forman el genio judío y su historia; resignarse al destino en la aceptación de la voluntad de Dios y la energía creativa aguardando la esperanza, en el inquebrantable sentido de la Elección Divina. Marc tuvo un hermano y siete hermanas: David, de quien elaboró varios conmovedores retratos pero quien murió en la flor de la vida; Anna (Aniuta), Zina, las gemelas Lisa y Mania, Rosa, Marussia y Rachel, quien también murió joven. Aunque la vida familiar era difícil, no era miserable. Era parte de la vida del *stedtl*, aquella realidad cultural específicamente judía asociada a la estructura social del gueto. En Vítebsk, esta realidad encajaba en la estructura de la vida rural rusa.

Para finales del siglo XIX Vítebsk todavía era una pequeña población perteneciente a Bielorrusia situada en la confluencia de dos vías fluviales, el Dvina y el Vitba. Su economía se expandía rápidamente, pero a pesar de la llegada del ferrocarril, de la estación, de las pequeñas industrias y del puerto fluvial, el pueblo aún mantenía las características de una gran aldea rural. Aunque las numerosas iglesias y la gran catedral ortodoxa le imprimían una apariencia más urbana, la gran mayoría de las casas eran aún de madera y las calles, congeladas

P. 10 : *Nacimiento de un niño*, 1911.
Óleo sobre lienzo, 100 x 119 cm.
Galería Tretyakov, Moscú.

en invierno, cubiertas de agua en primavera, aún no estaban pavimentadas. Cada casa, evidencia de una unidad económica fundada sobre una forma de vida tradicionalmente hogareña, contaba con su pequeño jardín y su corral para aves. Con sus cercas de madera y su decoración multicolor, las casas de Vítebsk vivirían eternamente en las pinturas de Chagall. Las comunidades rusas ortodoxas y judías convivían codo a codo sin nunca entrar en conflicto. Las divisiones entre las dos se referían más al plano social que al confesional.

Existía una clase media judía conformada por ricos mercaderes para quienes el proceso de integración se llevaba a cabo claramente a través de la educación. El mismo Chagall asistiría a una escuela parroquial a pesar de que la institución no aceptaba niños judíos.

En esta experiencia infantil se originan las escenas pictóricas del vocabulario plástico de Chagall. Pero estos fragmentos de la memoria, que podemos identificar fácilmente en objetos concretos incluso en los primeros trabajos –la habitación, el reloj, la lámpara, el samovar, la mesa del Sabbat, la calle de la aldea, la casa de su nacimiento y su techo, Vítebsk reconocible por los domos de su catedral– no se cristalizarían en imágenes claramente definidas hasta después del paso de varios años. Sería sólo al obedecer su llamado (“Mamá...quisiera ser pintor...”)¹¹, lo que significaba separarse violentamente de su familia y medio social, que Chagall pudo desarrollar su propio lenguaje. Un recuerdo metamorfoseado en una imagen romperá con todo el realismo cotidiano y expresará una realidad distinta que se encuentra en la base de sus formas externas. Aquí se hacen necesarios varios detalles relevantes sobre la vida del artista. Chagall tuvo éxito en persuadir a su madre para que lo matriculara en la escuela de dibujo y pintura del artista Pen. Pero los métodos de entrenamiento y los laboriosos ejercicios de copia pronto dejaron de satisfacer al joven Chagall. Aquello que aún seguía buscando confusamente, aquello que escasamente había rozado en sus primeros experimentos audazmente coloridos, no tenían nada en común con la tradición académica a la que se apegaba Pen. La pintura que llevaba en su interior Chagall era el polo opuesto del realismo representativo que Pen había heredado de Los Errantes. Rebelándose contra todo tipo de enseñanza, desde 1907 Chagall empezaría a mostrar una precoz capacidad de invención –¿no usaba el color violeta de una forma que desafiaba todas las reglas conocidas?–, la cualidad autodidacta que es la marca de los espíritus verdaderamente creativos. El destino del artista derivó en la imagen de algún héroe de los grandes mitos fundamentales que constituía el inconsciente colectivo. Se trataba de un destino moldeado a través de pruebas, entre las que la más decisiva fue separarse dramáticamente de su lugar de nacimiento. En 1907, en compañía de su amigo Viktor Mekler, Chagall salía de Vítebsk –una de las principales imágenes simbólicas de su futura obra– hacia San Petersburgo.

Su partida hacia San Petersburgo da pie para varios interrogantes. Chagall pudo de hecho haber deseado seguir su búsqueda artística, que apenas comenzaba, en Moscú. La escogencia de San Petersburgo posee una significación particular.

Por encima de todo, Chagall se ajustaba –sin ser consciente– a una tradición procedente del Renacimiento, una tradición que consideraba el viaje como uno de los principales recursos para cualquier aprendiz. En la medida en que la pintura era también un oficio –a pesar de las sublevaciones románticas, el estatus del artista a comienzos del siglo XX no se encontraba demasiado lejos del rango de artesano que tenía en el siglo XV–, el reconocimiento social de este mismo estatus dependía inevitablemente de la formación académica. San Petersburgo, entre otras cosas más, era el centro intelectual y artístico de Rusia imperial. Mucho más que la continental Moscú, era una ciudad cuya historia individual se había caracterizado siempre por su apertura hacia Europa occidental. A través de su arquitectura, su urbanismo, sus escuelas y salones, la ciudad ofrecía un alimento tanto formal como espiritual, que iba a enriquecer al joven provinciano. La penetrante mirada de Chagall registraba los menores reflejos de la transparente luz del norte sobre la superficie de los canales de la ciudad. Venía a buscar la excelencia de San Petersburgo. Su fracaso en el examen de admisión para la Escuela Stieglitz no lo detuvo para más tarde unirse a aquella fundada por la Sociedad Imperial para el Fomento de las Artes, y dirigida por Nicholas Roerich.



Nicholas Roerich (1874-1947) había tomado parte en la producción de la revista *Mir Iskusstva* (El Mundo del Arte), fundada en 1888 por Alexander Benois y dirigida hasta 1904 por Serge Diaghilev. La revista y los artistas agrupados a su alrededor jugaron un papel decisivo en el debate estético general en el que Rusia se enfrascó durante la primera década del siglo XX. Su emblema, una águila del norte dibujada por Bakst, sintetizaba formalmente los objetivos que perseguían: crear un arte nuevo, original en tanto se inspiraba en la tradición rusa, pero abierto a las influencias de Occidente, y capaz por lo tanto de generar, en un país que nunca había conocido nada semejante en toda su historia, un verdadero Renacimiento. *El Mundo del Arte* predicaba la doctrina del arte por el arte.

En cierta medida, heredaron las teorías de Ruskin, que la revista había dado a conocer al público ruso, absorbieron el Simbolismo y el resultado fue de una riqueza indiscutible.

Para 1908, Roerich era un artista famoso y con una obra múltiple. Su papel nada negligente en la renovación de las artes decorativas y aplicada, como lo predicaba *El Mundo del Arte*, no debería hacernos olvidar su trabajo como diseñador de numerosos decorados para las producciones de teatro y ballet. Un eslavófilo convencido, bastante parecido a Kandinsky, que realizaba investigaciones etnográficas profundamente detalladas, se oponía, en su verdadera esencia, a los del grupo de *El Mundo del Arte*, quienes tenían los ojos puestos en Occidente. El profundo debate entre los occidentalistas y los eslavófilos fue una de las mayores controversias que resonaron en la historia intelectual de Rusia. En 1909,

P. 13 : *La boda*, 1918.
Óleo sobre lienzo, 98 x 188 cm.
Colección de la familia del artista,
Francia.



la controversia se incrementó doblemente como consecuencia de la permanente y simbólica rivalidad entre San Petersburgo y Moscú.

Otra revista fundada por un comerciante moscovita, Nikolai Riabushinsky, tomaría el sitio de *El Mundo del Arte*, cuyos integrantes principales habían salido de Rusia hacia Europa occidental. Titulada *Zolotoye Runo* o *El Véllocino de Oro* (una revista militante), aseguraba la libertad de expresión en nombre de uno de los mitos antiguos fundamentales de Rusia ancestral, la encarnación de la fabulosa Escitia que Blok alabó en su famoso poema.

P. 14 : *Autorretrato con siete dedos*,
1911. Óleo sobre lienzo, 128 x 107 cm.
Colección Real, La Haya.

Al igual que *El Mundo del Arte*, *El Vellochino de Oro*, que dejó de aparecer en 1909, también contribuyó a la vida artística del periodo en cuestión. Daría a conocer a un público más amplio personajes tan diversos como Benois, Bakst (cuyo encuentro jugó un importantísimo papel en la vida de Chagall), Roerich, Golovin, Dobuzhinsky, Larionov, Goncharova... Varias figuras francesas también tomarían parte. Charles Morice publicó una serie de artículos sobre las nuevas tendencias en el arte francés; Maurice Denis publicó un estudio sobre Gauguin y Van Gogh; el mismo Matisse, quien encontraría a sus principales coleccionistas en Shchukin y Morozov, analizaba su concepción del arte en el ensayo *Apuntes de un pintor*¹². Las repercusiones provocadas por estos artículos, sustentadas además por una serie de exhibiciones organizadas por la revista en 1908, 1909 y 1910, fueron considerables. Contrario a lo sucedido con *El Mundo del Arte*, cuyo modelo estético era la Francia del siglo XIX (incluso si su tendencia general podía en efecto vincularse con el internacional *Art Nouveau*), *El Vellochino de Oro* instó a los artistas rusos a crear obras contemporáneas en espíritu y, en consecuencia, contribuyó a la reflexión sobre la idea de la modernidad que, sabemos, fue trascendental para la evolución del arte.

No hay ninguna duda de que en San Petersburgo Chagall se enteró del estallido de muchas de las controversias que se armaban en el terreno de la pintura. Sin embargo, las enseñanzas de Roerich, nada distintas a las que ofrecía Pen, lo defraudaban, y el obstinado ejercicio de copiar le parecía una pérdida de tiempo. “Dos años perdidos en esta escuela”, escribió con amargura. Dos años que le permitirían, sin embargo, conocer a su primer mecenas y coleccionista, el abogado Goldberg, cuyos *Sala de dibujo y Estudio* (1908) Chagall reprodujo, y, sobre todo, a su futuro protector, el influyente diputado en la Duma, Maxim Vinaver. Chagall frecuentaba los círculos judíos que giraban alrededor de Vinaver y quienes deseaban revivir, con el escritor Pozner, el crítico Sirkin, y Leopold Sev, el cuñado de Vinaver, la revista judía *Voskhod* (Renovación), publicada en ruso. La participación de la *intelligentsia* judía en el mayor debate artístico de la época es incuestionable. La creciente conciencia de una identidad cultural específicamente judía no excluía el deseo de darle una nueva dimensión de universalidad nacional e internacional. *Voskhod* fue el instrumento para llevar a cabo esta acción.

Vinaver y Sev estaban por abrir las puertas de la famosa escuela Zvantseva para Chagall. Esta escuela privada había sido fundada por una mujer adinerada, ella misma pintora, Yelizaveta Nikolayevna Zvantseva quien, después de una estadía en París, decidió desarrollar una nueva forma de enseñanza con la capacidad de ofrecerles a los jóvenes artistas rusos los medios técnicos para desarrollar una forma de expresión totalmente contemporánea, que no tenían. En San Petersburgo, Zvantseva convocó aquellos considerados los más grandes artistas del momento, Mastislav Dobuzhinsky y, sobre todo, Léon (Lev) Bakst. Bakst había alcanzado renombre internacional particularmente por su colaboración con Diaghilev. Un retratista elegante, había trabajado también en la esfera de las artes decorativas, los libros ilustrados, y por encima de todo había elaborado luminosos trajes y diseños de decorados para teatro y ballet.

Así, había trabajado para Diaghilev y sus estrellas, Fokine, Pavlova, Karsavina y Nijinsky. Su reputación era excepcional. Chagall lo sabía y estaba profundamente impresionado, aunque Bakst, un europeo, era, como él, judío. Para Chagall, entrar en la escuela de Zvantseva, y acercarse a Bakst, era un sello de privilegio. Aquí, cerca de uno de los suyos, se preparó a sí mismo para encontrar esa otra realidad que estaba persiguiendo, la misma que llevaba dentro de sí, y que pretendía objetivar únicamente por medio de la pintura. Bajo la libertad de la enseñanza ofrecida por Bakst, Chagall poco a poco empezó a conformar su lenguaje, a conseguir la maestría espacial del color, y encontraría gradualmente su propio estilo. No se vio influenciado por la estética simbolista de Bakst ni por su manierismo decorativo. Por otra parte, muy rápidamente dominó una de las exigencias para cualquier pintor, que era la de “el arte de yuxtaponer colores contrarios al tiempo que se equilibra su influencia recíproca...”¹³. Esto se puede ver en *La pequeña sala de recibo* y fechado en 1908, realizado en los comienzos

de sus estudios con Bakst. Sobre un fondo en un delicado tono rosa pintado libremente, los arabescos de objetos –sillas, mesa y florero– están trazados en marrón. Las formas de la luz parecen danzar entre el aireado espacio, desprovisto de cualquier ilusión de perspectiva. La profundidad, sin ser descrita, queda sugerida por el uso de un tono verde suave que ahueca el piso. En el primer plano la doble curvatura del espaldar de una silla y el ángulo quebrado de una mesa parecen poner en movimiento todo el espacio a la manera de ciertos pasteles de Degas. En esta obra, Chagall ha revelado, además, su destreza como colorista. La virtuosa audacia de la composición manifiesta una naturalidad que domina íntegra en este cuadro, ejecutado durante una visita al abuelo del artista. De hecho, Chagall visitaba a menudo a sus parientes; pintó a su hermano y a sus hermanas, a sus padres, y trazaba escenas de la vida cotidiana con el deseo de agudizar su visión, de hacerla más refinada. Pintó Vitebsk, sus calles y sus casas de madera; Vitebsk, su pueblo de la infancia y más adelante el símbolo emblemático de su tierra natal. En el otoño de 1909 por intermedio de Thea Brachman, una amiga que alguna vez posó para él, Chagall conoció a su futura esposa, Bella Rosenfeld. Un encuentro inolvidable relatado por los dos en sus memorias:

“¡De repente comprendí que no era con Thea con quien debería estar sino con ella! Su silencio es mío. Sus ojos, míos; fue como si me conociera de mucho tiempo atrás, como si conociera toda mi infancia, mi presente, mi futuro; como si estuviera velando por mí, observándome detenidamente, aunque era la primera vez que la veía. Sentí que ella era mi esposa”, narra Chagall en *Mi vida* ¹⁴. Y en *Lumières allumées* Bella contesta: “No me atreví a levantar los ojos y cruzarme con la mirada de aquel muchacho. Sus ojos son ahora de un gris verdoso, cielo y agua. Es en estos ojos o en un río donde estoy nadando...”¹⁵. *Mi novia en guantes negros* (1909) es la evidencia de la confusión que sienten. Esta obra sería la primera de una larga serie de retratos de Bella y forma parte de los retratos familiares de David, Mania, y Aniuta, pero aún así se distingue entre todos los otros por su aire de grave solemnidad.

Bella, en un traje blanco decorado con un cuello de encaje plisado, aparece en el centro del cuadro. La cabeza, ligeramente ladeada, está cubierta por una boina de donde surgen los cabellos color café. La composición espacial y la misma pose dotan a la figura de cierta monumentalidad, como la que se ve en los retratos pintados bajo la tradición clásica. Pero el contraste cromático entre el deslumbrante blanco del vestido y el negro profundo de los guantes le confieren un extraño encanto a esta figura femenina, tan misteriosa como cualquier aparición. El contraste simultáneo de los colores marca el surgimiento de una nueva concepción que rompía las leyes del género y que eventualmente llegaría a realizarse.

Mi novia en guantes negros, y más tarde *Bella con collar blanco* (1917), son auténticos retratos gracias a la aguda observación de la verdad física y psicológica de la modelo. Pero la modelo no es la prisionera de su propia individualidad. Como la imagen de la mujer amada, la imagen del amor que ella despierta, Bella asume la dimensión universal del arquetipo. El cuadro es, en este sentido, un icono. Su función no es representativa sino demostrativa. Posee un significado oculto.

Desde 1909, Chagall empezaba a preocuparse con el mayor dilema de la creatividad –el del estatus verdadero de la pintura– y al que lo empujó la práctica. ¿Era la pintura sólo la copia ilusoria del mundo material? ¿No debería ser, por el contrario, la manera privilegiada de explorar más allá de las apariencias que hacen perceptible la realidad? ¿No debería ser, como la poesía, uno de los medios para revelar el ser? Un antiguo debate que se remonta hasta Platón, este tipo de cuestionamientos atraviesa la historia completa de la pintura. En Rusia, adquirió una dimensión fundamental que caracterizaría todos los experimentos del *avant-garde* ruso, desde Goncharova hasta Malevich.

Pero Chagall se rebelaba sin descanso contra todos los intentos por teorizar el arte. ¿Habría conocido, donde Bakst, a Larionov y Gonchareva, embarcados ya entre 1909 y 1910 en la aventura Futurista? Hasta el día de hoy ningún documento concreto lo confirma. El joven pintor, a pesar de su posible conocimiento de la amplitud y la efervescente vitalidad del joven movimiento artístico ruso, trabaja en solitario. Los temas de su simbolismo personal nacieron