

# LA TRADICIÓN JUDÍA Y LA NARRACIÓN EN LA PINTURA DE MARC CHAGALL

**Ma. Àngels Turon Mejías**

Dipòsit legal: Gi. 1194-2014  
<http://hdl.handle.net/10803/145861>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



TESIS DOCTORAL

**LA TRADICIÓN JUDÍA**

**Y**

**LA NARRACIÓN**

**EN LA PINTURA DE**

**MARC CHAGALL**

**M<sup>a</sup>Àngels Turon Mejías**

**2013**



TESIS DOCTORAL

**LA TRADICIÓN JUDÍA**

**Y**

**LA NARRACIÓN**

**EN LA PINTURA DE**

**MARC CHAGALL**

**M<sup>a</sup>Àngels Turon Mejías**

**2013**

**PROGRAMA DE DOCTORAT EN CIÈNCIES HUMANES I DE LA CULTURA**

**Dirigida per:**

**Dr. Joan Ferrer**

**Memòria presentada per optar al títol de doctor/a per la Universitat de Girona**

# ÍNDICE

0.	Síntesis / Abstract	1
1.	Introducción	
1.1.	La tradición judía y la narración en Marc Chagall	5
1.2.	Biografía de mi tesis	8
1.3.	Marc Chagall y Paul Ricoeur	10
1.4.	La pintura narrativa de Marc Chagall	10
1.5.	Lecturas de inspiración obligada	14
1.6.	Hermenéutica narrativa	15
2.	El existir de Marc Chagall: su creación pictórica y su existencia	
2.1.	Introducción	17
2.2.	Su infancia: Vitebsk y la cultura judía (1887-1906)	17
2.3.	San Petersburgo: empieza su formación artística (1906-1910)	34
2.4.	La luz de París (1910-1914)	39
2.5.	De nuevo a Rusia: la revolución y el amor (1914-1922)	53
2.6.	De regreso a Berlín y Francia (1922-1941)	64
2.7.	Exiliados en Estados Unidos (1941-1948)	77
2.8.	De regreso a Francia (1948-1985)	89
3.	La pintura como narración: la categoría “narración” y la pintura	
3.1.	Introducción	99
3.2.	Subjetividad: Marc Chagall protagonista narrativo	102
3.3.	La ficción: el imaginario chagalliano	103
3.4.	Experiencia: diferentes secuencias de la vida	104
3.5.	La experiencia y el itinerario de transformación	106

4.	Logros de lo narrativo y sus gestores	
4.1.	Introducción	108
4.2.	El narrador de Walter Benjamin	110
4.3.	Los juegos del lenguaje de Wittgenstein	113
4.4.	Nietzsche y la ficción: la necesidad de la mentira	115
4.5.	Paul Ricoeur: <i>Tiempo y narración</i>	121
5.	Fuentes de la creación narrativa y pictórica de Marc Chagall: símbolos, iconos, roce con las Vanguardias	
5.1.	Introducción	127
5.2.	Los símbolos en Marc Chagall	128
5.3.	Lo espacial como símbolo	132
5.4.	Las creaciones de espacio y la pintura de Marc Chagall	135
5.5.	Rusia: fuentes y tradiciones	
5.5.1.	La cultura <i>jasídica</i>	137
5.5.2.	Los iconos	146
5.5.3.	El <i>lubok</i>	155
5.6.	La influencia de las Vanguardias	
5.6.1.	Situación artística	158
5.6.2.	Los <i>ismos</i> en Marc Chagall	160
5.7.	Referencia a los bestiarios. La humanidad de los animales y la animalidad del hombre	164
5.8.	Símbolos del amor en el encuentro Hombre – Mujer	165
6.	La fuerza narrativa del judaísmo y la creación del judío Marc Chagall	
6.1.	Introducción	167
6.2.	La pintura de Marc Chagall como un <i>Midrash</i> bíblico	168
6.3.	Fiestas judías presentes en la obra de Marc Chagall	170
6.4.	Pertenecer a un pueblo, más que a una religión: el judaísmo	171
6.5.	Importancia del hogar para el culto judío y la tradición jasídica	172
6.6.	Marc Chagall y escritores judíos	180
6.7.	Del concepto a la narración	191

7.	Mi investigación de la estancia de Marc Chagall en Tossa	
7.1.	Introducción	194
7.2.	Los orígenes: Tossa en los años 30	194
7.3.	El reencuentro con Marc Chagall	198
8.	Construcción pictórica de la biografía de Marc Chagall	
	Lectura narrativa de algunas de sus obras	
8.1.	Introducción	201
8.2.	Comentario cronológico de sus obras	
8.2.1.	San Petersburgo: empieza su formación artística (1906-1910)	202
8.2.2.	La luz de París (1910-1914)	205
8.2.3.	De nuevo a Rusia: la revolución y el amor (1914-1922)	213
8.2.4.	De regreso a Berlín y Francia (1922-1941)	216
8.2.5.	Exiliados en Estados Unidos (1941-1948)	225
8.2.6.	De regreso a Francia (1948-1985)	231
8.3.	Los cuadros del Mensaje Bíblico: la Biblia como fuente de inspiración	236
9.	Conclusión	
9.1.	Mapa conceptual de mi tesis	270
9.2.	La hermenéutica narrativa	272
10.	Anexo	280
11.	Bibliografía	321
12.	Bibliografía de los cuadros	335

## SÍNTESIS

He titulado mi tesis: *La tradición judía y la narración en pintura de Marc Chagall*. Dentro de las muchas lecturas de este pintor, intento hacer una lectura narrativa de su obra, teniendo en cuenta su integración en la tradición judía en cuya atmósfera pervive tanto su biografía como su producción artística. Una vez trabajado este primer espacio concreto de mi tesis, insinúo la posibilidad de elaborar con más ayudas y otras colaboraciones una hermenéutica narrativa en pintura.

Descubrí la pintura de Marc Chagall en un viaje de estudio al Museo Bíblico de Niza, pero ya lo había conocido en el museo de Tossa de Mar, donde Chagall dejó como regalo el cuadro *El violinista celeste*. Me refiero, en un espacio de la tesis que dedico a este acontecimiento, a personas que entonces lo pudieron tratar, y que motivaron mis ganas de investigarlo a partir de hermosas narraciones que me contaron.

Tanto los capítulos de la biografía de Marc Chagall, como el recorrido secuencial de sus cuadros, los he elaborado teniendo en cuenta los integrantes de lo que llamo “categoría narración”, haciendo referencia a las experiencias histórico-biográficas del autor, sus metáforas y ficciones pictóricas.

Descubrí en los cursos de doctorado que lo narrativo o la categoría “narración” había migrado desde la literatura hasta la filosofía. Este traspaso es el que intenta hacer mi tesis cuando trato la pintura de autores narrativos, reconociendo que la temática narrativa en pintura tiene casi nula bibliografía y estudio. Sé que es una tanto provocativo “narrar la pintura”, y que se forme en seguida un equívoco y cortocircuito que habré de aclarar desde el principio. Parto del análisis y demostración de que la pintura es lenguaje, y es por eso que podemos hablar de la presencia de la narración en la pintura. Todo lo referente a la narración, como digo, lo recojo ya estudiado en filosofía por Nietzsche cuando habla de la “ficción”, W. Benjamin al referirse a “la experiencia”, y Wittgenstein a “los juegos del lenguaje”. A estos pensadores se refiere admirablemente Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, que guarda una fuerte analogía con la pintura de Marc Chagall, quien también *juega* con la pintura, *ficcionándola* y pintando desde su *experiencia* biográfica.

Esta conexión entre las ideas que trabaja P. Ricoeur y la explicación que he dado para aclarar que la pintura de Marc Chagall es narrativa me parecen un logro que hace mi tesis “consistente”. Tanto uno como otro narran lo que sólo podría ser conceptual y abstracto: P. Ricoeur diciendo que el “concepto tiempo” sólo se hace comprensible si se

narra; Marc Chagall haciendo que el tiempo de la Tradición Judía, o el presente de su historia y propia biografía, o el futuro final de la Torá, pueden ser narrados como un relato en sus pinturas. Leyendo algunos de los cuentos de escritores judíos en lengua yídish (Sholem Aleijem, Peretz o Abramovitch) he podido comprobar cómo la narración en literatura y la narración en pintura son dos ámbitos complementarios en la comprensión de la realidad. La lectura de estos cuentos nos acerca a la misma realidad, los mismos ambientes, enigmas, ficciones que las imágenes de Chagall con sus colores insinúan. Las historias son reflejo de una tradición judía jasídica que enmarca todas las escenas, otorga a los personajes una identidad imborrable y para siempre.

Chagall es un artista que transmite experiencias, recrea momentos de su infancia, trasmitiendo constantemente el amor a su pueblo natal, Vitebsk; narra construyendo y ficcionando imágenes y metáforas pictóricas. A diferencia, por ejemplo, de la pintura abstracta, más formalista, más conceptual, estructural (Mondrian, Kandinsky, Rothko, Pollock,...), en donde ha de ser el observador quien se convierte en el propio narrador. Toda pintura es lenguaje. Y algunos lenguajes pictóricos y sus artistas son narrativos.

## ABSTRACT

I have entitled my doctoral thesis: *The Jewish tradition and narration as painting in Marc Chagall*. Among the many readings of this painter, I try to draw up a narrative reading of his work, taking into account the Jewish tradition in which both his biography and his artistic work were deeply involved. Once I have discussed this point in the first part of my doctoral thesis, I suggest the possibility of developing a hermeneutic narrative in painting, with the help of other contributions.

I discovered Marc Chagall's paintings during a studies trip at the Biblical Museum of Nice (France), but I had previously known about him at the museum in Tossa de Mar, where Marc Chagall gave his work *The pale blue violinist*. I refer, in a part of the thesis which I dedicate to this event, to the people who had the possibility of mixing with him: the nice anecdotes they told me fed my desire to do research into him.

I have developed the chapters of Marc Chagall's biography and a sequential view of his paintings taking into account the elements of what I call "narrative category", referring to the historical and biographical experiences of the author and the metaphors and pictorial fictions he used.

I discovered in my doctoral courses that narrative elements (the so-called "narrative category") had migrated from literature to philosophy. That is the transfer I try to do in my doctoral thesis when I deal narrative authors, admitting that there is very little bibliography and study about "narrative" painting. I know the expression "narrative painting" seems a bit provocative, because it may create misunderstanding and a short circuit which I will clarify from the beginning. I start from the analysis and proof that painting is language, and that is why we can talk about the presence of narrative in painting. As I say, I collect the vocabulary and ideas about the narrative from the philosophy: Nietzsche refers to "fiction", W. Benjamin to "experience" and Wittgenstein to "games of language". Paul Ricoeur wonderfully refers to these philosophers in his essay *Time and narrative*, which has a strong analogy with Marc Chagall's painting, because he also *plays* with painting, *making fiction* (*fingere* means both create and imagine in latin) and painting from his biographical *experience*.

I think this connection between P. Ricoeur's ideas and the explanation I give to clarify that Marc Chagall's painting is narrative is an important achievement that makes my doctoral thesis strong and solid. Both Chagall and Ricoeur tell what may seem conceptual and abstract: P. Ricoeur says the "concept *time*" becomes understandable

only if it is narrated, Marc Chagall making real the time of Jewish Tradition, or the present of his own history and biography, or the future end of the Torah, by narrating them as a narrative in his paintings. Reading some of the tales of Yiddish-language Jewish writers (such as Sholem Aleichem, Peretz or Abramovitch) I have realized that the narrative in literature and the narrative in painting are indeed complementary to understand the reality. The reading of these short tales brings us to the same reality, the same environments, enigmas and fictions which Chagall's images insinuate. The stories (often short tales) are a reflection of a Hasidic Jewish tradition that specifies every scene and gives the characters an indelible identity which will last forever.

Chagall is an artist who passes on and expresses experiences, recreates moments of his childhood, constantly expressing love for his hometown, Vitebsk; he narrates building and making *fiction* of images and pictorial metaphors. That's radically different from other styles like abstract painting, more formalistic, more conceptual and structural (Mondrian, Kandinsky, Rothko, Pollock ...), where only the observer becomes the narrator himself. All painting is language and some artists and their pictorial languages are narrative.

# 1. Introducción

## 1.1. La tradición judía y la narración en Marc Chagall

Mi tesis lleva por título *La tradición judía y la narración en la pintura de Marc Chagall*; abre por tanto tres espacios que desde el principio trato de aclarar y que luego más tarde analizaré en diferentes capítulos con más aporte de citas bibliográficas: *la tradición judía, la narración y la biografía de Marc Chagall*.

Cuando hablo de *tradición judía* me estoy refiriendo a las raíces culturales judías de costumbres, ritos, fiestas más que a la mística de su religión. Me he de referir muchas veces al libro de la Biblia, pero también voy hacer mucho caso de los libros de cuentos de autores judíos.

Al referirme a *la narración* lo hago no en el sentido coloquial del término, sino como “categoría narración”, es decir como una posibilidad nueva de conocimiento, diferente de la forma de “conocer conceptual”, que a diferencia de la *narración* tiende directa y primariamente a la abstracción y generalización. La “categoría narración” se refiere a *experiencias* vividas que se cuentan o pintan con *ficciones*, colores o metáforas, es decir con “juegos de lenguajes”. Por ejemplo la realidad abstracta de lo que sea el tiempo, sólo narrándolo podemos hacernos con ella, como ya lo había indicado San Agustín<sup>1</sup> y recuerda P. Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*<sup>2</sup>.

Voy a tratar a Marc Chagall como *pintor*, desde su *biografía* y desde su existencia o “momentos existenciales<sup>3</sup>” verificando así una relación muy fuerte entre su cronología y la cultura del pueblo judío: sólo cuando entendemos a Marc Chagall como perteneciente a la tradición judía, podemos entender lo que llamaré “juegos de sus formas y colores” y muchas de sus temáticas.

Su biógrafo J. Baal-Teschuva se refiere a esto mismo cuando afirma:

“Entre los grandes del siglo XX, Chagall fue el único que se inspiró en el judaísmo y que, en su arte reconoció claramente sus orígenes. Mientras

---

<sup>1</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, Libro XI de *Las Confesiones*, Madrid, 2010. p. 478.

<sup>2</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, vol. I *Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, 1987.

<sup>3</sup> Empleo este término filosófico en mi tesis para indicar los capítulos y momentos trascendentales de la vida del pintor.

que otros artistas judíos crearon paisajes, naturalezas muertas o desnudos, el arte de Chagall sería inconcebible sin su judaísmo.”<sup>4</sup>

El título, *La tradición judía y la narración en la pintura de Marc Chagall*, señala en primer lugar la relación entre el pintor y la tradición judía, de la que recoge tantas veces el estilo de comunicación y las temáticas de su obra. Aquí veo el nacimiento narrativo de su obra. Para comprender a Marc Chagall como *pintor narrativo*, hay que conectarlo con esta tradición judía.

Es característica de la tradición judía el comentario y debate de sus escritos bíblicos. Los comentarios y debates de la *Torá* han originado el *Talmud* desde tiempos antiguos. El culto familiar y doméstico de la Pascua comienza con la explicación que el jefe de familia da, a petición del pequeño de la casa, sobre los acontecimientos del pueblo judío con Moisés, librándoles de la opresión egipcia.

Todo este estilo narrativo va a influir en la obra de Marc Chagall, juntamente con la tradición judía jasídica, vivida por Marc Chagall en su infancia y juventud. Una tradición, la jasídica, con su estilo inocente y lúdico, y que genera cuentos y festejos populares que estudiaré. Sólo si situamos a nuestro pintor en este contexto de cultura judía, lo podremos comprender como “pintor” narrativo.

“Si no fuera judío –confesó Chagall– no sería artista.”<sup>5</sup>

Volviendo al tema de la narración, descubrí en los cursos de doctorado que lo narrativo o la categoría “narración” había migrado desde la literatura hasta la filosofía. Este traspaso es el que intenta hacer mi tesis cuando trato la pintura de Marc Chagall, reconociendo que la *temática narrativa* en pintura tiene poca bibliografía y estudio. Además sé que es una tanto provocativo *narrar la pintura*, y que se forme en seguida un equívoco y cortocircuito que habré de aclarar desde el principio.

La pintura es lenguaje, y es por eso que podemos hablar de la presencia de la narración en la pintura. Todo lo referente a la *categoría narración*, lo recojo ya estudiado, como indicaré en los capítulos correspondientes de mi tesis, en la filosofía

---

<sup>4</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 266.

<sup>5</sup> O.c. p.7.

de Nietzsche cuando habla de la “ficción”, W. Benjamin al referirse a “la experiencia”, y Wittgenstein a “los juegos del lenguaje”.<sup>6</sup>

A los espacios que abre estos pensadores se refiere admirablemente Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, que ya cité y que guarda una fuerte analogía con la pintura de Marc Chagall; quien también *juega* con la pintura, *fictionándola* y pintando desde su *experiencia* biográfica. Tanto uno como otro narran lo que sólo podría ser conceptual y abstracto: P. Ricoeur diciendo que el “concepto tiempo” sólo se hace comprensible si se narra; Marc Chagall haciendo que el tiempo de la Tradición Judía, o el presente de su historia y propia biografía, puedan ser narrados como un relato en sus pinturas. *Tiempo y narración* es la exposición de la “categoría narración” como logro y manera de poder referirse al concepto tiempo. Sólo narrando podemos referirnos a conceptos como *el tiempo*, del que –como indica Ricoeur– no sabía dar cuenta San Agustín si no era en la “distensión del alma”, que, como él mismo indica, tiene que ver con la dimensión poético/narrativa del hombre (imaginación, mito, símbolo, narración).

Me pareció que este era el punto de encuentro en la encrucijada o aparente cortocircuito entre la pintura y, en mi caso particular, la pintura de Marc Chagall y la narración. La pintura, que es una forma de emplear el pensar y expresar humanos, es lenguaje con el que poder referirse a conceptos pictóricos, que sólo narrándolos se hacen cercanos. La pintura se convierte en lenguaje y en un saber llevar el concepto *tiempo* al control del *espacio* del cuadro. En muchos de los cuadros de Marc Chagall podremos comprobar cómo trata el *tiempo* en un mismo espacio –cuadro–, narrando acontecimientos de su vida de momentos diferentes.

Hay muchas más formas de leer e interpretar una pintura, y otras maneras de expresarse pictóricamente. Quiero decir que hay otros tipos de pintura, pero que también existe la “pintura narrativa”, que ya su contemporáneo y en cierta manera rival Malévich quiso aniquilar, con el intento de “suprimir el objeto” y quedarse con el vacío de sus formas (suprematismo). La pintura narrativa y uno de sus representantes más paradigmáticos, Marc Chagall, intentan exponer desde su propia biografía y experiencia los acontecimientos que rodean su existencia, con una gramática pictórica completa de

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, W., “El narrador”, en: *Revista Occidente* nº129, diciembre 1973, Correspondencia W. Benjamin / G. Scholem 1933-40, Madrid 1990.

NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Barcelona, 2001.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, 2007.

esquemas pictóricos, ritmos, formas, motivos que tienen que ver con lo narrativo. En mi tesis esto lo analizaré como *subjetividad, experiencia y ficción*.

Mi trabajo también, intenta enriquecer un tanto lo que podríamos llamar interpretación o “hermenéutica narrativa”, con el objetivo de recordar que existe esta pintura y la posibilidad de *leer e interpretar narrativamente* cuadros sean o no narrativos.

## 1.2. Biografía de mis tesis

Voy a narrar en mi tesis la biografía de Marc Chagall. Es una cuestión obligada, pero antes de elaborar la suya quiero expresar la biografía personal de mi trabajo, indicando las razones personales que sobrepasan las razones de la misma tesis. La he titulado *La tradición judía y la narración en la pintura de Marc Chagall* sabiendo que como ya he dicho, es un tanto provocativo afirmar que la pintura se pueda narrar. Pero antes indico que el hecho de la temática, descubrimiento y estudio de la narración coincide en mi caso con la visita al Museo Bíblico Marc Chagall en Niza en el 2001.

Este título y objetivo no lo formulé de una forma repentina o por inspiración. Es el resultado de dos experiencias personales que coinciden en el tiempo. Por una parte, el curso “Arte y Metafísica: Aprender a Leer; otra introducción a la Hermenéutica”, del Dr. Ángel Gabilondo, abría un espacio que a mí siempre me había interesado. El curso perseguía como objetivo demostrar que la verdadera narración se cumple desde la experiencia y que esta forma de exponer o ficcionar se distingue de otras simbolizaciones más estructurales o conceptuales. Un detalle nimio a primera vista quedó en mí como una fijación: *ficción*, integrante importante de la categoría narración, proviene del verbo latino *finco* que significa ‘construir, crear, dibujar’ y de alguna manera ‘pintar’. Todo lenguaje no es más que la capacidad de ficcionar, construir o pintar lo que hemos sido capaces de comprender. Nietzsche ya había advertido que incluso la ciencia más estructural no hace más que recurrir a la simbolización matemática o física, y que en ese mundo de las ciencias también estamos recurriendo a las metáforas, metonimias y narraciones.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> VAIHINGER, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Valencia, 1980.

Coincidiendo con el curso –era mi último año de carrera–, pude pasar un fin de semana en el Museo Bíblico de Marc Chagall en Niza. Y es allí donde comprendería que todo lo que había pintado el pintor, es decir “ficcionalizado” a propósito de la Biblia, no estaba recogido asépticamente del Génesis. Todo aquello, con sus colores, sus símbolos y formas, tenía que ver con la biografía de Marc Chagall, con su experiencia, con la memoria de su infancia y dentro de la tradición judía, con sus amores, con sus lecturas. El pintor Marc Chagall estaba narrando.

En aquellas visitas al Museo Bíblico de Niza tuve mi pequeña revelación: había percibido algo que me hacía pensar y podía relacionarlo con lo que había entendido y recogido en el curso del Dr. Gabilondo sobre la narración. Curiosamente, el *percibir*, *entender* y *pensar* que ahora estoy repitiendo son los capítulos de la *Crítica de la razón pura* de Kant. Pues eso, en Niza fui capaz de constatar que lo que había estudiado en la Facultad tenía que ver con la mismísima vida, es decir, con mi experiencia: “la novela de la vida”. El arte y la filosofía tenían que ver con la vida, o la vida se podía convertir continuamente en la expresión de Foucault “algo de qué pensar”. En un instante también comprendía la célebre frase de Wagner: “El fin supremo del hombre es el artístico”; luego Nietzsche había añadido aquello de la necesidad de “ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con el de la vida”<sup>8</sup>, significando con ello que había que hacer de la propia vida una inconfundible obra de arte<sup>9</sup>, y tuve el convencimiento que esto mismo le había sucedido a Marc Chagall.

Desde aquel día, como digo, traté de estudiar lo que significaba en pintura la narración, de la misma manera como Wagner también intentó poner su música en relación con la narración mítica, deslumbrado por la lectura del joven Nietzsche, que acababa de escribir *El origen de la tragedia*.

Este mismo deslumbramiento lo he podido percibir viendo el cuadro que Marc Chagall dejó en la villa de Tossa el verano de 1934. Tuve la suerte de encontrarme con las personas que conocieron al artista en los años 70, y con ellos pude disfrutar de sus comunicaciones referente a lo que vivieron en compañía del pintor en Saint Paul de Vence, como luego contaré. Ellos me han facilitado la documentación que adjunto en el anexo de la tesis. Quiero dejar constancia de este acontecimiento en un apartado del capítulo de la biografía de Chagall, porque, desde que conocí este cuadro, nacieron en mí las ganas de ponerlo en relación con el pintor y su obra.

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1995, p. 28

<sup>9</sup> SAFRANSKI, R. *Nietzsche, Biografía de su pensamiento*, Barcelona, 2002. p. 26.

### 1.3. Marc Chagall y Paul Ricoeur

El estudio y análisis de lo narrativo lo hago y luego traslado a mi tesis, desde lo que ya está trabajado en el mundo de la filosofía. Aunque mi titulación es de Historia del Arte, “la categoría narración” la pude descubrir en los cursos de doctorado.

La filosofía, como el arte y la cultura en general, habían sufrido una reducción hacia lo científico. Walter Benjamín en su conocido artículo *El narrador* ya indicó lo deficitario de experiencias y narraciones que se encontraba la cultura que él vivió; parecía añorarse del estilo de Nietzsche, que por aquella época hacía pensar y filosofar a sus lectores con la creación de mitos y ficciones. El mismo Wittgenstein, que tuvo tanta importancia en la Escuela de Viena, cuna del neopositivismo, acabará refiriéndose a “los juegos de lenguaje”. Ha sido Paul Ricoeur quien ha recogido toda la inquietud narrativa de estos autores citados, en su importante obra *Tiempo y narración*<sup>10</sup>. Tuve ocasión en los cursos de doctorado de poder analizar algunos de sus escritos. Descubrí una relación importante entre lo que le pasaba al pintor “narrativo” Marc Chagall y lo que exponía Ricoeur.

Todo lo que Paul Ricoeur trata filosóficamente sobre la narración se puede aplicar y tantas veces referir a la pintura de Marc Chagall y desde él a la pintura en general. Este tema de lo narrativo no abunda en apartados del arte referidos a la narración, y yo he tenido que hacer este ejercicio de migración o traslado de herramientas y conceptos desde el mundo de la filosofía de los autores citados hasta el espacio de la pintura, y de la pintura de Marc Chagall.

### 1.4. La pintura narrativa de Marc Chagall

Mi investigación parte del convencimiento de que Marc Chagall, aparte de todas las clasificaciones en las que podríamos colocar su obra y con las que él siempre ha estado en desacuerdo, resulta un pintor narrativo. La narración integra la *subjetividad* (o *autoría*), la *experiencia temporal* y la *ficción*, como estudio en mi tesis. Y es lo que

---

<sup>10</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, Madrid, 1987.

le sucede a Marc Chagall: está contando las experiencias de su vida –eso que voy llamando “existenciales”– con las formas y colores de su paleta.

Una de las intenciones de mi tesis es la de estudiar a Marc Chagall como “narrador” en toda su producción pictórica, y no me limitaré a entenderlo sólo de manera formal, fijándome sólo en aspectos de estilística pictórica. Se ha llegado a decir que “debajo del concepto está la vida”<sup>11</sup> (Hannah Arent). Y, en el caso de la pintura de nuestro pintor, debajo de su pintura ciertamente está su vida.

Trato, por tanto, de explicar qué entiendo por narración y acabar indicando que la pintura de Marc Chagall también se puede leer narrativamente. De alguna manera toda pintura es narrativa, porque se puede constatar la biografía del autor. Algunos pintores, como es el caso de Chagall, llevan a sus cuadros permanentemente las secuencias de su vida y sus acontecimientos.

Chagall es un artista que transmite experiencias, recrea momentos de su infancia, transmitiendo constantemente el amor a su pueblo natal; narra construyendo y ficcionando imágenes y metáforas pictóricas. A diferencia, por ejemplo, de la pintura abstracta, más formalista, más conceptual, más estructural (Mondrian, Kandinsky, Rothko, Pollock,...), en donde ha de ser el observador quien se convierte en el propio narrador, que experimenta su encuentro frente a la obra de arte, y debe hacer el ejercicio de narrarse esa experiencia estética.

En las pinturas de Marc Chagall nos convertimos en espectadores de una historia donde el artista siente la necesidad de expresar a veces de forma onírica el amor a su cultura, a la tradición judía, a un pueblo, a unas mujeres, etc. Nos sentimos atrapados en su historia, en su mundo que va recorriendo la experiencia judía y en París, donde está en permanente contacto con las Vanguardias.

Pese a todo, en el caso de Marc Chagall, es del todo imposible captar su pintura llena de símbolos y referencias sin tener el convencimiento de que continuamente su preocupación estética es la narración de su biografía y de sus convicciones, de su memoria, etc. Y hay que advertir desde un buen principio la atmósfera de tradición y narraciones judías que ha vivido desde la infancia.

Para poder romper el equívoco de lo que entiendo por *pintor narrativo* tendré que aclarar, en primer lugar, lo que entiendo por “narración”, para alejarla al máximo de la identificación con lo literario.

---

<sup>11</sup> Citado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sirenas.pdf> Revista de Filosofía *A parte Rei*

Marc Chagall no está transcribiendo literalmente el Génesis, o los libros e historias judías y rusas con las que se encontró, sino que ficciona, es decir, expresa experiencias suyas, de su pueblo, incluso experiencias inéditas que él imagina y que tiene que pintar en un mundo colocado al revés, en donde todo lo imposible pueda caber.

Con su pintura, Marc Chagall deja su manifiesto de cómo “habérselas con la vida”. Narra su “altercado con la vida” y la renuncia a tener que aceptarla necesaria y obligatoriamente así como la descubre. Está en rebeldía con que no pueda cumplir sus deseos y sus imposibles: la vida puede ser un sueño, un hacer factible poder volar, vivir junto a los ángeles, estar en conexión cronológica con los antepasados. Eso es lo que Chagall narra y es temática y estilo de toda su obra, según he podido percibir.

Chagall pone continuamente en juego una imaginación mítica. Es una visión muy infantil, a la que Chagall siempre fue fiel. De ahí que siguiera siendo siempre niño en cierto modo.

“Coger las cosas, reflexionar y soñar con ellas: éste era mi juego”, dice Chagall.

Sin embargo, Marc Chagall también simboliza y narra realidades más cotidianas. Todo lo que es el hombre y su antropología está pintado y como cincelado para siempre en Adán, Abraham, Job, Isaías. El amor es unión andrógina desde un haz de luz blanca. Jesús es la representación del sufrimiento del pueblo judío, pero este pueblo judío también está representado con colores festivos y llenos de música y bailes al estilo de la tradición jasídica que vivió en su pueblo natal de Vitebsk. Allí los animales domésticos servían para describir la aurora, la noche, el cenit del mediodía. Un gallo puede esconder todo el orgullo de un elegante galán que lleva a su novia a penumbras más eróticas. Un burro perfectamente trajeado junto a su hermosa novia puede convertirse en el cuadro recuerdo de una fiesta, etc.

Marc Chagall tuvo muchos encargos, ilustró muchas obras literarias (*Las Almas muertas de Gogol*, *Las Fabulas de la Fontaine* y *la Biblia*, por poner algunos ejemplos), pero nunca pintó “a encargo”. Sus múltiples pinturas, aguafuertes, etc., son siempre creación suya. Toda su obra es creación y testimonio de lo que le pasaba con la vida. Por eso es pintor narrativo, porque cada cuadro narra lo que le estaba pasando con la vida, que en el fondo era la vida del pueblo judío. Y ésta es la verdadera narración: hablar de la vida, debatir con la vida.

Sucede en las obras de Marc Chagall algo análogo a aquello que Erwin Panofsky describió en su célebre estudio sobre el *Renacimiento*<sup>12</sup>. Consideró justamente cómo la cultura medieval, en buena medida oralizada, disoció los temas de la cultura clásica, confiriéndoles una nueva e inédita configuración. También refiere cómo los motivos iconográficos de la cultura clásica se reedificaron también soportando nuevos temas y contenidos, en modernas “moralizaciones” de lo antiguo. Si partimos del convencimiento narrativo-experimental de Marc Chagall, habremos de aceptar que él en tiempos de las Vanguardias está llevando a la pintura una nueva e inédita configuración que mucho tiene que ver con los símbolos de la tradición judía.

He de reconocer que el libro recomendado por mi director del presente trabajo, *Narratividad, la nueva síntesis*, de Manuel Cruz, me introdujo de forma asequible en toda esta temática narrativa. Iba buscando puntos para poder referir desde la narratividad a Chagall, mientras lo leía. Me encontré con la siguiente afirmación de Manuel Cruz:

“... lo humano no se deja aprehender con la misma placidez y seguridad con que parece hacerlo la naturaleza o de que no hay forma de resolver el asombro provocado por la heterogeneidad de lo real.”<sup>13</sup>

Pensé que esta realidad de lo humano (el sufrimiento, el amor, la memoria...) tan heterogénea se puede narrar de muchas maneras, también desde la pintura asombrosa de Marc Chagall, o desde el asombro del mismo pintor ante una realidad, que él sólo supo expresar, como ningún otro, con luz y color.

Otra de las razones por la que considero a Chagall pintor narrativo es el fruto y conclusión de la investigación que he realizado sobre varios cuadros de su extensa obra que luego voy a especificar. Chagall, he dicho, se encara con la vida no sólo en formas oníricas, naïf, caprichosas, sino que a partir de cada acontecimiento biográfico suyo –y vive las dos guerras mundiales del siglo XX más la *shoah* de los judíos y una vida bastante azarosa– va haciendo capítulos de su autobiografía. Son ejemplos de lo que afirmo los cuadros que pinta en los momentos de máxima tensión política, como *La revolución* de 1934 o la *Crucifixión blanca* de 1938.

---

<sup>12</sup> PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, 1997.

<sup>13</sup> BATAILLE G., «Manet», en *Ouvres complètes*, IX, Gallimard, 1979. p. 159.

Es decir, para leer narrativamente la obra de Marc Chagall habría que estar recogiendo lo que la filosofía existencialista llama *existenciales*: momentos trascendentales para diferenciarlos de los sucesos más rutinarios de la vida.

### 1.5. Lecturas de inspiración obligada

Son muy célebres las ilustraciones que Marc Chagall ha realizado de la Biblia, hasta llegar a los imponentes cuadros que sobre el *Génesis* y el *Cantar de los cantares* ha pintado y que podemos ver en su Museo Bíblico de Niza. Son célebres también las ilustraciones que sobre la novela de Gogol, *Almas muertas*, o *Las Fabulas* de La Fontaine ha realizado. A propósito de la Biblia, Chagall ha confesado que es un pozo de inspiración. Así lo muestran sus referencias en distintas ocasiones:

“Acudí al gran libro universal, la Biblia. Desde la infancia la Biblia me ha llenado de visiones sobre el destino del mundo y me ha sido fuente de inspiración para mi trabajo. En momentos de duda, la sabiduría y la grandiosidad intensamente poética que destila me han reconfortado como una segunda madre.”<sup>14</sup>

“No he visto la Biblia: la he soñado.”<sup>15</sup>

“Desde mi primera juventud quedé cautivado por la Biblia. Siempre me pareció, y aún me sigue pareciendo, la fuente de poesía más grande de todos los tiempos. Desde ese momento, he buscado ese reflejo en la vida y en el arte. La Biblia es como una resonancia de la naturaleza, y yo he mirado de transmitir ese secreto.”<sup>16</sup>

Es decir, Marc Chagall ha sido un buen lector, sin olvidar el amor que sintió desde joven por la poesía. Es toda esta lectura la que habrá que tener como referentes a la hora de interpretar narrativamente lo que Chagall nos ha dejado pintado. Pero quiero insistir en algo que por minoritario pasa muchas veces desapercibido. Me refiero a las narraciones de los grandes narradores de cuentos judíos (sobre todo los cuentos de

---

<sup>14</sup> CHAGALL, M., *El Missatge Biblic, 1931-1983*, Girona: Fundació Caixa de Girona 2001. p. 22.

<sup>15</sup> O.c., p. 22.

<sup>16</sup> O.c., p. 26.

Scholem Aleijem), donde Marc Chagall ha visto reflejada su infancia, su familia, las costumbres judías, etc.

Chagall es un judío que vive intensamente las tradiciones judías –no sé si su vida espiritual era tan intensa– pero no se puede entender su producción artística sin tener en cuenta un repaso de lo que llamamos *religión judía*. Por ello me he acercado al estudio de la tradición judía. A lo largo de mis lecturas y reflexiones he encontrado evidencias de que las intuiciones que me movieron a escribir esta tesis están perfectamente justificadas, ya que he constatado que la *tradición – religión judía* es sobretodo narrativa. Es precisamente en esta atmosfera de simbolismos y tradiciones judías donde veo a Marc Chagall creando toda su obra.

Esta investigación consiste en una exégesis hermenéutica de Marc Chagall como pintor narrativo judío: un hombre que pinta su biografía y la de su época, desde su sensibilidad judía, de sus lecturas, con elementos de los cuentos de la época. También insisto que no es un pintor a encargo sino que, desde cualquier trabajo que tiene comprometido, él aprovecha para –como provocativamente dije– “habérselas con la vida”.

## **1.6. Hermenéutica narrativa**

Mi tesis quiere concluir con lo que voy a llamar una *hermenéutica narrativa*. Intento así lograr la interpretación de sus cuadros a partir de su biografía y las narraciones literarias de la tradición judía, pero también el intento de Marc Chagall de introducirnos en el enigma y misterio de las cosas. Hermes, de donde etimológicamente viene la palabra *hermenéutica*, mensajero de los Dioses, aporta a los humanos no sólo interpretación de lo que pueda ser la vida, sino que nos adentra en el misterio de la existencia.

No voy a olvidar tampoco las insinuaciones e invitaciones de Nietzsche, quien propone saber ficcionar con metáforas y colores la realidad de la vida, como lo hace Marc Chagall, y también cabe tener en cuenta las invitaciones de Walter Benjamin y Wittgenstein sobre la experiencia y las diferentes secuencias de la vida. Comprobaremos así que sirven para la pintura los análisis que han hecho estos pensadores sobre el lenguaje, teniendo en cuenta la afirmación que analizo desde el principio: la pintura es un lenguaje.

Si no hubiera sido por la obra *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur y las explicaciones que de ella obtuve en mis cursos de doctorado, no hubiera sabido unir a estos tres autores de la narración. Pero lo más importante ha sido que después de esta integración he podido relacionar los espacios que movilizan a Marc Chagall: su niñez en Vitebsk y el resto de su biografía familiar, que transcurre en notables acontecimientos de la historia; la tradición judía; y las relaciones con las Vanguardias. Nuestro pintor, como he dicho al principio de mi introducción, realiza en pintura lo que la narración logra en el mundo del pensamiento y la filosofía, según indica Ricoeur.

Desde aquí procede mi propuesta de trasportar a la pintura y a su interpretación hermenéutica los elementos o categorías que se estudian en la temática narrativa, gracias al pintor judío Marc Chagall.

## **2. El existir de Marc Chagall: su creación pictórica y su existencia**

### **2.1. Introducción**

El propósito de esta biografía es poder cumplir con el objetivo de mi tesis: hacer una hermenéutica de la pintura de Marc Chagall que quiere ser original, ya que lo quiero leer como pintor judío y como pintor narrativo. El poder reseguir la vida del artista de forma completa y precisa, descubriendo sus “existenciales”, nos acercará a una lectura narrativa de su asombrosa obra.

En los diferentes “capítulos” o etapas de su vida se presenta una pequeña selección de las obras más significativas que realizó y será interesante descubrir más detalladamente en algunas de ellas cómo el pintor vuelca su experiencia, su vida, su biografía.

Para realizar esta biografía me he servido en primer lugar de la propia autobiografía que Marc Chagall escribió en ruso a los 34 años, y que concluyó en Moscú en 1921. En segundo lugar, de los distintos catálogos de exposiciones de Marc Chagall y, por último, de las monografías más completas que se han realizado sobre él, como la de Jacob Baal-Teshuva<sup>17</sup> y la de Franz Meyer<sup>18</sup>. Las imágenes que aparecerán están sacadas muchas de ellas de esos mismos libros, de los catálogos que voy coleccionando y de algunas páginas de internet que en la bibliografía apunto.

### **2.2. Su infancia: Vitebsk y la cultura judía (1887-1906)**

El pintor Marc Chagall (Moshe Segal) nació en Vitebsk, el 7 de julio de 1887. Vitebsk a finales del siglo XIX era una pequeña ciudad de Bielorrusia, no lejos de la frontera con Lituania, en la confluencia del río Dvina y del Vitsba. Su economía se estaba expandiendo ampliamente pero a pesar de la llegada del ferrocarril, la estación, las pequeñas industrias y el puerto en el río, la ciudad todavía conservaba las características de una gran aldea rural. Si bien numerosas iglesias y la catedral ortodoxa

---

<sup>17</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997.

<sup>18</sup> MEYER, F., *Marc Chagall, life and work*, New York, 1963.

brindaban una apariencia más urbana, la mayoría de las casas aún eran de madera y las calles congeladas en invierno, con agua que corría en primavera, no estaban pavimentadas aún.

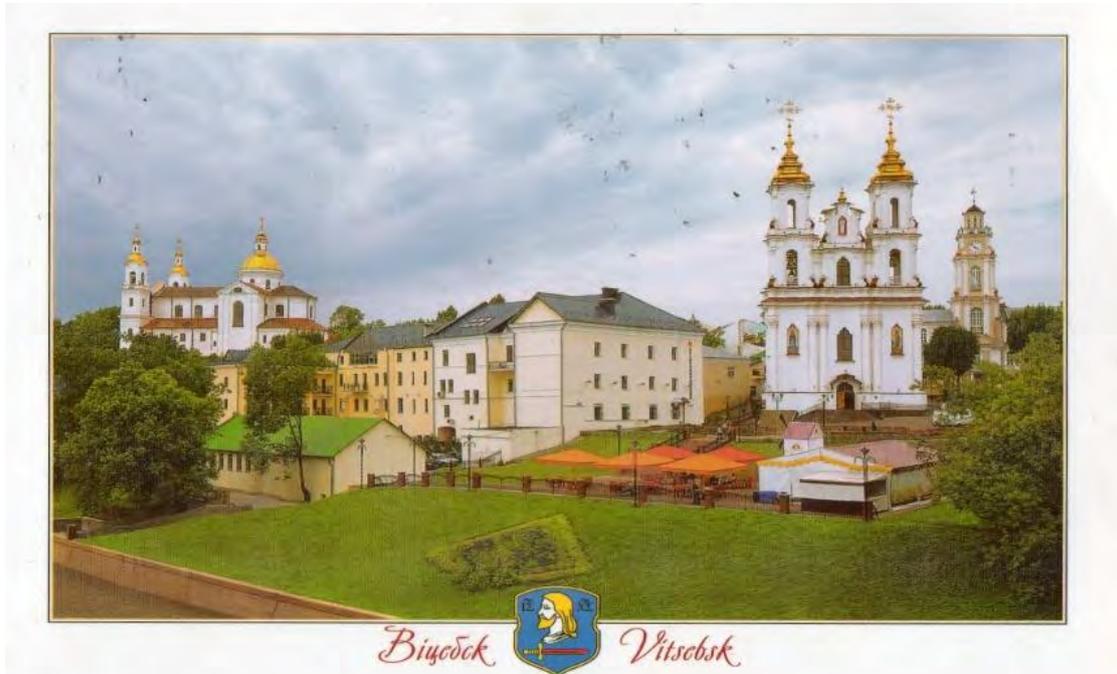


Imagen actual de Vitebsk



Mapa donde se remarca la zona yídish.

En Vitebsk vivían casi 48.000 judíos – la mayoría comerciantes, fabricantes y tenderos – de una población total de 65.000 habitantes. Habían sobrevivido a los pogromos; sufrían prejuicios y discriminaciones; vivían aislados, por lo que tenían sus propias escuelas, hospitales, y también sinagogas.

Se hablaba *yidish*, una lengua alemana pura con muchos préstamos del hebreo y el eslavo, que se escribe con caracteres hebreos y que se habla sobre todo como lengua vernácula en las comunidades judías de Europa Oriental. Veremos como esos caracteres hebreos aparecerán en algunas de las obras de Chagall.

La ciudad se organizaba entorno al *shtetl*, el pueblo judío tradicional. Los judíos viven en el *shtetl* cerca de la naturaleza, de los bosques y de los ríos, de las planicies nevadas. Moran rodeados de granjas, de animales domésticos, junto a los campos sembrados de trigo y de centeno. Son pequeños artesanos, taberneros, panaderos, carniceros, carpinteros, leñadores, muy diferentes, en todo sentido, de las masas rusas y polacas de campesinos rudos y analfabetos; forman un decorado que se hará perenne a través de los cuadros de Chagall.

Cada casa, evidencia de una unidad económica fundada sobre una forma de vida doméstica tradicional, tenía su pequeño jardín y corral de aves. Con sus cercas de madera y la decoración multicolor, las casas de Vitebsk viven eternamente en las pinturas de Marc Chagall. Como podemos observar a continuación en estas dos imágenes. La primera, una fotografía de la ciudad de Vitebsk, mientras que la segunda es un cuadro de Chagall en donde podemos observar la misma perspectiva de fondo.



Vista invernal de Vitebsk desde una cerca hecha de estacas, como las que aparecen en los cuadros de Chagall.



**La casa gris, 1917**

Óleo sobre lienzo, 68 x 74 cm.  
Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

“Justo en el momento que nací en las afueras de Vitebsk, en una pequeña casucha junto a la calzada, detrás de una prisión, estalló un gran incendio. Ardió la ciudad; ardió el barrio de los pobres judíos... Sin embargo, la casucha al borde de la calzada de Peskowitz quedó intacta. La volví a ver no hace mucho... Ella me recuerda la prominencia sobre la cabeza del rabino verde que he pintado, o una patata arrojada a un barril de arenques, remojándose en la salmuera.

Contemplando aquella casucha desde lo alto de mi reciente «grandeza» me sobrecogí y me pregunté: Realmente, ¿cómo he podido nacer aquí; cómo se puede respirar aquí?”<sup>19</sup>

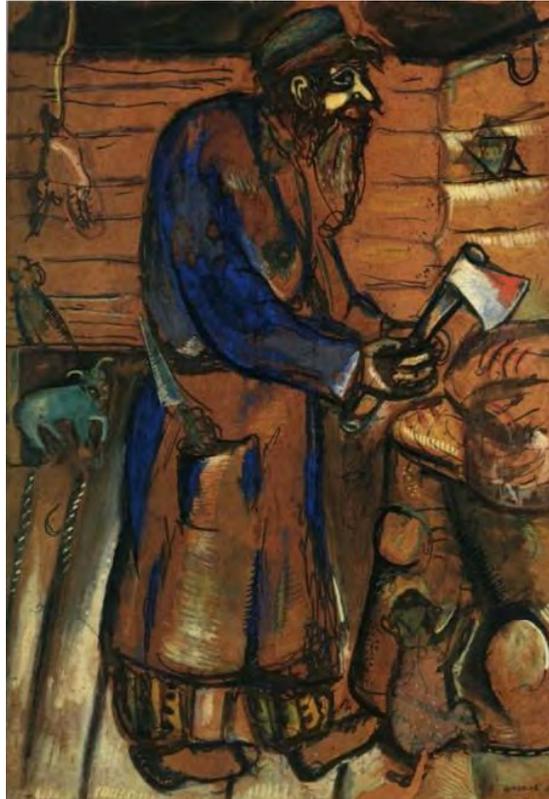
El *shtetl* es también el *jéder* (escuela elemental judía) en el que los niños aprenden el *alef-bet* (alfabeto hebreo) y se estudiaba la Biblia bajo la sinagoga (a menudo una choza que a duras penas se mantiene de pie), el círculo de estudios y, sobre todo, la cuna del jasidismo.

Las comunidades ortodoxas y judías convivían en buenos términos sin llegar nunca a un conflicto. Las divisiones entre ambas residían más en el plano social que en el confesional, y seguramente esto favoreció que Chagall integrara muchos elementos de la cultura cristiana en sus pinturas, como luego veremos. Había una clase media judía constituida por comerciantes adinerados para quienes el proceso de integración se efectuaba claramente mediante la educación. Chagall mismo fue a la escuela de la parroquia aunque la institución no aceptaba niños judíos.

Chagall pintó ese mundo cotidiano ateniéndose a la verdad, con todo su cortejo de dolor, de tristeza y de indignancia en muchas de sus primeras obras. Algunos cuadros que ofrecen una buena muestra son:

---

<sup>19</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona: Parsifal 1989. Es la autobiografía que Marc Chagall escribió en ruso a los 34 años, y que concluyó en Moscú en 1921. No se llegó a publicar hasta 1931, en París, en la traducción francesa realizada por su mujer, Bella; desgraciadamente, el original ruso se ha perdido. Tuvo una tirada de 1670 ejemplares. El libro se tradujo al hebreo, al yidish, al alemán, al inglés, al italiano y al español. En él se hace una descripción nostálgica de su ciudad natal, Vitebsk, de sus padres, de su familia y amigos, de las luchas y de sus deseos de ser artista. El libro, con ilustraciones que se añadieron posteriormente, cubre una pequeña parte de su vida, se convirtió en una viva descripción de su época. Abarca sólo hasta el año 1923. p. 12.



***El carnicero, 1910***

Gouache sobre papel, 34 x 24 cm.

Galeria Tretyakov, Moscú.



***El comerciante de pan, 1910***

Óleo sobre lienzo, 65'4 x 75 cm.

Colección privada.



***Farmacia en Vitebsk, 1914***

Aguada, temple, acuarela y óleo sobre papel sobre cartón, 40 x 52'4 cm.

Colección V. Dudakov, Moscú.



***Aldea con aguadores, 1911-1912***

Aguada sobre papel, 22 x 27'9 cm.

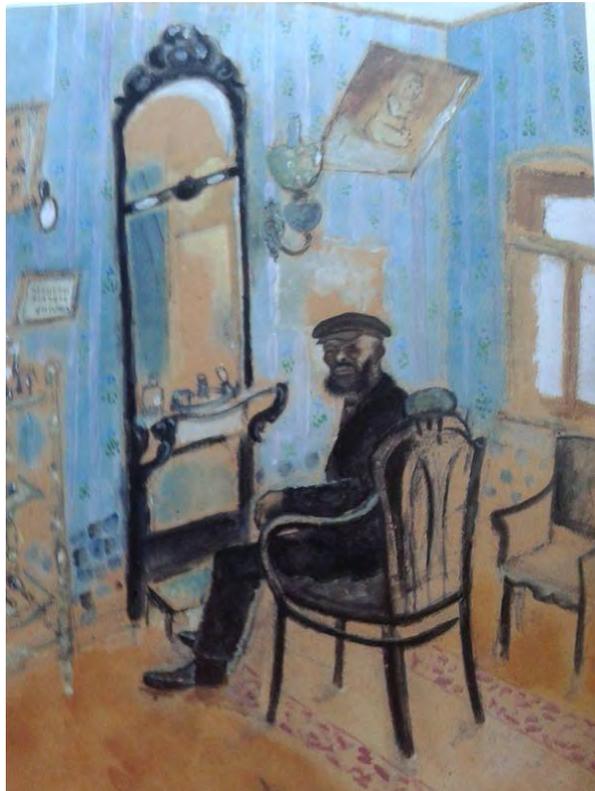
Colección particular.



***La tienda del pueblo, 1911***

Aguada sobre papel, 19 x 22 cm.

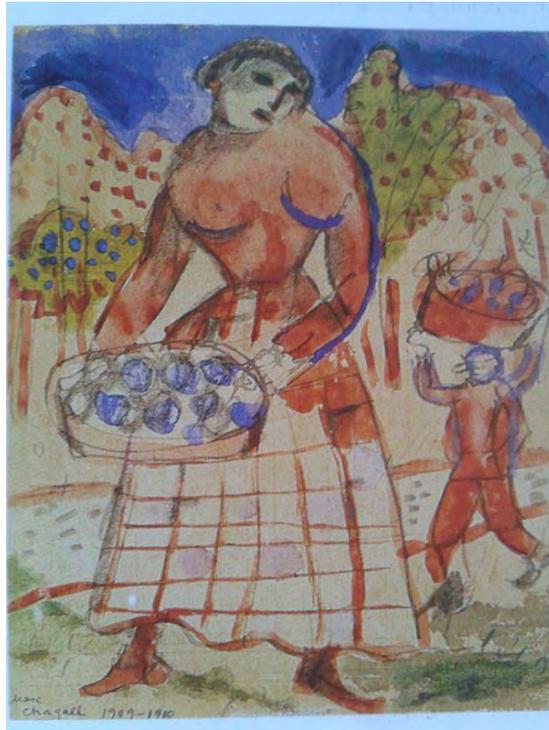
Colección Marcus Dienet, Basilea.



***La barbería, 1914***

Aguada y óleo sobre papel, 49'3 x 37'2 cm.

Galería Tretiakov, Moscú.



***La vendedora de fruta, 1909-1910***

Acuarela sobre papel, 19 x 14 cm.

Colección Marcus Diener, Basilea



***El barrendero, (El conserje y los pájaros), s/d***

Óleo sobre lienzo, 49 x 37,5 cm.

Galería de pintura Kustódiev, Astrakan.

La casa paterna, la escuela, los comercios judíos, las iglesias cristianas, las jóvenes, los casados bajo el dosel, las mujeres laboriosas, todo le interesa y cobra vida sobre sus telas. Algunos aparecen más a menudo que otros, como la vaca que parece haberlo fascinado y que uno encuentra en todas partes, posiblemente en recuerdo a su abuelo que se hizo matarife.

“Mi abuelo que la mitad de su vida descansó junto al hogar, pasó un cuarto de ella en la sinagoga y el resto en la carnicería. Tanto descansó, que la abuela no pudo resistir más y se murió en la flor de la edad. Fue entonces que el abuelo se hizo matarife. Así fue como se conmovieron las vacas y los novillos.”<sup>20</sup>

Un hecho importante es la cohesión comunitaria de sus habitantes, y la tradición religiosa vivida cotidianamente, marcada en esa región de Bielorrusia por el *jasidismo*; movimiento religioso judío fundado en el Este de Europa, cuyas enseñanzas provienen de la Cábala. Los judíos jasídicos eran extremadamente populares, al contrario del *judaismo rabínico*, centrado en el estudio del Talmud, creían en una unión entre el hombre y Dios. Los judíos jasídicos –*jasid* significa “piadoso” –, bailaban y cantaban, presos del éxtasis religioso, quizá sea esa bondad y alegría lo que Chagall quiso comunicar en su obra.

La familia de Chagall pertenece precisamente a esta corriente que busca el encuentro personal con Dios, la experiencia de la oración.

El padre de aspecto triste y cansado, sensible y reservado, taciturno; Chagall lo dibujó en varias ocasiones, trabajaba de obrero en un almacén de arenques. Por un mísero salario de 20 rublos mensuales, trabajaba duro acarreando toneles. Cuando llegaba por la noche a casa, fatigado por este trabajo, se dormía muchas veces durante la cena. Sin embargo, todas las mañanas, al rayar el alba, este devoto judío se dirigía a la sinagoga para rezar. En sus obras tardías aparecerán una y otra vez, peces, como muestra de reverencia por su padre.

“¿Habéis visto alguna vez, en los cuadros de los florentinos, uno de esos personajes de barba nunca cortada, de ojos pardos y cenicientos a la vez, de una tez de color acre cocido y llena de pliegues y arrugas? Es mi padre. [...] Levantaba esas pesadas barricas y mi corazón se crispaba al

---

<sup>20</sup> O.c. p. 18.

verlo cargar los toneles y remover los pequeños arenques con sus manos heladas. El gordinflón de su patrón se mantenía al costado, como un animal disecado. La ropa de mi padre relucía a veces por la salmuera de los arenques. Más allá caían reflejos, desde arriba por los lados. Solamente su cara, ora amarilla, ora clara, esbozaba de vez en cuando una sonrisa. ¿Qué sonrisa! ¿De dónde la sacaba?”<sup>21</sup>

Esta imagen de su padre le persiguió al parecer durante toda su vida:

“Todo me parecía enigma y tristeza en mi padre. Imagen inaccesible. Siempre fatigado, preocupado, sólo sus ojos ofrecían un reflejo suave, de un azul grisáceo. Con su ropa grasienta y sucia por el trabajo, con anchos bolsillos, de donde sacaba un pañuelo de color rojo oscuro, volvía a casa, alto y flaco. Con él entraba la noche. De los bolsillos sacaba un montón de golosinas, peras escarchadas. Con su mano rugosa y morena las repartía entre nosotros, sus hijos. [...] Y un día sin pastelillos y sin peras sacadas del bolsillo de papá era un día triste para nosotros.”<sup>22</sup>

Chagall en otra ocasión deja constancia del deseo de ser artista y huir de su tradición trabajando como su padre.

“Mi padre tenía ojos azules, pero sus manos estaban llenas de callos. Trabajaba, oraba, callaba. Como él, también yo callaba. ¿Qué sería de mí? Debería quedar así toda mi vida, sentado delante de una pared o debería, yo también, acarrear toneles? Yo observaba mis manos. Tenía manos demasiado delicadas... Yo debería hallar una profesión especial, que no me obligara a separarme del cielo y de las estrellas, y que me permitiera encontrar mi sentido de la vida. Si, exactamente eso buscaba. En mi patria, sin embargo, nadie había pronunciado las palabras «arte, artista». ¿Qué es eso de artista?, pregunté.”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> O.c. p. 13.

<sup>22</sup> O.c. p. 14.

<sup>23</sup> WALTER, F. INGO, METZGER, R., *Chagall 1887-1985. La pintura como poesía*, Bonn, 1996. p.7.

Ese deseo de huir a otros mundos más allá de la realidad que le acercaba su padre hace que Chagall se avoque con fuerza al mundo de la fantasía, de los sueños donde todo es posible y que encontramos en sus cuadros.

“Cuando observaba a mi padre debajo de la lámpara soñaba con cielos y cuerpos celestes, mucho más allá de nuestra calle. Toda la poesía de la vida se condensaba en la tristeza y el silencio de mi padre. Allí estaba la fuente inagotable de mis sueños: mi padre, comparable con la vaca inmóvil, taciturna y callada sobre el tejado de la choza.”<sup>24</sup>

La madre era la hija mayor del carnicero de Liozno, un pueblo cercano a Vitebsk, regentaba una pequeña tienda de comestibles y tenía alquiladas tres casas, para acrecentar los ingresos de la familia. Era de escasa estatura, llena de vivacidad y energía, el polo opuesto a su marido, siempre fatigado y exhausto. Como la mujer típica judía, constituía el centro de la familia. Chagall la describió con todo cariño en *Mi vida*:

“La veo administrar la casa, dirigir a mi padre, construir pequeñas casas sin cesar, abrir una tienda de ultramarinos, traer a ella un carro lleno de mercancías, sin dinero, a crédito. [...] ¿Han transcurrido tantos años desde que murió! ¿Dónde estás ahora, madrecita? ¿En el cielo, en la tierra? Yo estoy aquí, lejos de ti. Estaría más a gusto si me hubiera mantenido cerca de ti; al menos habría tocado tu contemplado monumento, tocado tu lápida. ¿Ah, mamá! Ya no puedo rezar y lloro cada vez con menos frecuencia. Pero mi alma piensa en ti, en mí, y mi pensamiento se consume en la pena. No te pido que ruegues por mí. Tú ya sabes cuantas penas puedo tener. Dime, madrecita: en el otro mundo, en el paraíso, en las nubes, donde tú estés, ¿te consuela mi amor? ¿Podría, con mis palabras, hilar dulzura, tierna y acariciador para ti.”<sup>25</sup>

El padre y la madre no sólo encarnan lo vivido sino que también personifican los dos aspectos contradictorios del genio judío y de su historia. Por un lado la figura del padre que integra con toda evidencia la dimensión trágica inherente al destino del pueblo judío; encarna la resignación en la aceptación de la voluntad de Dios. La de la

---

<sup>24</sup> O.c. p. 12.

<sup>25</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p. 19 y ss.

madre, por otro lado, irradia vitalidad, simboliza la energía creadora llena de esperanza y de convicción inquebrantable de la elección divina.

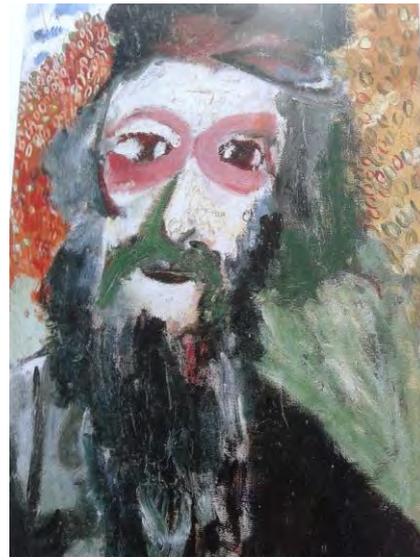
Chagall tenía un hermano y siete hermanas: David de quien produjo algunos retratos, pero que murió muy joven, Anna (Aniouta), Zina, las mellizas Lisa y Mania, Rosa, Marussia y Raquel, que también murió joven.



***El padre del artista, 1907***

Tinta china y sepia sobre papel, 23 x 18 cm.

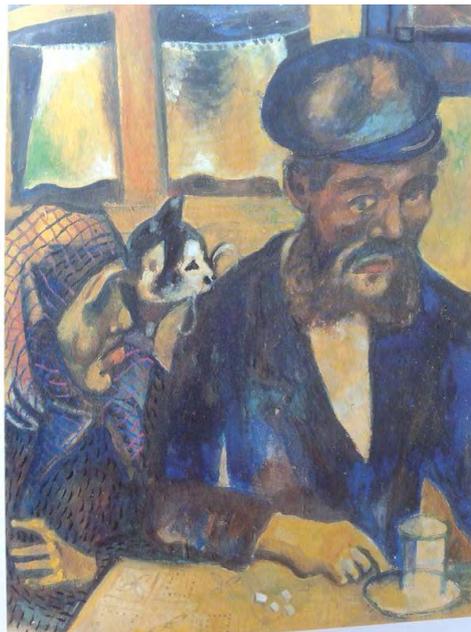
Colección particular.



***El padre, 1910 - 1911***

Óleo sobre tela, 80 x 44'2 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París



***Padre, 1914***

Témpera sobre papel montado sobre cartón,  
49'4 x 36'8 cm.

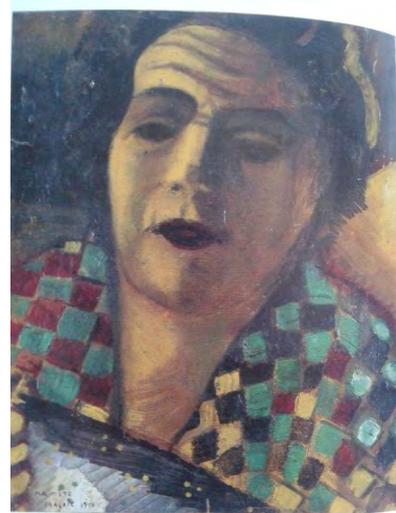
Museo ruso, San Petersburgo.



***La madre delante del fuego*, 1914**

Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm.

Colección particular.



102  
E. S. 1914

***La madre*, 1914**

Óleo sobre cartón, 34'5 x 29'5 cm.

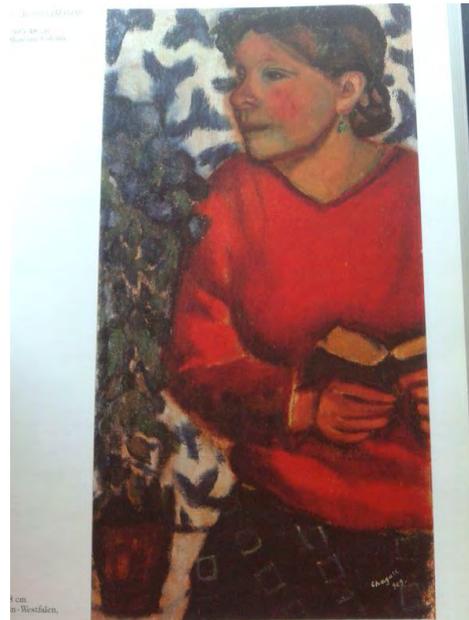
Colección particular, París.



***David*, 1914**

Óleo sobre papel adherido a cartón, 50 x 37'5 cm.

Colección privada.



***Hermana del artista (Mania)*, 1909**

Óleo sobre lienzo, 93 x 48 cm.

Museo Wallraf-Richartz, Colonia.



***Retrato de la hermana del artista, Aniouta, 1910***

Óleo sobre lienzo, 92'3 x 70'3 cm.

The Solomon R Guggenheim Museum, Nueva York



***David y la mandolina, 1914***

Óleo sobre cartón, 50 x 37'5 cm.

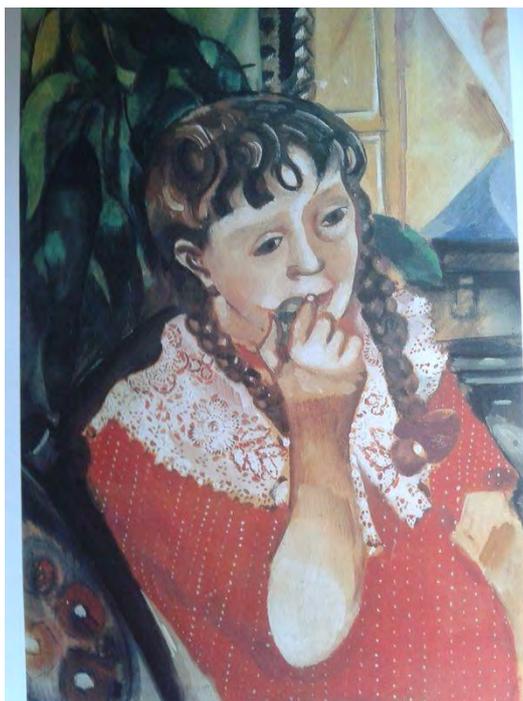
Colección particular.



***David de perfil tocando la mandolina, 1914***

Óleo sobre papel, 50 x 37'5 cm.

Ateneum Museum, Helsinki



***Retrato de la hermana Marias(in)ka, 1914***

Óleo sobre cartón, 51 x 36 cm.

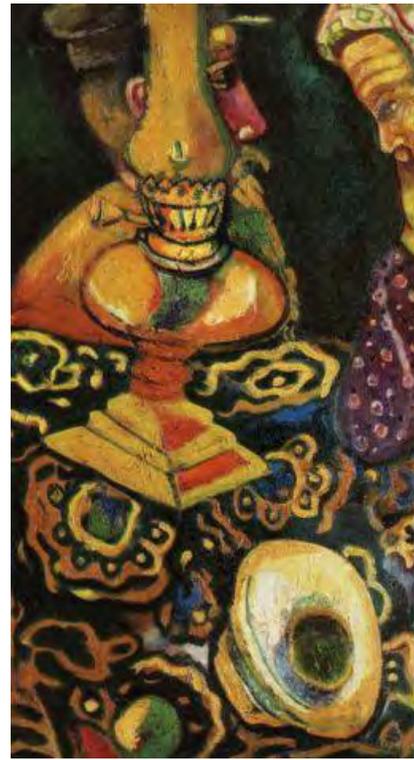
Colección particular, San Petersburgo.

De todas esas experiencias vividas en su niñez proceden los esquemas pictóricos del vocabulario chagalliano, los primeros motivos de los cuadros serán objetos humildes que le acompañaron en su infancia y adolescencia, y que no olvidará jamás. El *reloj*, la *lámpara*, el *samovar*, la *mesa del Sabbat*, la *habitación*, el tío Neuch tratante de ganado que por las noches se sentaba en el tejado con las piernas cruzadas a *tocar el violín*, la *calle* del pueblo, la casa natal con su tejado, Vitebsk reconocible por las cúpulas de su catedral.



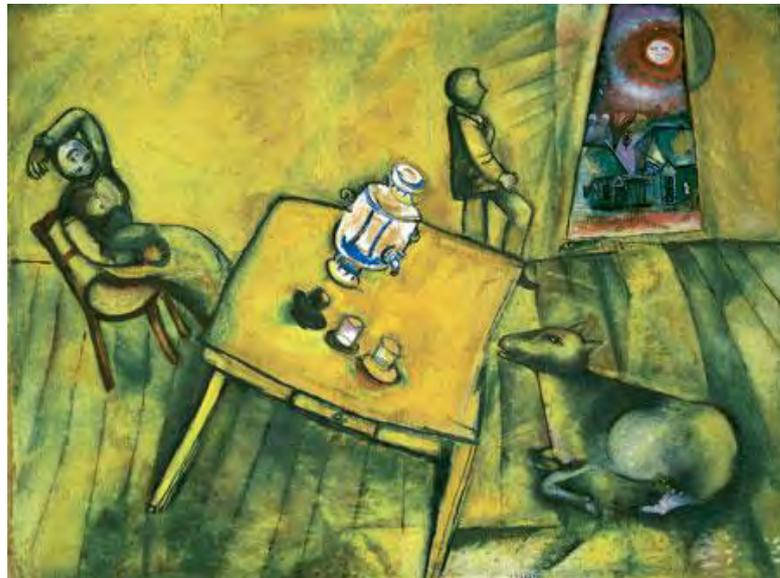
***El reloj, 1914***

Aguada, óleo, lápiz sobre papel, 49 x 37 cm.  
Galería Tretiakov, Moscú.



***Naturaleza muerta con lámpara, 1910***

Óleo sobre lienzo, 70 x 45 cm.  
Colección particular.  
Courtesy Galerie Rosengart, Lucerna.



***La habitación amarilla, 1911***

Óleo sobre lienzo, 84 x 112 cm.  
Colección privada.



***Sabbath, 1910***

Óleo sobre lienzo, 90 x 98 cm.

Museo Ludwig, Colonia

Chagall, al terminar la *jéder* (escuela elemental judía donde se aprendía hebreo y se estudiaba la Biblia), pudo asistir a clases en la escuela municipal de la ciudad. A pesar de ser algo que no estaba permitido a los judíos, su madre logró sobornar al maestro. Así, el joven Chagall con 13 años logró evadirse de la red de relaciones familiares y de vecindad, en la que generalmente los otros muchachos judíos de su edad quedaban irremediabilmente atrapados. Marc (entonces todavía Moshe) hablaba ruso en lugar de yídish, tomó clases de violín y de canto, entonces comenzó a dibujar. Pero sobre todo tomó contacto con la burguesía más abierta al mundo, interesada por la cultura, con una forma de vida que su padre no había podido ofrecerle.

Al cabo de seis años entra en la *Escuela de Pintura y Dibujo* de Yejuda Pen<sup>26</sup>, un artista judío que representa la corriente más aperturista dentro de la religión judía; tradicionalmente muy estricta con la práctica artística. Pintaba escenas costumbristas y

---

<sup>26</sup> LE FOLL, C., *L'école artistique de Vitebsk (1897-1923)*, París, 2002.

retratos. Pero pronto Chagall descubre que no tiene talento para el retrato y sólo permaneció dos meses en la escuela de Pen.

### 2.3. San Petersburgo: empieza su formación artística (1906-1910)

Chagall se hace muy amigo de Víctor Mekler, hijo de un importante comerciante judío. En 1906 deciden los dos viajar a San Petersburgo, entonces capital de Rusia y centro cultural del país.

Con 19 años Chagall tiene que buscarse la vida en esa nueva ciudad, trabaja primero con el fotógrafo Jaffe, dedicándose al retoque; éste le paga sólo la manutención. Más tarde trabaja con un pintor de rótulos. Los años de rotulista le marcaron en su obra, las palabras hebreas y rusas que aparecen en muchos de sus cuadros se remontan probablemente a esa época, un ejemplo de ello es el cuadro *Casa en Liozno* de 1914, donde aparecen distintos carteles de las tiendas escritos en hebreo.



***Casa en Liozno, 1914***

Aguada, óleo y lápiz sobre papel, 37'1 x 49 cm.

Galería Tetriakov, Moscú.

En San Petersburgo vive Chagall años difíciles, lejos de su familia, con poco dinero, apenas pudo alquilar una habitación para él, y tuvo que conformarse con rincones e incluso compartir cama. Es en ese momento cuando empieza a hacerse con motivos y formas que le acompañarán toda la vida.

Conoce a una persona influyente, el abogado Golberg, que lo admite en su casa como personal doméstico. No consigue entrar en la *Escuela de Artes y Oficios*, y debe conformarse con la *Escuela de la Sociedad para la protección de las artes*. Poco aprendió allí, pero consigue una prórroga y luego la exención del servicio militar. Pasó dos años en esa escuela, donde se copiaban según afirma Chagall: “cabezas de yeso de ciudadanos griegos y romanos”<sup>27</sup>. En 1908 acude a la *Escuela Privada de Savel Saidenberg*, un pintor costumbrista; en esa época pinta autorretratos y paisajes naturalistas. Más tarde entra en la *Escuela Svansseva* de León Bakst, célebre pintor de decorados y diseñador de vestuario del Ballet Ruso. Con él trabajará año y medio.

En varias ocasiones debe viajar a Vitebsk, en uno de esos viajes conoce a Thea Brachmann, que posará en varias ocasiones para él. Conoce en 1909 también a Bella Rosenfeld, su futura mujer.

En esas obras tempranas de la época de San Petersburgo se aprecian numerosos elementos tomados, en primer lugar del arte popular ruso conocido con el nombre de *lobok*,<sup>28</sup> con las escenas sencillas y populares sacadas del entorno próximo del artista. Y en segundo lugar, del arte de los iconos. Esta influencia está justificada al analizar el código figurativo del artista muy sensible, como iremos viendo en su obra a la mágica luz del icono. Desde 1911 sobretodo, Chagall estará en plena posesión de un lenguaje plástico que no le debe nada a la tradición occidental. Él sigue la tradición bizantina en la que el sentido siempre prevaleció sobre la representación. El alargamiento extremo de las figuras, el rechazo de la perspectiva, la plasticidad del espacio interior, la frontalidad observada a menudo, a veces el uso de fondos rojos como en la escuela de Nóvgorod,

---

<sup>27</sup> O.c. p. 85.

<sup>28</sup> El *lobok* —que inicialmente significa «corteza de abedul»— es el equivalente ruso de la caricatura o panfleto satírico popular impreso en el Renacimiento y Barroco, con ilustraciones generalmente xilográficas. A veces meras hojas volanderas o pliegos sueltos. Ciertamente, el género llegó a Rusia con un retraso de unos dos siglos, a fines del XVII. Pero gracias a este desfase, mientras en Occidente desde el siglo XVIII los periódicos o gacetas reemplazaron gradualmente al pliego suelto y derivaron sus ilustraciones hacia otros modos gráficos, en Rusia el *lobok* impreso, hasta los siglos XIX y XX siguió siendo fuente de información para las masas sobre los acontecimientos más importantes, como la guerra patriótica anti napoleónica de 1812, el conflicto ruso-japonés de 1904-1905 o la Primera Guerra Mundial. En el siglo XX aparecieron pintores profesionales que empezaron a trabajarlo. No se trata de un invento ruso ya que obras artísticas de este tipo existían en China, Turquía, India y Europa Occidental; sin embargo, precisamente en Rusia este arte obtuvo gran popularidad gracias a su peculiar e inconfundible estilo.

son los elementos reconocibles del sistema representativo chagalliano. Algunas obras que lo podrían ejemplificar son:



***Muchacha sobre el sofá, (Mariaska), 1907***

Óleo sobre lienzo, 75 x 92,7 cm.

Colección particular.



***El muerto, 1908***

Óleo sobre lienzo, 68,2 x 87 cm.

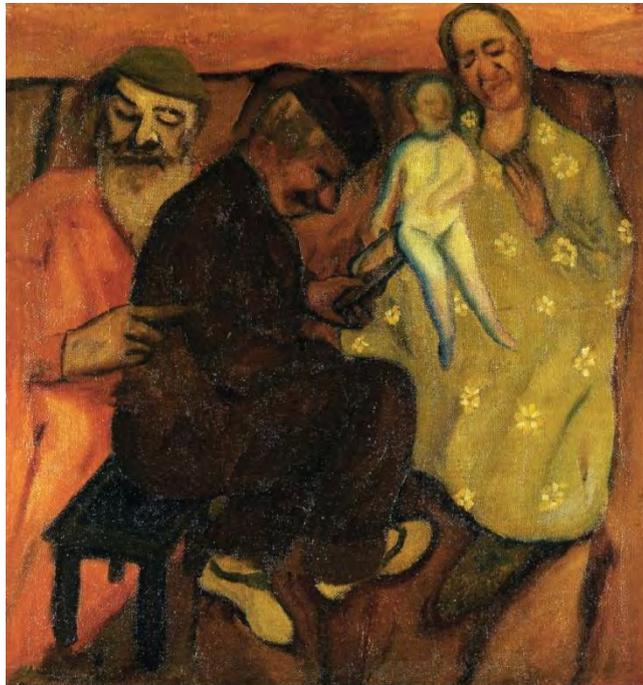
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.



***El pequeño salón, 1908***

Óleo sobre papel, sobre lienzo, 22'5 x 29 cm.

Colección privada. París



***Circuncisión o La familia (Maternidad), 1909***

Óleo sobre lienzo, 74 x 67 cm.

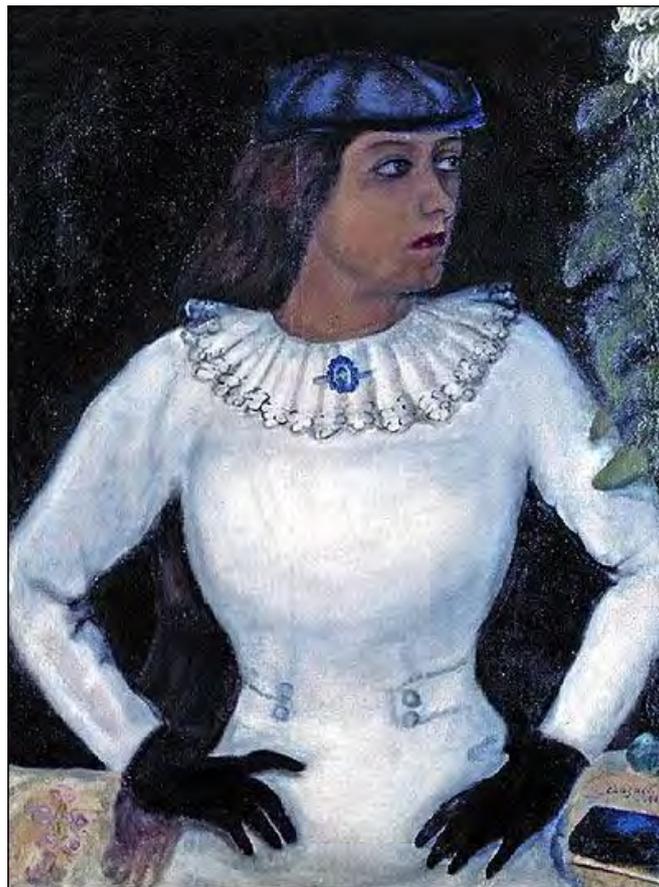
Colección particular.



***La boda rusa, 1909***

Óleo sobre lienzo, 68 x 97 cm.

Colección G. Bührle, Zúrich.



***Mi novia con guantes negros, 1909***

Óleo sobre lienzo, 88 x 65'1 cm.

Kunstmuseum, Basilea.

La vida se va convirtiendo para Chagall en una auténtica “novela formativa” con capítulos llenos de acontecimientos e intriga.

Gracias a Máximo Vinaver, abogado, editor y diputado de la Duma, el Parlamento ruso, consigue viajar a París, centro del arte de aquella época; proporcionándole una beca mensual y comprándole algunos de sus primeros cuadros. En *Mi Vida*, autobiografía de Chagall, escribirá:

“Mi padre me trajo al mundo y el señor Vinaver hizo de mi un pintor. De no haber sido por él, quizá habría continuado siendo un fotógrafo toda mi vida, establecido en Vitebsk, y no tendría idea alguna de París.”<sup>29</sup>

#### **2.4. La luz de París (1910-1914)**

En agosto de 1910 Chagall llega a París, después de un viaje de cuatro días. Esta estancia en París para Chagall será muy formativa y decisiva. Tenía 23 años, no hablaba francés y se sentía perdido en la gran ciudad. Frecuentó galerías, salones y sobretodo el Louvre y Orangerie; donde pudo estudiar obras de los grandes maestros (Rembrandt, Chardin, Watteau, Van Gogh, Renoir, Pissarro, Matisse, Gauguin, Manet, Monet, Millet, Courbet, Delacroix, Gericault,...). Las obras de los artistas franceses hicieron descubrir a Chagall un mundo de formas y colores totalmente nuevo.

“Mis cuadros, en Rusia, no tenían luz. Todo era allá marrón, gris. Al llegar a Francia, me conmovieron los matices de los colores.”<sup>30</sup>

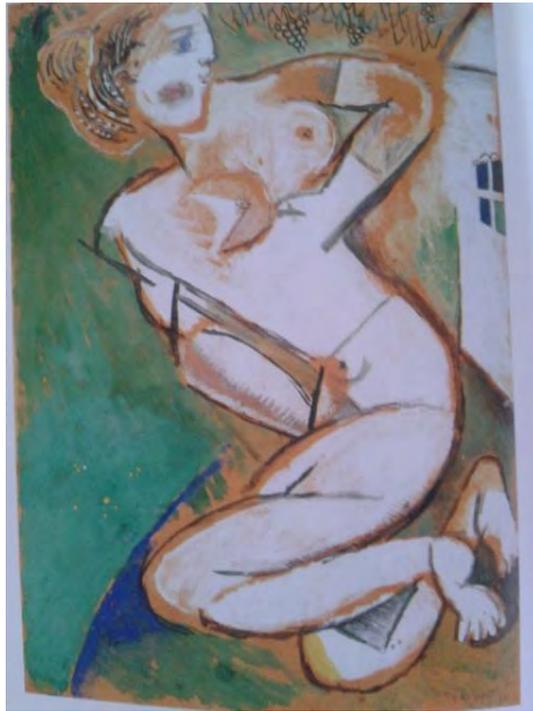
Las diferentes corrientes artísticas le impulsaron a preguntarse por su propuesta como artista y sobre el arte. Pero no coincidía con ningún movimiento pero aun así admiraba a sus compañeros de vanguardia. Él permaneció siempre fiel a sus sentimientos, a sus recuerdos y a su patria: su originalidad en forma y temática ya para siempre va a convertirse en algo de difícil catalogación.

En París asistió a dos academias: *La Palette* y *La Grande Chaumière*, donde dibujaba y pintaba sobretodo desnudos:

---

<sup>29</sup> O.c. p. 1 00.

<sup>30</sup> O.c. p. 108.



***Desnudo delante de la casa, 1911***

Gouache sobre papel, 33'3 x 24 cm.

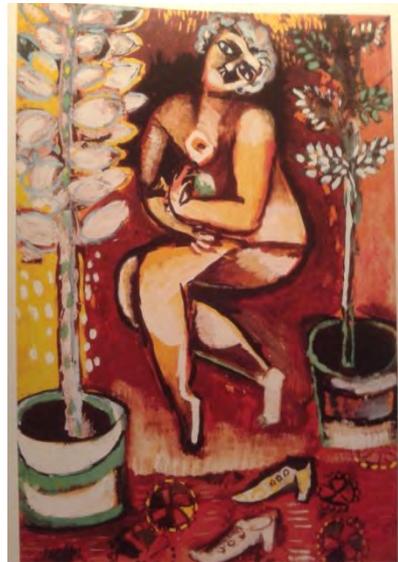
Colección particular



***Desnudo con peine, 1911 – 1912***

Gouache sobre papel, 33'5 x 23'5 cm.

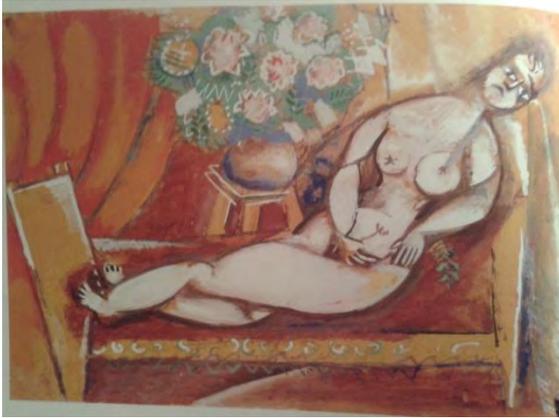
Colección particular.



***Desnudo con flores, 1911***

Gouache sobre papel, 33'5 x 24 cm.

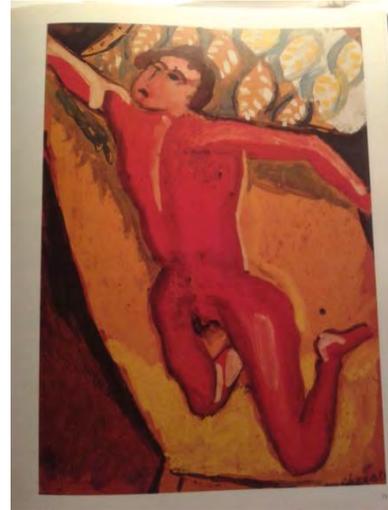
Colección particular.



***Desnudo acostado con ramo de flores, 1911***

Gouache y témpera sobre papel, 24'1 x 34'3 cm.

Colección particular.



***Desnudo rojo, 1911***

Gouache sobre papel, 34'5 x 25 cm.

Colección particular

Ésta era una actividad que le aburría. Chagall quería algo más creativo y no sólo hacer copias y *mímesis*,<sup>31</sup> quería ser original. Tenía claro que no quería ser un pintor asimilado a las corrientes artísticas que dominaban el arte de París de esa época.

Descubre en ese momento la *técnica de la aguada*, (*gouache*) técnica pictórica que consiste en mezclar en distintos grados agua con diversas tintas y así permitir la utilización de una amplia gama cromática a partir de un único color de base (normalmente negro o sepia) mediante difuminaciones.

Son de esa etapa:

---

<sup>31</sup> Mímesis o mimesis, a partir de Aristóteles, se denomina a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. Se desarrolló ampliamente a través del género de la naturaleza muerta, donde el pintor encontraba, en la excepcional inmovilidad del modelo, el provecho de exaltar ante un público su capacidad de duplicar la realidad.



***El estudio, 1910***

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Esta pintura tiene claras influencias de Van Gogh, sobretodo por la composición de la habitación y los vivos colores. Pueden verse los muebles, su caballete y algunos cuadros que cuelgan de la pared.



***Sabbath, 1910***

Óleo sobre lienzo, 90 x 98 cm.

Museo Ludwig, Colonia



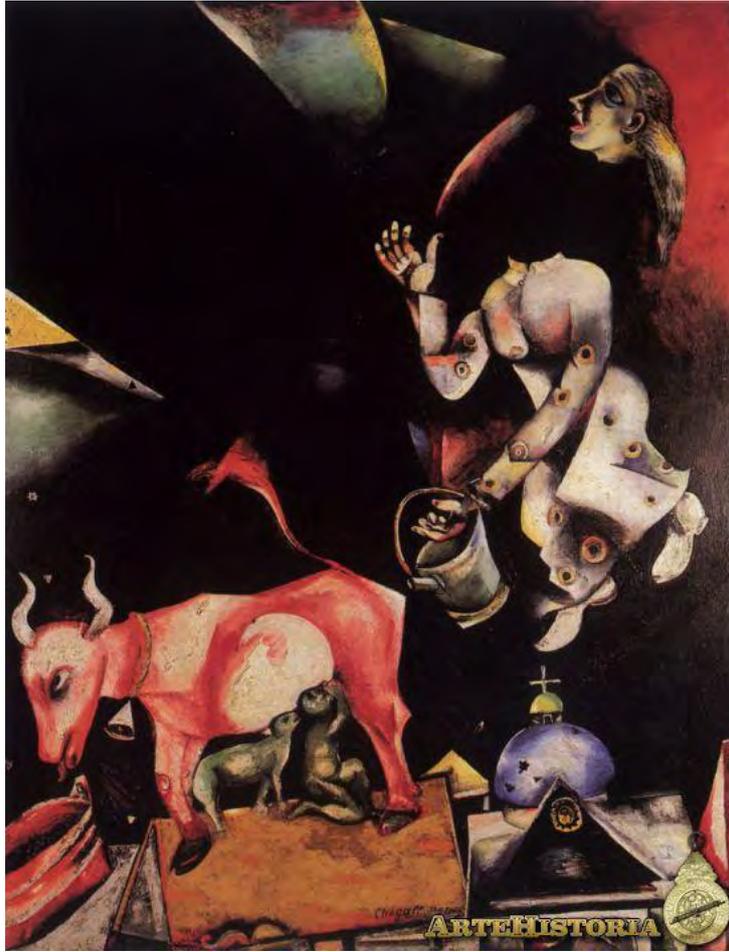
***La Boda, 1910***

Óleo sobre lienzo, 99'5 x 188'5 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

(Comentario en el capítulo 8)

En esta pintura se pueden observar las influencias de los fauvistas. Aunque este grupo ya se había deshecho antes de que Chagall llegara a París, en varias de sus obras se aprecia la influencia de los colores vivos e intensos de esa corriente, a la que pertenecían Derain, Matisse y De Vlaminck.



***A Rusia, los asnos y los demás, 1911***

Óleo sobre lienzo, 157 x 122 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Aunque quedó deslumbrado por la ciudad de París y la sensación de libertad que imperaba en ella, Chagall tuvo que recurrir a la solidaridad de sus amigos rusos para instalarse en un apartamento. A finales de 1911 encontró un estudio en *La Ruche*<sup>32</sup> (La

---

<sup>32</sup> Es una ciudad de artistas situada en el distrito XV de París, cerca del parque George-Brassens. Es un edificio diseñado por Gustave Eiffel para la exposición universal de 1900 y reutilizado después como centro cultural. El nombre, Ruche, significa “colmena” en francés y se llama así porque los talleres de los artistas se sitúan como una colmena alrededor de una escalera central. Se inauguró oficialmente en 1902 y ya desde entonces se alojaron aquí artistas que pagaban un módico alquiler y así disponían de un taller colectivo.

Desde un principio, la mayoría de artistas aquí alojados provenía de los países del este de Europa, aunque no exclusivamente. Algunos residentes fueron Fernand Léger, March Chagall, Naïm Soutine, Amadeo Modigliani, Constantin Brancusi o Alexander Archipenko. Y éste fue el origen de la conocida como “Escuela de París”, nombre inventado por el crítico de arte André Warnod para designar el grupo de artistas, esencialmente extranjeros, que habían elegido París para crear sus trabajos y que muchos de ellos compartieron taller en La Ruche. La Segunda Guerra Mundial y determinados proyectos inmobiliarios en los años 60 pusieron en peligro este centro cultural, pero con el apoyo de los artistas se salvó de la demolición.

Colmena), nombre que recibía un bloque de 140 estudios, que el escultor Alfred Boucher reutilizó para albergar de forma económica a los artistas y escritores procedentes de todo el mundo.



Imágenes de *La Ruche*

Allí vivieron futuros maestros de la Escuela de París, como: Amadeo Modigliani, Fernand Léger, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Moshe Kogan, Chaim Soutine, Ossip Zadkine, Jacques Lipchitz, Jean Metzinger, entre otros; así como bastantes poetas, entre ellos: Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, André Malraux, los filósofos Jacques Maritain y Gaston Bachelard y el amigo escritor Blaise Cendrars, que hablaba ruso y tendrá gran importancia en la vida de Chagall.

En su autobiografía, Chagall nos ha dejado una viva descripción del ambiente que reinaba en “La Colmena”:

“Mientras que en los estudios rusos una modelo ofendida sollozaba, en los italianos se elevan cantos y los sonidos de la guitarra, entre los judíos había discusiones, yo estaba solo en mi estudio, delante de mi lámpara de petróleo. Estudio lleno de cuadros, de telas que, por otro lado, no eran telas, sino más bien mis sábanas, mis camisetas de dormir cortadas a trozos. Las dos, las tres de la madrugada. El cielo es azul. El alba se levanta. Allá abajo, más lejos, se degollaba el ganado, las vacas mugían y yo las pintaba. Así velaba noches enteras. Hace ya una semana que no se ha hecho limpieza en el estudio. Bastidores, cáscaras de huevo, latas

vacías de caldo de dos céntimos, todo confuso y revuelto. [...] Encima de las planchas, alternaban reproducciones de El Greco, de Cézanne, los restos de un arenque que yo dividía en dos, la cabeza para el primer día, la cola para el siguiente y, a Dios gracias, cortezas de pan.”<sup>33</sup>

Chagall se entregó a París. Allí, según confiesa, descubre el color y se abre culturalmente al arte europeo que empieza a conocer en profundidad. Integrará su *vocabulario pictórico* y su estilo ecléctico, rompedor, inclasificable, ampliando así el catálogo de temas cubistas y fauvistas, limitado al paisaje, al desnudo y a la naturaleza muerta.

En cuanto a movimientos y escuelas, como ya he dicho, nunca se adherirá plenamente a ninguno de ellos. En el *Salon des Indépendants* pudo descubrir el *fauvismo* y el *cubismo* nacientes. Del *fauvismo* adopta la dinámica interna del color puro, alegre y claro, que se convertirá cada vez más en la base de sus cuadros. En el *cubismo* descubrirá esa descomposición del objeto que encontramos en las obras mayores de estos años como los cuadros: *Homenaje a Apollinaire*, *Yo y la aldea* (imágenes en la siguiente página) o *A Rusia, los asnos y los demás*, bautizadas así por el poeta Blaise Cendrars. Él mismo explicó el aparente azar que impera en la distribución de figuras en sus telas:

“Para los cubistas, una pintura era una superficie cubierta con formas que guardan un cierto orden. Para mí, una pintura es una superficie cubierta con representaciones de cosas –objetos, animales, seres humanos– que guardan un cierto orden en el que la lógica y la voluntad de ilustración no tienen importancia alguna. Estoy en contra de los términos ‘fantasía’ y ‘simbolismo’ [que le aplicaban ciertos críticos]. Todo nuestro mundo interior es realidad, tal vez más real que el mundo manifiesto.”<sup>34</sup>

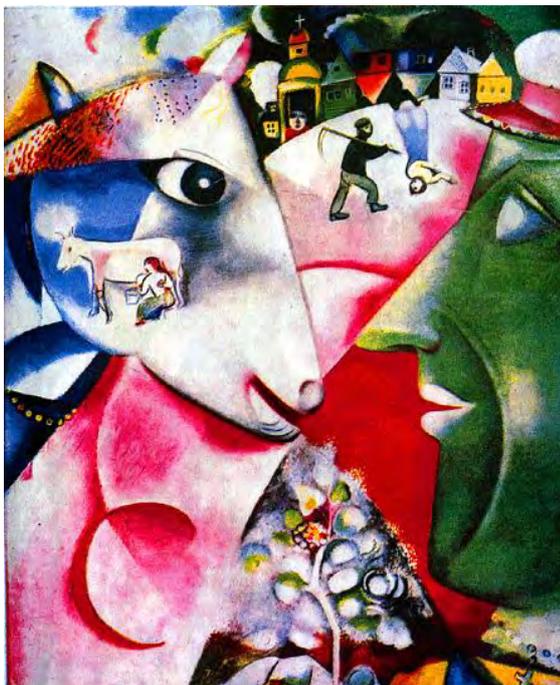
Es muy interesante que en la *Ruche* Chagall pintara muchas de las obras que luego se han considerado maestras. La confrontación con esas corrientes artísticas efervescentes, vanguardistas, dio al joven pintor ruso el impulso decisivo para encontrar

---

<sup>33</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p. 105 y s.

<sup>34</sup> GELMAN, J. *Del idish*, en <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-10/00-10-13/contrata.htm> Consulta: 2012.

–aprendiendo de las experiencias de los pioneros– su propio lenguaje formal. Una buena muestra de ello son:



***Yo y la aldea, 1911***

Óleo sobre lienzo, 192'1 x 151'4 cm.

Museo de arte Moderno, Nueva York

(Comentario en el capítulo 8)

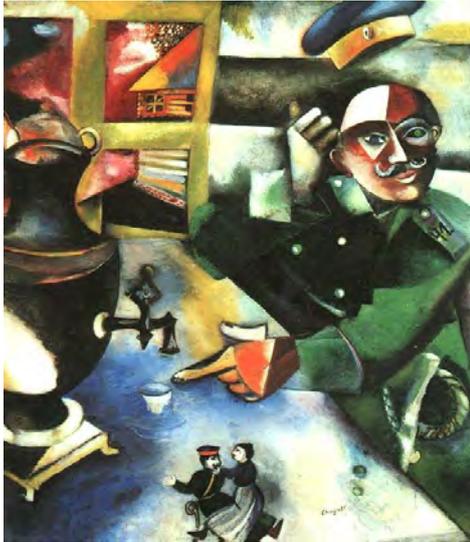


***Homenaje a Apollinaire, 1911-12***

Óleo sobre lienzo, 209 x 198 cm.

Museo Stedelijk, Amsterdam.

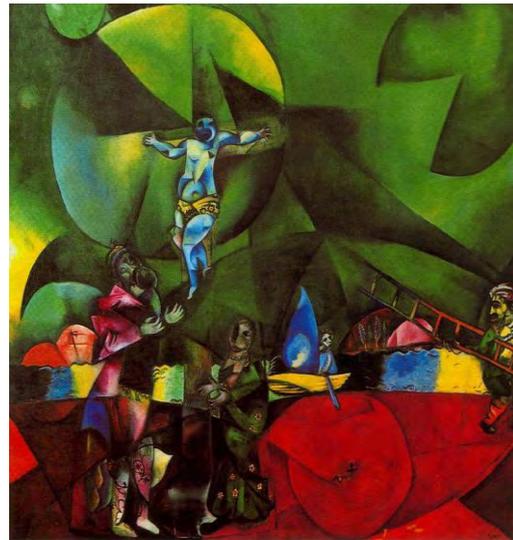
(Comentario en el capítulo 8)



***El soldado bebe, 1911-12***

Óleo sobre lienzo, 109'1 x 94'5 cm.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



***Gólgota, 1912***

Óleo sobre lienzo, 174'6 x 192'4 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York



***El tratante de ganado, 1912***

Óleo sobre lienzo, 97 x 200'5 cm.

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basilea.

(Comentario en el capítulo 8)



***París desde mi ventana, 1913***

Óleo sobre lienzo, 135,8 x 141,4 cm.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

(Comentario en el capítulo 8)

Estas obras están llenas de nostalgia y expresan el dolor de quien está lejos de su patria. Su pintura se entrega por completo a la tensión creadora nacida de una ausencia, de un paraíso perdido. Marc Chagall plasma lo que luego va a ser su estilo original y sorprendente, que él ya entonces empieza a expresar:

“Personalmente, no creo que la tendencia científica sea afortunada para el arte. Impresionismo y cubismo me son ajenos. El arte me parece sobre todo un estado del alma.”<sup>35</sup>

Aprovecho esta cita para hacer una reflexión sobre *la pintura de Marc Chagall como una pintura narrativa*, que está íntimamente unida a sus experiencias vitales, que voy llamando sus “existenciales”, sus pinturas trazan una crónica de la historia de su alma, la historia de su comprensión del mundo mediante su forma visible. Tengo la certeza que Chagall pinta desde esos “existenciales”; y es su propia existencia la que queda reflejada en su obra. Hacer esta búsqueda o investigación es lo que llamo hacer una búsqueda o lectura narrativa de su pintura.

En un sentido cercano al de la pintura narrativa, se presenta a Chagall como un *pintor poeta*, expresión que señala el descubrimiento de la poesía en la pintura, y que bien podría llamarse “narración pictórica”.

Toda la obra es narración pura impregnada de fantasía, sueños, de la memoria de la infancia, de los imposibles, y de un agudo sentido del humor. Por esta razón los primeros en reconocer su trascendencia fueron poetas y escritores. André Breton, teórico y fundador del surrealismo, en 1941 escribirá en su *Génesis y perspectiva artística del surrealismo*:

“Al comienzo de esos movimientos – Dadá, surrealismo – en los que se llevó a cabo la fusión entre poesía y las artes plásticas, no se apreció correctamente a Chagall. (...) Hoy podemos juzgar la obra de Marc Chagall justamente. Su total explosión lírica se produjo en 1911. Desde esa época, la metáfora hizo su entrada triunfal en la pintura moderna”.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p. 115-116.

<sup>36</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 120.

Henry Miller, escritor y pintor, lo llamó “un poeta con alas de pintor”.<sup>37</sup> Su obra es un diario con imágenes; si se lee entre líneas se reconoce a un artista, cuyo diálogo con su origen y con sus raíces religiosas nunca se interrumpió. Lo que quería era plasmar en forma pictórica sus fantasías, procedentes de lo vivido, del recuerdo y del sueño.

Aunque a primera vista los lienzos más importantes y fantásticos de Chagall lo acercan al mundo del surrealismo y al infantilismo intencionado de los dadaístas, Chagall, como hemos comentado anteriormente, conservó siempre la capacidad de expresar sus temas y abordarlos con gran libertad de estilo. A menudo, a contracorriente, siguiendo sólo las intuiciones personales.

La referencia al mundo onírico y fantástico está presente en muchas de sus obras, pero para Chagall los sueños no eran un amasijo de imágenes reprimidas por el consciente, como para la mayoría de surrealistas, sino la confluencia feliz del consciente y del subconsciente, el desencadenamiento de la intuición, la libertad de la fantasía. Expresaba en sus obras la capacidad que tiene todo ser humano de crear mundos diferentes dentro de su propio mundo. De esta forma Chagall establece en su obra un profundo diálogo, un debate con la vida. De esa manera sus cuadros reflejan la espontaneidad del narrador capaz de interrumpirse, de horrorizarse con su propio relato o bien reírse de él. Es uno de los pocos pintores (los literatos y particularmente los cineastas lo lograron más de una vez) capaces de sentir que la vida misma ha perdido su unidad, su lógica, y en ocasiones su sentido. La pintura es vida y la vida, en realidad, puede ser pintura.

Si se pedía a Chagall que explicara sus cuadros, respondía:

”Ni yo mismo los entiendo. No son literatura. Son sólo composiciones pictóricas que me persiguen. Las teorías que podría inventarme para explicarlos, y las que aducen otros en relación con mi obra, son una necesidad absoluta. Mis cuadros son la razón de mi existencia, mi vida; eso es todo.”<sup>38</sup>

Resiguiendo su vida, en esa etapa de formación en París hay que destacar que Marc Chagall participó por primera vez en una exposición en el *Salon des Indépendants* en el año 1912, donde expuso tres cuadros: *El borracho 1911-12*; *A Rusia, los asnos y*

---

<sup>37</sup> O.c. p. 7.

<sup>38</sup> O.c. p. 62.

*los demás* 1911; *Dedicado a mí prometida* 1911. Este último cuadro trajo polémica porque el censor lo quiso retirar ya que lo interpretó como pornográfico. Pero los amigos de Chagall lo convencieron de que no había ninguna interpretación erótica. Fue ésta la primera obra de Chagall que se mencionó en la prensa parisina.



***Dedicado a mí prometida, 1911***

Óleo sobre lienzo, 196 x 114'5 cm.

Kunstmuseum, Berna.



***El borracho, 1911-12***

Óleo sobre lienzo, 85 x 115 cm.

Colección particular

Volverá a participar en el *Salon des Indépendants* en 1913, antes de volver a Rusia, con los cuadros:



***El nacimiento, 1911***

Óleo sobre lienzo, 46 x 36 cm.

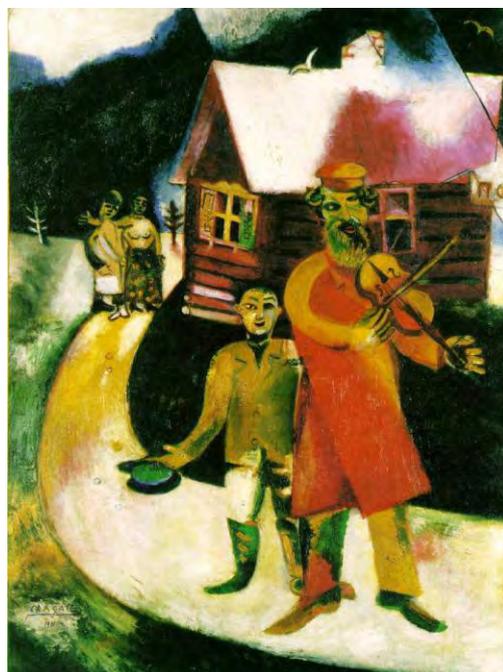
Colección particular.



***La tentación (Adán y Eva), 1912***

Óleo sobre lienzo, 160'5 x 114 cm.

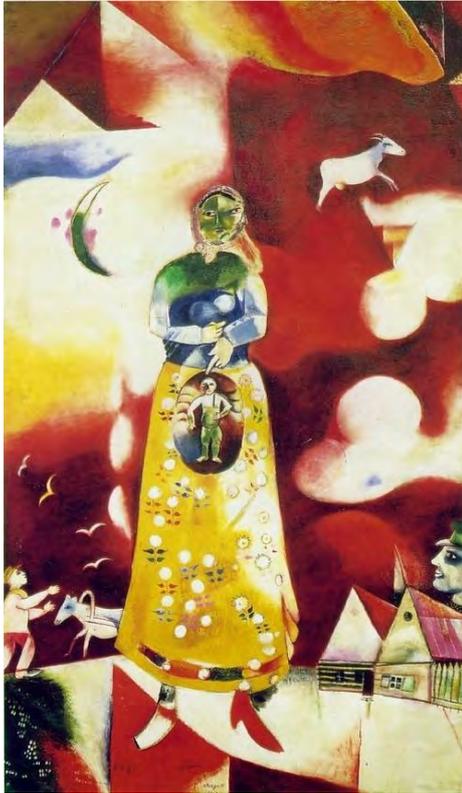
The Saint Louis art Museum, San Luis



***El violinista, 1912-13***

Óleo sobre lienzo, 94'5 x 69'5 cm.

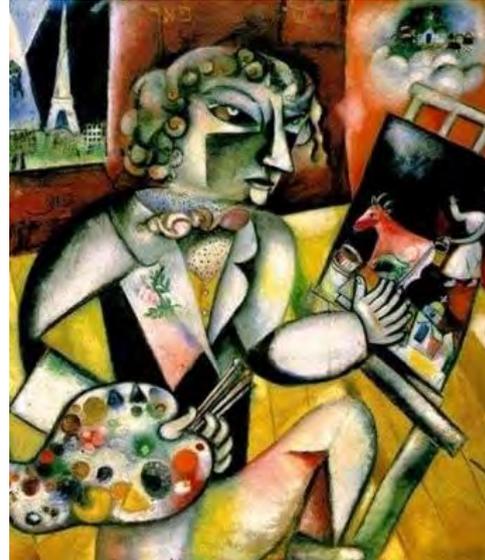
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



***Maternidad o Mujer encinta, 1912-13***

Óleo sobre lienzo, 193 x 116 cm.

Stedelijk Museum, Amsterdam.



***Autorretrato con siete dedos, 1913***

Óleo sobre lienzo, 128 x 107 cm.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

## **2.5. De nuevo a Rusia: la revolución y el amor (1914-1922)**

Chagall acepta la invitación de Herwarth Walden para exponer sus obras en su galería de Berlín para mayo de 1914. Iba a ser su primera exposición individual en la redacción de la revista *Der Sturm*, órgano más significativo de la vanguardia rusa que tenía entre sus colaboradores a Vasil Kandinsky y Franz Marc. Se expusieron 40 lienzos y 160 aguadas. La exposición fue un éxito sin precedentes en Berlín.

Aprovechando el viaje a Berlín, Chagall planea una visita a Vitebsk para poder ver a su prometida, a quien echaba de menos.

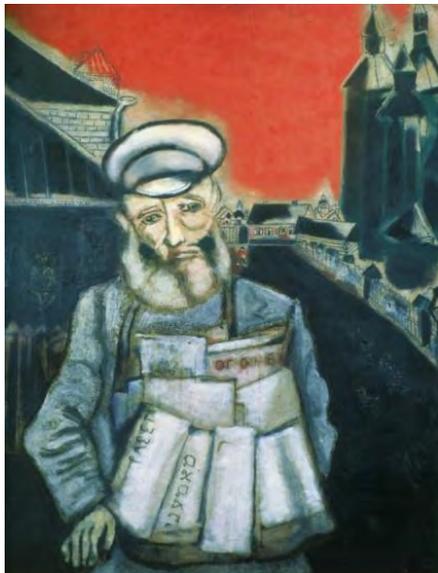
Cierra su taller de la Ruche con una cuerda, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial convertirá el viaje a Vitebsk en una estancia de ocho años. La frontera rusa quedaba cerrada indefinidamente, y Chagall se vio obligado a permanecer en Rusia. Atrás quedan cuatro fructíferos años en París.

Apollinaire por aquellas fechas escribirá sobre él, siendo la última vez que lo haga:

“Un joven pintor ruso, un colorista extremadamente rico en fantasía, que siempre trasciende el caprichoso mundo iconográfico del arte popular ruso, al que en ocasiones recurre. Es un artista de enorme polifacetismo, que desafía todas las teorías.”<sup>39</sup>

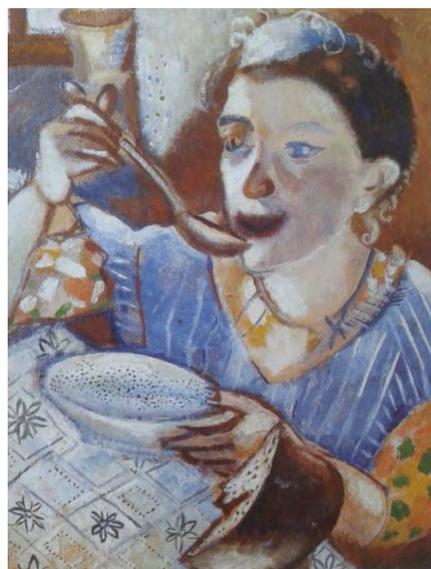
Cuando Marc Chagall vuelva a París en 1922, sabrá que Apollinaire había fallecido en 1918.

Entre los años 1914-15 pintó unas 60 obras; pintaba todo lo que veía, sus hermanas, su hermano David, amigos, vecinos, rabinos, mendigos, etc.



***El vendedor de diarios, 1914***

Óleo sobre lienzo, 97 x 78'5 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,  
París



***Mania (hermana del artista) comiendo kasha,  
1914-1915***

Óleo sobre papel, trasladado a cartón, 49'2 x 35'7 cm.  
Colección particular.

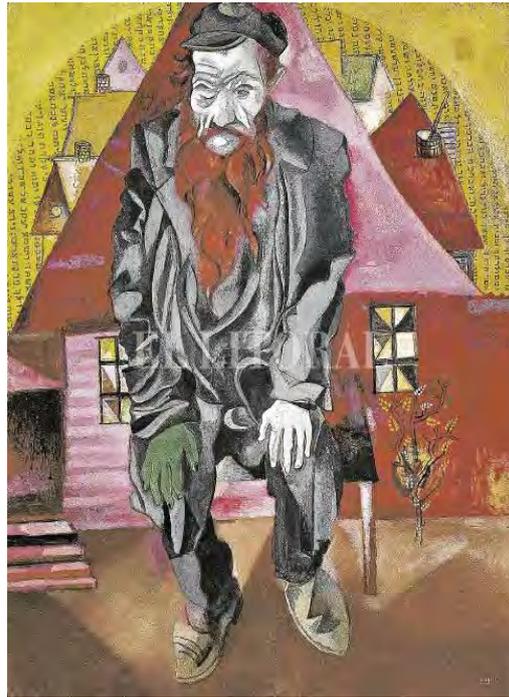
---

<sup>39</sup> O.c. p. 72.



***El judío en verde, 1914***

Óleo sobre cartón, 100 x 80 cm.  
Colección I. M. Oberteg, Ginebra.



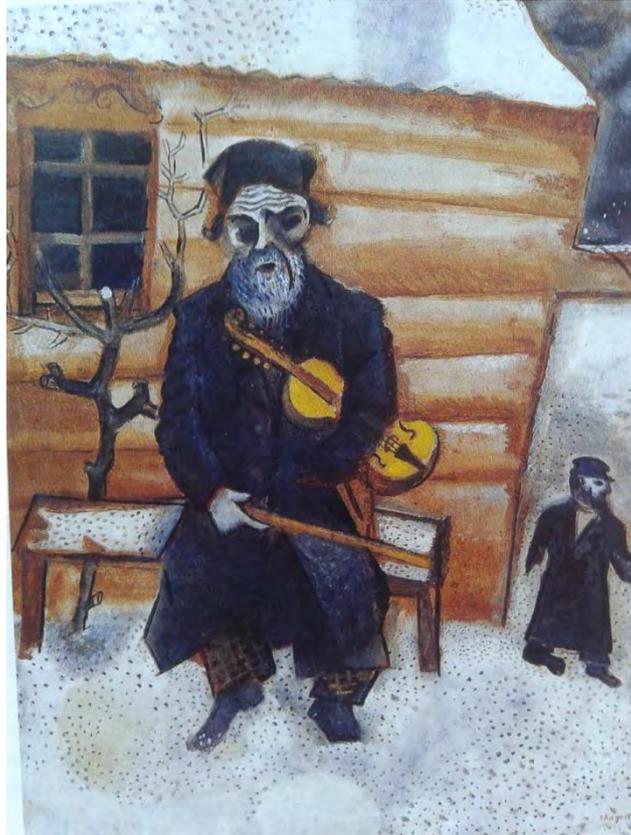
***Judío en rojo, 1915***

Óleo sobre cartón, 100 x 80'5 cm.  
Museo de Arte Ruso, San Petersburgo.



***Por encima de Vitebsk, 1914***

Óleo, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 31 x 39 cm.  
Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, Philadelphia.



***El violinista en blanco, 1914***

Óleo sobre cartón, trasladado a lienzo, 46 x 38 cm.

Colección particular, París.



***El cumpleaños, 1915***

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York.

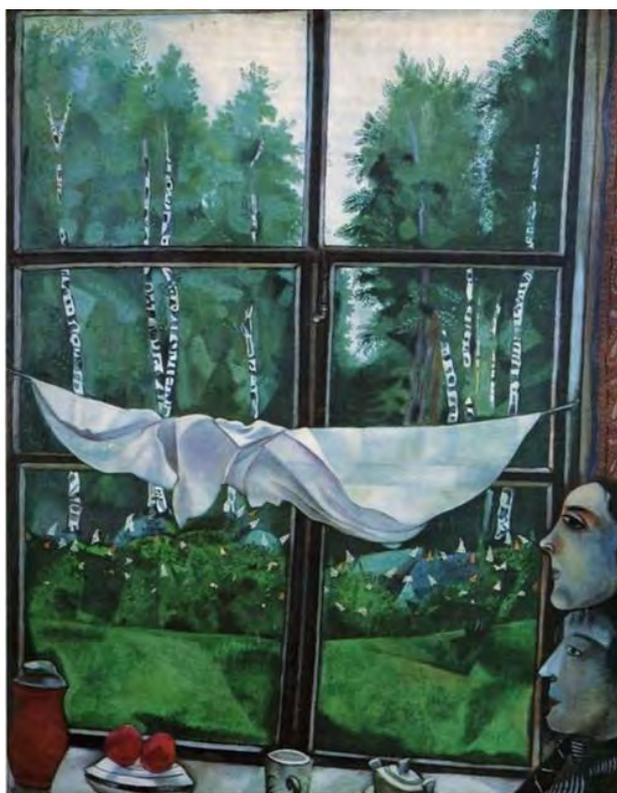
El 25 de julio de 1915 se casa con Bella bajo el *rojo jupá* (baldaguino de boda) de la sinagoga. La boda se va a realizar muy a pesar de los padres de Bella, una familia acaudalada y conocida, que no veían con buenos ojos que su hija se casara con un artista de familia pobre. Chagall describe ese gran e importante momento de su vida en *Mi Vida*.<sup>40</sup> Pasaron el viaje de bodas en el campo, donde Chagall pinta paisajes de carácter más líricos, como el *Poeta tendido* y *Vista de la ventana en Zaolchie, cerca de Vitebsk*.



***Poeta tendido, 1915***

Óleo sobre lienzo, 77 x 77,5 cm.

Collection The Trustees of the Tate Gallery,  
Londres.



***Vista de la ventana en Zaolchie, cerca de Vitebsk, 1915***

Aguada, óleo sobre cartón, 100 x 80 cm.

Galería Tretyakov, Moscú.

---

<sup>40</sup> O.c. p. 123 y ss.

Su deseo era en ese momento regresar a París, pero los síntomas de la guerra habían llegado ya a Vitebsk, aun así no dejará de pintar.

En 1915 expuso en el *Salón Mijailova* de Moscú, al año siguiente en la galería *Dobichina* de San Petersburgo. Participó en una exposición colectiva del grupo vanguardista *Sota de Oros* en Moscú, al mismo tiempo que realizaba las primeras ilustraciones de libros en yídish, pequeños dibujos a tinta china. Todo ello hace que gane reconocimiento en su país, y que aquellas fechas se conviertan en el año más fructífero, en la época de máxima exaltación espiritual, de amor correspondido. Chagall no se cansará de pintar a Bella y a su hija Ida, que nace en 1916.



***Los amantes en rosa, 1916***

Óleo sobre cartón, 69 x 55 cm.

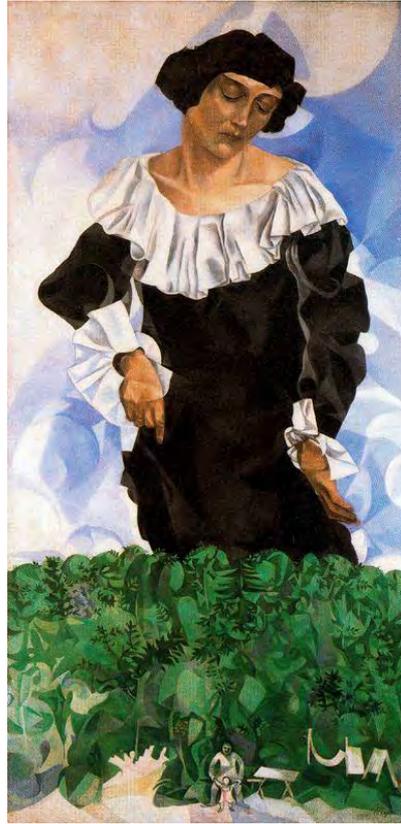
Colección particular, San Petersburgo.



***El baño de la niña, 1916***

Temple sobre cartón, 59 x 61 cm.

Museo nacional de historia, de arquitectura y de arte,  
Pskov.



***Bella con cuello blanco, 1917***

Óleo sobre lienzo, 149 x 72 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.



***La casa azul, 1917***

Óleo sobre lienzo, 66 x 97 cm.

Musée des Beaux-Arts, Lieja.



***Por encima de la ciudad, 1914-18***

Óleo sobre lienzo, 141 x 198 cm.

Galería Tretiakov, Moscú.



***La Fiesta del Purim, 1916 - 1918***

Óleo sobre lienzo, 47'8 x 64'7 cm.

Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, Philadelphia.



***Autorretrato con la musa (La aparición), 1917 - 1918***

Óleo sobre lienzo, 148 x 129 cm.

Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo.



***Doble retrato con copa de vino, 1917-18***

Óleo sobre lienzo, 233 x 136 cm.

Musée d'art moderne, París.

En febrero de 1917 se produce la Revolución que acaba con la abdicación del zar y en octubre se vive la Revolución bolchevique, con Lenin. Chagall y gran parte de los judíos veían con buenos ojos esa revolución, ya que creían que iba a instaurarse la igualdad para los judíos; ejemplo de ello es que se abolieron las restricciones de viviendas y el acceso a las universidades. En varios trabajos de esa época Chagall expresa su simpatía por la revolución, mediante la representación de soldados rusos.

Después de la Revolución 1917/18, pinta grandes composiciones, ocupando su familia el motivo central de los cuadros.

Marc Chagall con treinta años ya es un pintor conocido. En 1918 se publica en Moscú su primera monografía, realizada por los críticos Abrahám Efross y Jacov Tugendhold. Tugendhold, había escrito en 1915 sobre la obra temprana de Chagall en un artículo publicado en Moscú titulado “Un nuevo talento” los siguientes términos:

“[Sus] trabajos causan una impresión íntima y modesta, casi retrógrada. Sin embargo esto es característico del verdadero arte, del arte que no obedece a los dictados de la moda, sino que responde a las necesidades immanentes de la inspiración [...]; su obra, en la que el formalismo parisino se mezcla con la casi infantil ingenuidad provinciana, está llena de emociones, de profundidad y de espiritualidad. Encontramos tanto la «sana simplicidad» de un verdadero primitivo como la crueldad de los descendientes de Dostoievski. [...] Chagall plasma la esencia mítica de la vida rusa, apenas perceptible y que, sin embargo, impone respeto [...]. De esa vida exenta de alegrías, dormida, Chagall extrae una leyenda maravillosa.”<sup>41</sup>

Asume el cargo de *Comisario de Bellas Artes* de Vitebsk entre 1918 y 1920; organizando exposiciones, buscando subvenciones, gestionando museos, escuelas, conferencias, y otras actividades.

Una gran disputa y la división en el seno de la Escuela de Vitebsk con sus amigos Malevich y Lissitzky, provoca que Chagall dimita del cargo y marche con su familia a vivir a Moscú. De nuevo Chagall va a sentirse fuera de su ciudad natal, desarraigado y extranjero: tendrá que volver a “habérselas con la vida”...

---

<sup>41</sup> BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona, 1989. p.206 y s.

Recibe una invitación de Alexander Granovsky y del crítico de arte Abrahám Efross. Este último conocía a Chagall, ya que, como hemos dicho anteriormente, había realizado hacía apenas dos años su primera monografía con la finalidad de poder trabajar en el *Teatro Judío Estatal Kamerny* de Moscú. Además, entre las primeras tareas de Chagall, se encontraban los bocetos para el decorado y los figurines de tres obras del escritor y humorista yídish Sholem Aleijem,<sup>42</sup> para poder inaugurar el teatro el 1 de enero de 1921. Este nuevo trabajo le brinda la posibilidad de experimentar con un espacio plástico nuevo. Fueron éstas las pinturas murales de mayor tamaño realizadas por el artista y las precursoras de los extraordinarios trabajos que realizará mucho más tarde, como son las pinturas murales para la *Metropolitan Ópera* de Nueva York o la cúpula de la Ópera de París.

Realizó durante siete semanas ininterrumpidamente siete pinturas murales, ornamentó el techo y el telón. La obra fue acogida con un gran éxito, y las pinturas ayudaron a obtenerlo. La mayor de ellas, de 3x8m, titulada *Introducción al teatro de arte judío* de 1920, es un homenaje a la cultura judía. Chagall fue íntimo amigo del famoso actor ruso-judío Salomon Michoels, al que retrató en esa pintura. El arte de Chagall era muy querido entre los demás actores, para los que diseñaba la vestimenta y incluso maquillaba. Parecía como si acabaran de salir de uno de sus cuadros.

No obstante, sus obras sufrieron también el rechazo de cierto sector del público: le acusaron de caricaturizar el carácter judío, de fomentar así el antisemitismo. Por esa misma época, la izquierda, los artistas, los suprematistas, y también Chagall cayeron en desgracia entre los funcionarios políticos. En la era de Stalin se propagó el realismo socialista, que pronto llegaría a dominar todo el arte soviético: los comisarios del pueblo llegaron a afirmar que mientras la república soviética –en su tercer año de existencia– sufría hambre, en el teatro de cámara un pequeño grupo de actores judíos bailaba y cantaba, indiferentes a la miseria en que estaba sumido el país.

---

<sup>42</sup> “Scholem Aleijem”, que significa “la paz sea con ustedes”, es el seudónimo Scholem Rabinovich, nacido en 1859 en un pueblo de Ucrania llamado Pereiaslav, pero creció en Voronka, un pueblo vecino. Comenzó escribiendo en ruso y en hebreo, pero la fuerza de la lengua materna se le impuso y el yídish fue el idioma de su vida y de su obra. Fallece en 1916, a los 57 años, en Nueva York; dejando escrito ya más de cuarenta volúmenes de novelas, cuentos y obras de teatro. Está considerado, con Médele Moijer Sfórim e Itsjok Léibush Péretz, uno de los tres grandes clásicos de la moderna literatura judía en lengua yídish. Su literatura inmortalizó con ternura la cultura de esos judíos pobres y alegres del *shtetl*. Su obra es de lectura obligada para profundizar en las costumbres y la cultura de esos judíos rusos como Marc Chagall.



### ***Introducción al teatro de arte judío, 1920***

Témpera y aguada sobre lienzo, 284 x 787 cm.

Galería Tretiakov, Moscú.

Durante el 1921 y 1922 daba clases a una colonia de huérfanos de una población cercana a Moscú. Las condiciones de vida durante esa época fueron bastante penosas. Decide abandonar Rusia y mientras esperan el visado acaba de escribir *Mi Vida*, tenía ya 34 años.

## **2.6. De regreso a Berlín y Francia (1922-1941)**

En mayo de 1922 abandona Rusia con destino Berlín, quería entrevistarse con Herwarth Walden para recuperar los cuadros que dejó con motivo de la exposición celebrada en 1914 en *Der Sturm*. Al estallar la Primera Guerra Mundial no pudo recuperar las obras (40 lienzos y 160 aguadas). Consigue por vía judicial recuperar algunas de ellas, ya que su amigo Walden que tanto lo había dado a conocer en Alemania no le devolvía las obras; algunas ya habían sido vendidas. De algunas de esas obras perdidas, Chagall hará una segunda versión años más tarde ya en París, esas réplicas respondían a la necesidad del pintor de llenar las lagunas que esos cuadros perdidos le habían dejado.

Chagall era reconocido y admirado en la capital alemana, su monografía había sido traducida; pero no conseguía sentirse a gusto en Berlín y a comienzos de 1923 viajó con su familia a Francia. Al llegar sufre una fuerte desilusión y desengaño: las

obras que había dejado en su estudio habían desaparecido. El estudio durante esos años se había ocupado y Chagall descubre, asombrado, que sus obras las había desechado o utilizado para tapar sus conejeras y gallineros el mismísimo portero. También se ha dicho que Cendrars, creyendo que Chagall había muerto en Rusia durante la guerra, vendió algunos cuadros. El hecho de que el escritor Gustave Coquiot, amigo de Cendrars, hubiera comprado algunas de esas obras para su colección era un indicio en contra del poeta. Será en la casa de G. Coquiot donde el editor y marchante Ambroise Vollard se interesa por las obras del pintor; y cuando por fin lo llegue a conocer comenzará una fructífera colaboración en diversas ilustraciones de libros, como veremos más adelante.

En 1928 se subastaron en París 22 obras de Marc Chagall procedentes todas ellas de la colección de Madame Coquiot. Chagall en ese momento rompió toda relación con Cendrars. Posiblemente Chagall, por estos motivos no mencionará en la autobiografía su antigua amistad con el poeta.

A comienzos del 1924 abandonan la húmeda habitación del Hotel Médical para trasladarse a un estudio de la Avenue d'Orleans nº 17, donde permanecieron hasta finales de 1925. En esta época realiza las réplicas y nuevas versiones de los cuadros perdidos tanto en Berlín durante la guerra, como durante su prolongada ausencia de París. Sobre todo pinta aquellas obras que tenían más significado para él. Entre las primeras réplicas figuran:

- *El cumpleaños.*
- *Los tratantes de ganado.*
- *Doble retrato con copa de vino.*
- *Yo y la aldea.*
- *El muerto.*
- *A Rusia, los asnos y los demás.*

Pintó variaciones de la obra *Introducción al teatro de arte judío.*

Por fin está feliz de encontrarse de nuevo en Francia, y su emoción se percibe en sus cuadros: los colores resultan más vivos y luminosos, las formas más libres y llenas de luz; Chagall se encuentra en sintonía con la vida. Por eso me resulta algo insólito lo que ahora cuento.

Por aquellas fechas, se encuentra con nuevos amigos, como los poetas Claire e Ivan Goll, cuyas obras ilustrará más tarde. Claire Goll cuenta en su libro *A la caza del viento* cómo fue ese encuentro con el artista Marc Chagall y cómo éste se les presentó:

“Soy un pobre pintor emigrado de Rusia con mujer e hija. No soy rico, pues me lo han robado todo... Me haría falta un taller minúsculo, no demasiado caro.” Lo describe como “... un compañero perfecto, un tipo divertido, muy aficionado a conversar sobre lo mágico. Inagotable, con un humor típicamente judío, estaba habitado por aquellas historias que se cuentan en los guetos de Rusia para olvidar el eterno retorno de los pogromos. (...) El dinero fue siempre su problema. Su juventud estuvo marcada por la pobreza. Durante toda su vida no pudo superar la angustia ante la miseria. Ni el éxito ni la gloria extirparon de su corazón el sentimiento de inseguridad.”<sup>43</sup>

Es, la de Claire Goll, una opinión a tener en cuenta, pero que no encaja totalmente con lo que voy encontrando, al rastrear la biografía de Chagall. Es cierto que en algunas precipitadas presentaciones es ésa la descripción que se hace del autor, que sin embargo, como vamos viendo, es más variopinta, heterogénea y rica.

Chagall se reencuentra con su antiguo maestro León Bakst, y con su mecenas Máximo Vinaver. Apollinaire había fallecido.

En esa época, 1924, tenemos que apuntar que André Breton publicará el *Primer Manifiesto Surrealista*.

En 1924 aparece la primera versión de sus memorias (*Mi Vida*) en yídish, que titula *Mi propio mundo* y dedica a *Rembrandt, Cézanne, mi madre, mi esposa*.

A partir de 1925 Chagall se hace viajero para conocer paisajes franceses y ciudades: Bretaña, los Pirineos y la Costa Azul, siempre acompañado de su familia y de un libro de bocetos.

En 1926 las *Reinhart Galleries* de Nueva York acogen la primera exposición de Chagall con una muestra de 100 obras. Marc Chagall que estaba trabajando sin pausa no viajó a la inauguración.

---

<sup>43</sup> GOLL, C., *A la caza del viento*, Valencia, 2003. p. 166 y ss.

La familia se traslada del centro a las afueras de París, en *Boulogne-sus-Seine*, ya que la ciudad no era la de antes de la guerra. Luego vivirá en Mourillon, un pueblo de pescadores cercano a Toulon, y finalmente se instala en *Chambon-sur-Lac*, en Auvernia. Allí trabajó en unas 30 aguadas sobre *Las Fábulas de la Fontaine* que se llegaron a exponer en 1930 en París, Bruselas y Berlín. Ambroise Vollard, en *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, refiere:

”Una de mis más tenaces ambiciones de editor había sido publicar las Fábulas de La Fontaine dignamente ilustradas. De niño, yo había empezado por odiar a La Fontaine. Mi tía Noémie, que me imponía como castigo copiar fábulas, había conseguido que las aborreciera. Más tarde me vinieron a la memoria algunos versos del poeta y poco a poco descubrí su encanto. Cuando me hice editor, prometí publicar un La Fontaine.

Pedí al pintor ruso Marc Chagall que ilustrara el libro. La gente no comprendía que hubiera elegido a un pintor ruso para al más francés de nuestros poetas. Y, sin embargo, era precisamente por las fuentes orientales del fabulista por lo que pensé en un artista que estaba familiarizado con ese prestigioso Oriente por sus orígenes y su cultura. Mis esperanzas no se vieron defraudadas: Chagall hizo un centenar de gouaches deslumbrantes. Pero en el momento de transferirlos al cobre, surgieron tantas dificultades técnicas que el artista tuvo que sustituirlos por aguafuertes en negro.

A Chagall le había encargado también ilustrar *Las almas muertas de Gogol*, obra para la que ejecutó un centenar de aguafuertes y gran número de frontispicios, colofones y adornos de toda índole. Chagall ha sabido plasmar con plena autenticidad ese aspecto un poco "Luis Felipe" que caracteriza a la Rusia de la época de Gogol.

Estos trabajos, aunque considerables, no agotaron en modo alguno la vena del artista, el cual se mostró siempre tan dotado para la ilustración que le pedí que hiciera la Biblia.”

Los dos volúmenes de *Las almas muertas* aparecieron en 1948, nueve años después de la muerte de Vollard, editados por Tériade. En cuanto a la Biblia, será el

punto de partida de una obra monumental: el Musée National Message Biblique Marc Chagall, de Niza.

Es en esa época cuando Chagall vuelve sobre el tema hombre-animal y descubre nuevamente las flores, que se convierten en el símbolo del campo, las coloca en todas partes. Estos “años locos”, cómo los llamo la historia, fueron para él años de intensa actividad. Son de esos años la serie que realiza con el tema del circo. Chagall argumentaba que para él el circo era un espectáculo mágico, que viene y se va como si fuera otro mundo. Un mundo emparentado con el de sus cuadros. Alegría y música, un gabinete mágico y de extravagancia, un lugar en el que aparentemente no tiene validez ley alguna: cualidades que describen tanto los cuadros de Chagall como el circo.

Las repetidas visitas al *Circo de invierno* junto a Vollard desembocan en el proyecto *Cirque Vollard*, que le encargará en 1927. Esos encargos afianzan su vínculo con la cultura francesa.

En el curso de una retrospectiva en la Galería Barbazange-Hodebert, Chagall conoce a André Malraux. Una gran amistad los va a unir hasta la muerte de éste en 1976. El escritor y luego ministro tuvo una gran importancia en la vida de Chagall.

En verano de 1928 trabó amistad con el escritor Jules Superville, amigo también de Picasso, que admiraba a Chagall, a quien dedicó algunos poemas. También se relacionó con Paul Eluard y René Schwob, así como con el filósofo Jacques Maritain y su esposa Raissa. Fruto de la amistad con el pintor, Raissa acabó escribiendo un libro sobre él titulado *Chagall o la tempestad encantada*.<sup>44</sup>

Una muestra de las obras de esos años:

---

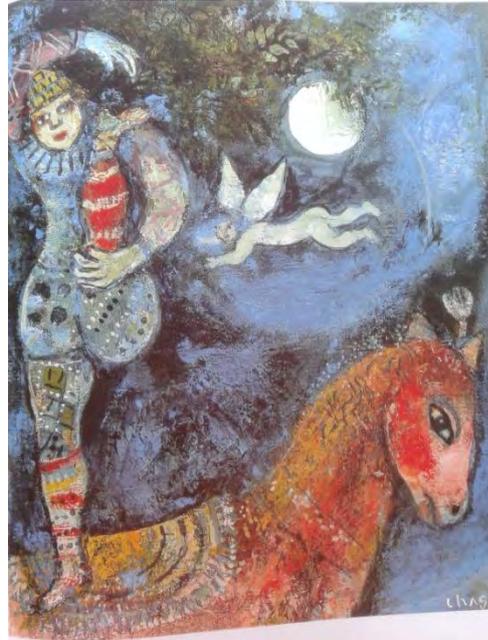
<sup>44</sup> RAISSA, M., *Chagall ou l'orage enchanté*, París 1948.



***La novia de dos caras, 1927***

Óleo sobre lienzo, 99'8 x 73 cm.

Colección particular.



***Jinete de circo, 1927***

Óleo sobre lienzo, 23'8 x 18'9 cm.

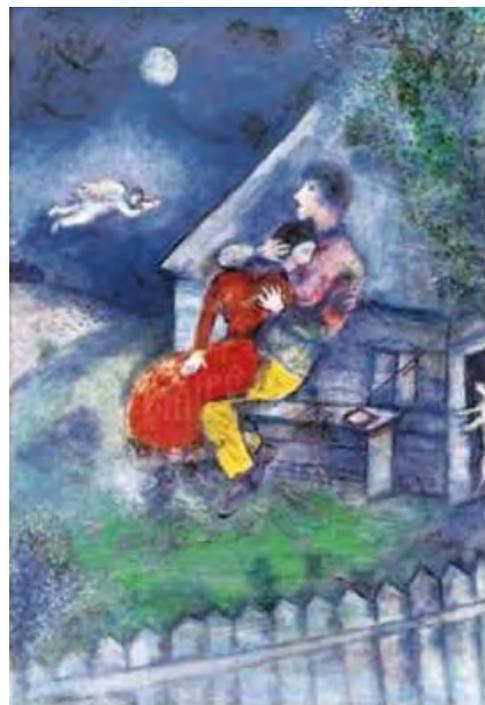
Instituto de Arte de Chicago, Chicago.



***El gallo, 1929***

Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

Fundación Colección Thyssen-Bornemiza, Madrid.



***Los amantes, 1929***

Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm.

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.

Vollard le encarga ilustrar el *Antiguo Testamento* y es en ese momento cuando Chagall siente la necesidad de viajar a Palestina. Tenía verdaderas ganas de viajar a *Tierra Santa* para recorrer los mismos caminos por los que había pasado su pueblo judío, todos los profetas y los personajes de su mundo bíblico que pintó tantas veces: su viaje era no sólo un viaje de peregrinación cultural más que religiosa a sus orígenes, sino motivo de inspiración para siempre.

Al hablar así, hago caso de Jacob Baal - Teshuva, periodista hebreo que conoció personalmente a Marc Chagall. En su libro, *Chagall* comenta:

“A Chagall le gustaba viajar, y aunque la religión no desempeñaba ningún papel en su vida desde que abandonó Rusia, seguía interesado por la cultura judía. Con especial atención seguía la lucha de su pueblo por conseguir el derecho a vivir en la tierra de sus antepasados bíblicos. Leía diariamente la prensa y las revistas yídish que se publicaban en París y mantenía correspondencia con distintos escritores yídish.”<sup>45</sup>

Es durante la primavera de 1931 cuando Chagall acepta la invitación del fundador y alcalde de Tel Aviv para visitar Palestina. Durante el viaje, que aprovecha para conocer Egipto, Líbano y Jordania, cambia su habitual trabajo en el taller por la pintura al aire libre, de modo que recoge del natural los paisajes y lugares santos, concediendo un gran protagonismo a la luz de Palestina. Algunos de los lienzos de ese viaje son:



*El interior de una  
sinagoga en Safed,  
1931*

Óleo sobre lienzo,  
58'4 x 71 cm.  
The Israel Museum,  
Jerusalén.

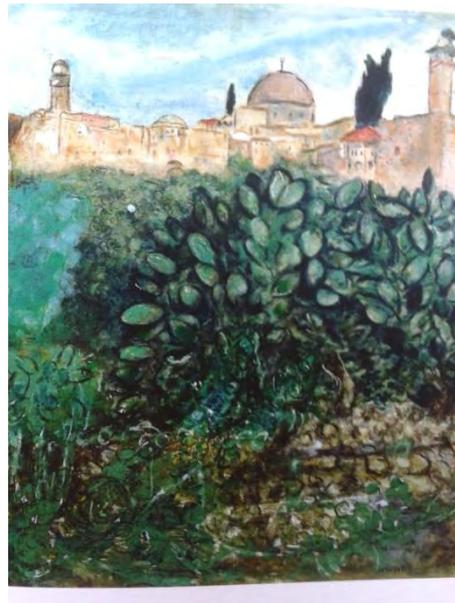
<sup>45</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 134.



***El muro de las lamentaciones, 1932***

Óleo sobre lienzo, 100 x 81'2 cm.

Colección particular.



***Jerusalén, 1932 - 1937***

Óleo sobre lienzo, 82 x 78 cm.

Colección particular.

Chagall, después del viaje, llegó a Francia eufórico, en 1932 tenía ya terminados 32 grabados de los 105 que se le habían encargado. Al estallar la Segunda Guerra Mundial en 1939 (año en que fallece Vollard), Chagall tenía ya 66 grabados. Debe abandonar el proyecto cuando tiene que exiliarse con su familia a Estados Unidos, como veremos posteriormente, y sólo en 1952, al volver a Francia, podrá reemprenderlo finalizándolo en 1956 cuando se publicará por Edition Tériade. En ese momento se demostró que Chagall era uno de los mejores artistas del siglo XX en el campo del arte gráfico.

Su fama continuará creciendo en todo el mundo. Tanto es así que en España el diario *El Sol* publica en agosto de 1931 una pequeña crónica del poeta andaluz Rafael Alberti sobre su encuentro con Marc Chagall en París, en la que reproduce su visión fantástica del mundo:

“Cuando acompañados por el poeta Supervielle entramos en la casa del pintor Marc Chagall vimos que era una vaca quien nos había abierto la puerta...”<sup>46</sup>

En ese mismo año, 1931, se edita “*Mi Vida*”, las memorias de Chagall en francés traducidas por la propia Bella, haciéndolas más asequibles al público.

<sup>46</sup> *Chagall*, Museo Thyssen – Bornemisza, Fundación Caja Madrid; Madrid, 2012. p. 311.

En el verano de 1934 viajó con su familia a España. Visita Tossa de Mar, a la que llamó “Paraíso azul” y dejó un cuadro, *El violinista celeste*.



***Violinista celeste, 1934***

Gouache sobre papel, 52 x 65'5 cm.

Museo Municipal de Tossa de Mar, Girona

En aquel entonces por la villa concurrían insignes pintores, escultores, poetas y músicos, y de aquí que Tossa fuera la “Babel de las artes”. Muestra del recuerdo imborrable de los días que el pintor permaneció en la villa son las cartas que mantuvo con el Sr. *Sebastià Coris*, alcalde de Tossa entre los años 1970-75 y muy amigo del artista. Éste mismo me dio en su momento copias de todas ellas y fotografías de distintos encuentros. Coris era un coleccionista insaciable de todo lo referente a Marc Chagall, llegando a tener más de 160 carteles originales de las distintas exposiciones, así como catálogos, postales y litografías del artista. Comentaremos más adelante la relación personal del artista con Tossa, ya que de esa estancia posiblemente no haya mucha documentación exacta, incluso hay quien pone en duda que el cuadro donado a la villa y mencionado anteriormente, fuera pintado allí. Pero sí que existen personas que lo llegaron a conocer de la mano del Sr. *Sebastià Coris*; entre ellos, el escultor gerundense Bonaventura Ansón y el periodista Pius Pujadas. Los dos me han contado la visita que hicieron al artista en su residencia de *La Colline* el verano de 1974, con motivo de una exposición que el ayuntamiento de Tossa dedicó al artista.

De ese viaje a España, sabemos que Marc Chagall visitó Barcelona, Madrid y Toledo; exaltando las pinturas de Goya, Velázquez y el Greco. El escritor español

Ramón Gómez de la Serna deja constancia también de la asistencia del artista a las célebres tertulias del madrileño *Café Pombo*. También conoció al poeta andaluz Rafael Alberti y cuando en 1976 fue entrevistado por Sidney Alexander, en Roma, para la monografía de Chagall que estaba escribiendo; el poeta recordó su primer encuentro con el pintor:

“Chagall estaba pintando a su hermosa hija Ida, totalmente desnuda, debajo un árbol. [...] ¡Oh!, esa muchacha era tan bella que era un placer verla debajo del árbol. La escena no tenía nada de erótico, nada de sucio. Era, sencillamente, una modelo –quizá demasiado joven– (Ida tenía entonces 15 años) que posaba para su padre. Su padre no mostraba ningún falso pudor, y ella tampoco.”

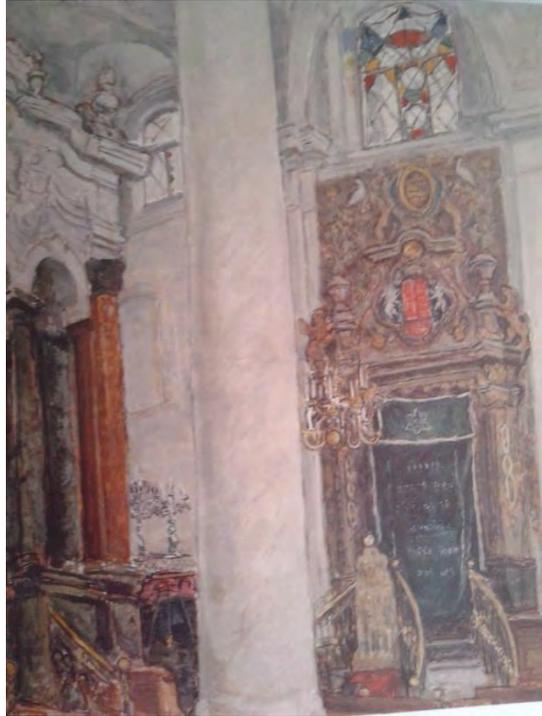
“(Chagall) Era un poco pagano, [...] un poco fauno, un sátiro. [...] Era realmente, un hombre franco, abierto. Reía sencillamente. [...] Chagall era un auténtico eslavo, irónico, muy divertido, siempre dispuesto a caricaturizarse a sí mismo y a los demás. [...] Le gustaba hacer teatro, un poco como Picasso. Bueno, en realidad, lo sabía hacer mejor que Picasso.”<sup>47</sup>

Es también ese mismo año 1934, que Ida, con 18 años, se casa con un abogado unos años mayor que ella, Michel Gorday.

En 1935, viajó a Londres. Exponía por primera vez, en las Leicester Galleries, acude también como invitado de honor a la inauguración del Instituto de Cultura Judía de Vilna (la actual capital de Lituania formaba parte entonces de Polonia). Con motivo de su visita se exponen 116 de sus obras gráficas. Es en Vilna, llamada la Jerusalén del Norte, donde pinta el interior de la sinagoga.

---

<sup>47</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 136 y s.



***La sinagoga de Vilna, 1935***

Óleo sobre lienzo, 83 x 65'5 cm.

Colección particular.

Sus temáticas, como si de un ritual se tratara, vuelven a recordar sus orígenes, ya que lo repetirá a lo largo de su vida, como podemos ver en la pintura de la *sinagoga de Safed* que hizo durante su visita a Palestina en 1931.

En Vilna conoce a Abrahám Suzkever, poeta yídish, que más tarde emigraría a Israel; y en 1953 Chagall ilustrará su libro *Sibir*.

En Polonia experimentó la propagación del antisemitismo por toda Europa, la atmósfera presagiaba los horrores del holocausto judío. Chagall volvió a París; en sus cuadros esas impresiones no dejaron huella aún, seguirá en esos momentos pintando parejas de enamorados, naturalezas muertas y flores... Quizás esos cuadros fueran un talismán contra todas las desgracias que se avecinaban.

Es sobre todo en 1936 cuando Chagall frecuenta el Café de Flore, donde se reunían artistas e intelectuales de la época. Allí solía acudir también Picasso. Los dos artistas tendrán siempre una relación bastante tensa. Chagall hablaba una y otra vez de Picasso, al que criticaba, pero también envidiaba:

“Estoy zumbando alrededor de Picasso como un mosquito. Le pico una, dos veces... y ¡zas! Me aplasta. [...] Picasso se inventa modas, una y otra vez. Los grandes creadores de la moda combinan un vestido verde con

unos guantes rojos; Picasso pone un par de ojos al otro lado de la cara y todo el mundo le imita. Haga lo que haga, siempre resulta una pieza de museo, con una aureola innegable.” Y en otra ocasión decía: “Le admira tanto la clase alta como el filósofo aficionado y el esnob intelectual. Le gusta sacar a flote lo más repugnante del hombre... eso es moda. Las personas de sentimientos profundos no se sienten interpeladas por sus obras, pues él no se interesa por los sentimientos humanos; sólo utiliza los aspectos visibles, externos de la naturaleza humana.”<sup>48</sup>

Picasso, muy afectado porque la Guerra Civil española acaba de estallar, pintará su cuadro *Guernica*, que fue una reacción tras el bombardeo de esa ciudad vasca por la aviación alemana, entonces al servicio de las tropas franquistas, el 26 de abril de 1937.

En 1937, Chagall viajó a Italia donde podrá contemplar las obras de Tiziano y Tintoretto entre otros. Será en ese año cuando adquiere por fin la nacionalidad francesa, después de pedirla en 1933 y le fuera denegada. Su vinculación al régimen soviético como comisario de Bellas Artes de Vitebsk despertaba ciertos celos a pesar del reconocimiento público de su obra.

En ese mismo año obtiene la nacionalidad francesa y, en Alemania, el régimen nazi ordena que sus obras se retiren de los museos catalogando tres de sus pinturas como “arte degenerado”. A pesar de los acontecimientos el artista y su familia se sienten arrojados en París, y las invitaciones para exponer su obra no cesan.

Aproximadamente al mismo tiempo que Picasso pintó el *Guernica*, Chagall pintó un impresionante cuadro de grandes dimensiones, con la *revolución rusa* como tema, las hostilidades de esos momentos hacia los judíos y el ambiente bélico. En su autobiografía dirá:

“Rusia se cubría de hielo. Lenin la ha puesto patas arriba, de la misma manera que yo invierto mis cuadros.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup>O.c. p. 164.

<sup>49</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p. 137.



***La revolución, 1937***

Óleo sobre lienzo, 49'7 x 100'2 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

Se trata de una obra fuera de lo común, con claros matices políticos. Es como si ya Chagall, una vez obtenida la nacionalidad francesa, se burlara de la Revolución rusa, recordando la composición de los personajes la de sus cuadros de circo.

Otra obra con claras alusiones de denuncia, realizada un año después, fue la *Crucifixión blanca*.



***Crucifixión blanca, 1938***

Óleo sobre lienzo, 154'3 x 139'7 cm.

The art Institute of Chicago, Chicago.

Un Cristo clavado en la cruz cubierto en parte por un talit, paño que utilizan los judíos para orar. En la parte superior de la cruz se lee la inscripción hebrea *Jesús Nazareno Rey de los Judíos*. Chagall encuentra en la figura de Cristo Crucificado, en la Pasión del Profeta de los Judíos, en Dios muerto como ser humano, una clave de validez universal para describir las desgracias de su propio tiempo. Un cuadro impresionante pero duramente criticado por algunos judíos, a quienes el recurso de Chagall al simbolismo cristiano les pareció fuera de lugar. Pero Chagall siguió pintando crucificados en diferentes formatos y contextos.

## 2.7. Exiliados en Estados Unidos (1941-1948)

En 1941 Chagall y su familia se exilian a Estados Unidos, como tantos otros artistas que huyeron de las persecuciones contra los judíos. En abril, Chagall y su familia se dirigen a Marsella para preparar el viaje. El 7 de mayo abandonaron Marsella; tras una breve estancia en Madrid llegaron el 11 de mayo a Lisboa, para esperar el barco que había de llevarles a América. Los cuadros del artista, embalados en cajas y las maletas –600 kilos en total– fueron enviados a Lisboa, pero las autoridades españolas, curiosamente, los incautaron. Cinco semanas más tarde, logró recuperarlos, gracias a la intervención de amigos españoles, de la Embajada estadounidense y de un conservador del museo del Prado.

El sufrimiento y el sentimiento de desarraigo se hacen presentes en las obras de esos años, cuando una vez más se experimenta extranjero y apátrida.

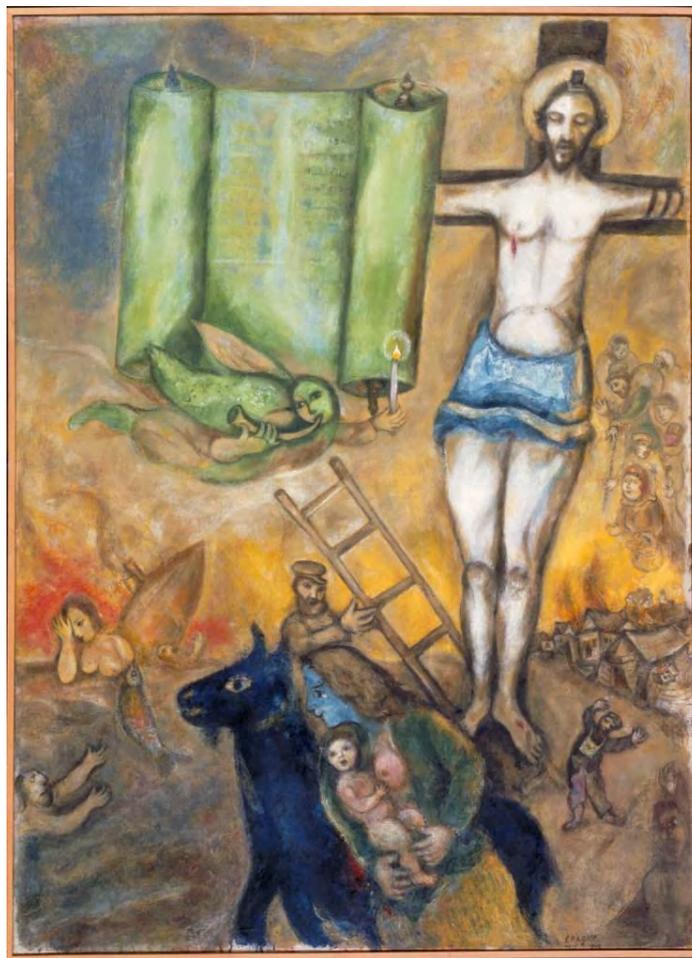
Se reencuentra con amigos de Francia: Fernand Léger, Jean Hélion, Piet Mondrian, Amédée Ozenfant, Ossip Zadkine, André Breton y Claire e Ivan Goll. Además, desarrolla una estrecha amistad con el escritor yídish *Joseph Opatoshu* y vuelve a reencontrarse con amigos rusos: el escritor yídish Itzik Feffer y el actor Salomon Michoels.

En 1941, en la *galería de Pierre Matisse*, hijo de Henri Matisse y marchante de Chagall, le inaugurará su primera exposición en Nueva York, con 21 obras maestras de los años 1910 a 1941. En los años neoyorquinos, Chagall expuso en once ocasiones en la galería de *Pierre Matisse*, quien le proporcionaba un importante adelanto mensual.

Recibe el encargo del *Ballet Theatre* para realizar los decorados y vestuarios del ballet *Aleko*. Por estas fechas tuvo que trasladarse a México, donde el célebre

coreógrafo Leonid Massine había llevado toda la producción para evitar las rígidas normas que impedían que Chagall hiciera el trabajo. Bella trabajó con un grupo de costureras realizando los vestuarios. Más tarde se representó la obra en el *Metropolitan Opera* de Nueva York repitiendo el éxito que habían tenido en México.

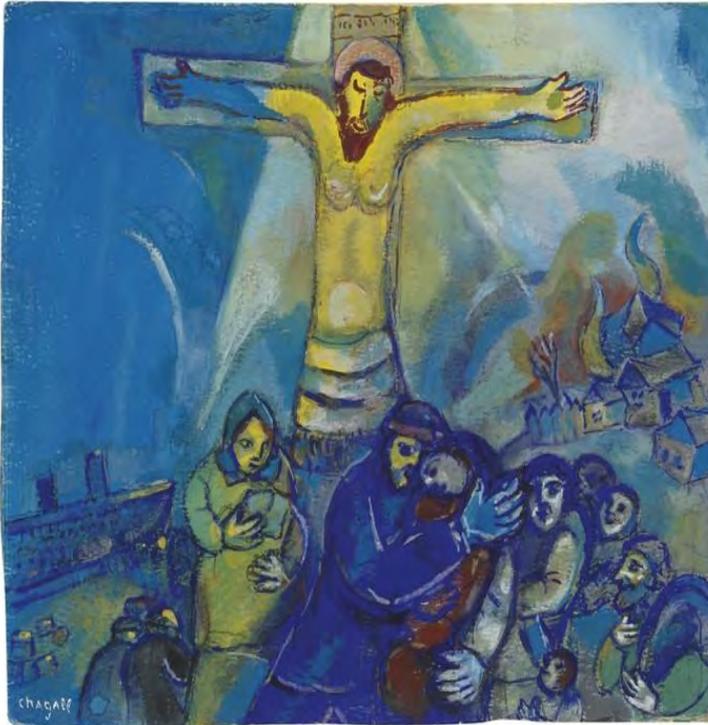
Michel Gorday, yerno de Marc Chagall, trabajaba en Nueva York para la agencia de información bélica y para la *Voz de América*; fue quien le informó de la destrucción de Vitebsk. Durante esa época, Chagall pintó varios crucificados y escenas de guerra, pero también de circo.



***Crucifixión amarilla, 1943***

Óleo sobre lienzo, 551'8 x 398'4 cm.

Colección particular.



***Cristo amarillo, 1941***

Gouacha sobre papel, 107'8 x 123'8 cm.

Colección particular.



***Descendiendo de la cruz, 1942***

Gouache sobre papel, 191'8 x 13 cm.

Colección particular.



***La impugnación o “Obsesión”, 1943***

Óleo sobre lienzo, 77 x 108 cm.

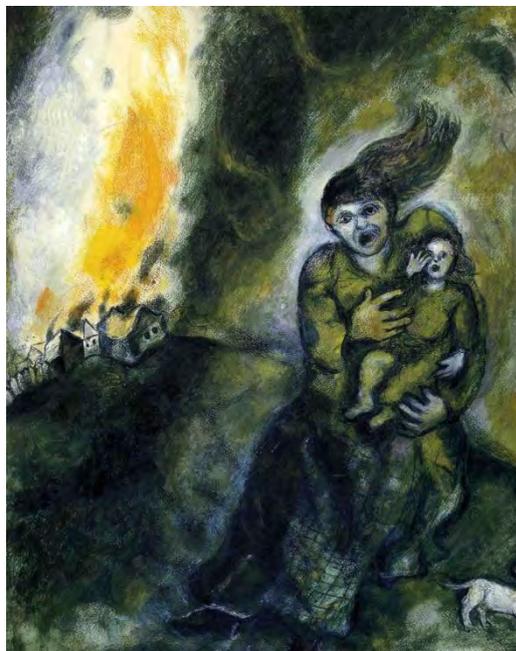
Colección de los herederos del artista.



***La guerra, 1943***

Óleo sobre lienzo, 106 x 76 cm.

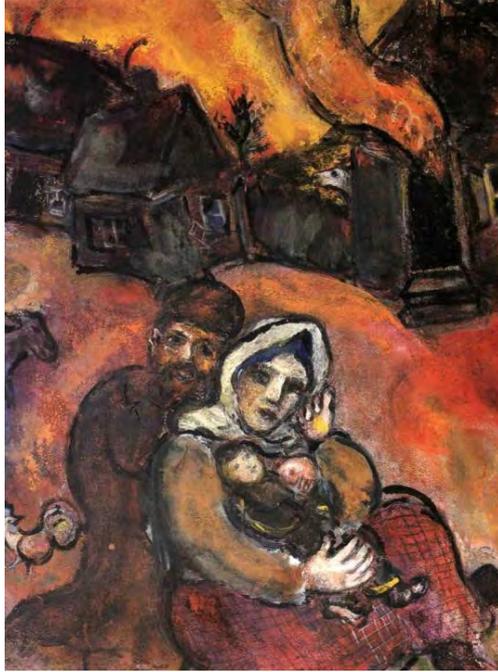
Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, París.



***Llamas en la nieve, 1941***

Gouache sobre papel, 265'8 x 201'4 cm.

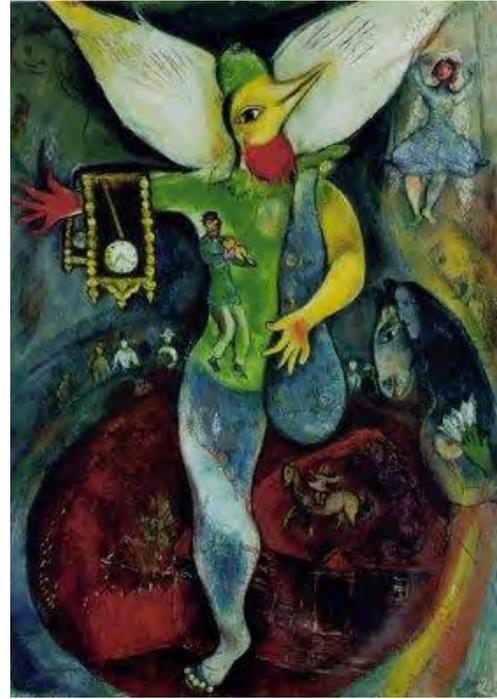
Colección particular.



***La aldea ardiendo, 1940***

Gouache sobre papel, 67'6 x 51'4 cm.

Colección particular.



***El malabarista, 1943***

Óleo sobre lienzo, 109'9 x 79'1 cm.

The art Institute of Chicago, Chicago

He dicho desde el principio que intento recoger en la biografía del pintor lo que voy llamando “existenciales”. Uno de los momentos más duros de su existencia la va a vivir en 1944 cuando Chagall se enfrenta a la pérdida de Bella, un duro golpe que deja al artista nueve meses sin pintar. Bella había sido la compañera, la inspiración y la mujer de Chagall durante casi treinta años. Durante toda su vida juntos la llamó «*nishoma*» (su alma).

Pocos días antes de morir, Bella publicó en yídish los dos volúmenes de sus memorias: *Lámparas encendidas*<sup>50</sup> y *El primer encuentro*<sup>51</sup>. Más tarde se ilustraron por Chagall y se tradujeron a varios idiomas. En el epílogo de *El primer encuentro*, Chagall escribió sobre el estilo de esas obras:

“Escribió como vivió, como amó, como recibió a sus amigos. Sus palabras, sus frases son como el color sobre el lienzo. [...] Cosas, personas, paisajes, las fiestas judías: ése es su mundo, eso es lo que cuenta. [...] Sus últimas palabras fueron: “Mis cuadernos...” Tronaba, una nube rompía a llover impetuosamente cuando, a las seis de la tarde

<sup>50</sup> CHAGALL, B., *Burning lights*, Londres, 1988.

<sup>51</sup> CHAGALL, B., *Primer encuentro*, Buenos Aires, 1986.

del 2 de septiembre de 1944, Bella abandonaba este mundo. Ante mis ojos se hizo la oscuridad.”<sup>52</sup>

Entre las vivencias que relata *El primer encuentro*, Bella Rosenfeld relata el impulso creativo de Chagall y cómo se sumerge en el cuadro *El cumpleaños* de 1915:

“Te abalanzas sobre el lienzo, que tiembla en tus manos, sumerges el pincel, aprietas el tubo de pintura (...), me secuestras en una corriente de colores. Unidos, flotamos por la habitación, nos dirigimos hacia la ventana (...). Las paredes, decoradas con telas de colores, dan vueltas, tumbándonos. Volamos hacia el exterior, por campos de flores, por encima de casas cerradas, de tejados, granjas e iglesias.”<sup>53</sup>

Es la mejor expresión y comunicación poética que Bella puede dejar como testimonio una vez desaparecida: la vida con Chagall se ha convertido para ella en una pintura llena de color, tensión de imposibles, un sueño.

Ida, que quiere proteger a su padre, le busca una ama de llaves para que lo cuide. Es en ese momento cuando aparece en la vida del pintor Virginia Haggard, una joven inglesa de 30 años, casada con un escocés escenógrafo y pintor de decorados, y con una hija de cinco años. Virginia había crecido y estudiado en París, donde su padre era cónsul general británico. Compartía con Chagall el amor al arte, ya que había estudiado arte e incluso pintaba. Poco a poco se enamorarán. Virginia se separa de su marido y se marcha a vivir con Chagall, llevándose consigo a su hija. De la relación que mantuvo con el pintor nacerá en 1946 un hijo, David.

---

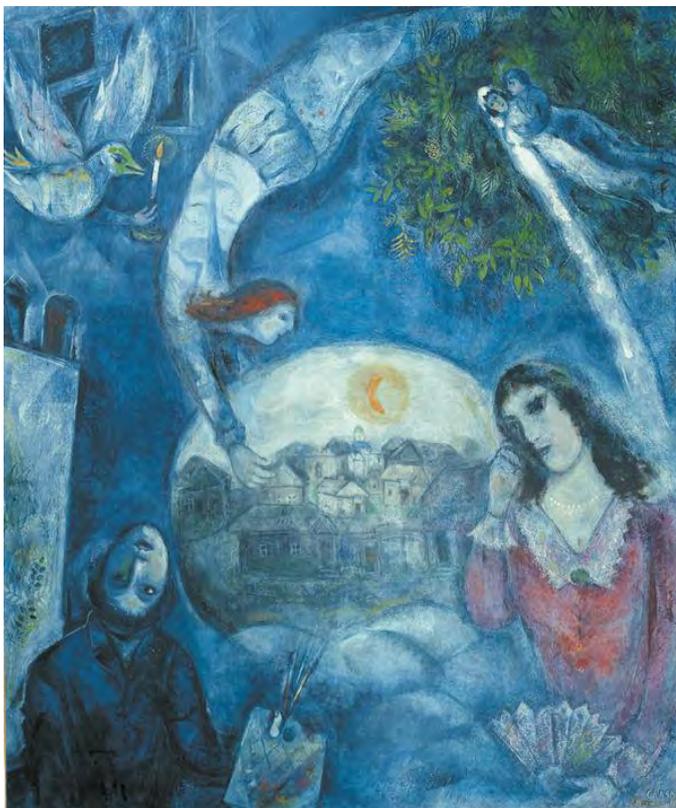
<sup>52</sup> CHAGALL, B., *Primer encuentro*, Buenos Aires 1986. p. 9 y ss.

<sup>53</sup> O.c. p.72.



Marc Chagall, Virginia Haggard y David, el hijo de ambos, en abril de 1951. Foto: Lipnitzki-Viollet (París)

De nuevo enamorado, los oscuros colores de sus pinceles se tornan otra vez más claros. Virginia dio a su obra una luminosidad exaltada: comenzaba así la última fase de su creación, lo que André Malraux denominó «el gran juego de los colores».



***En torno a ella, 1945***

Óleo sobre lienzo, 131 x 109'5 cm.

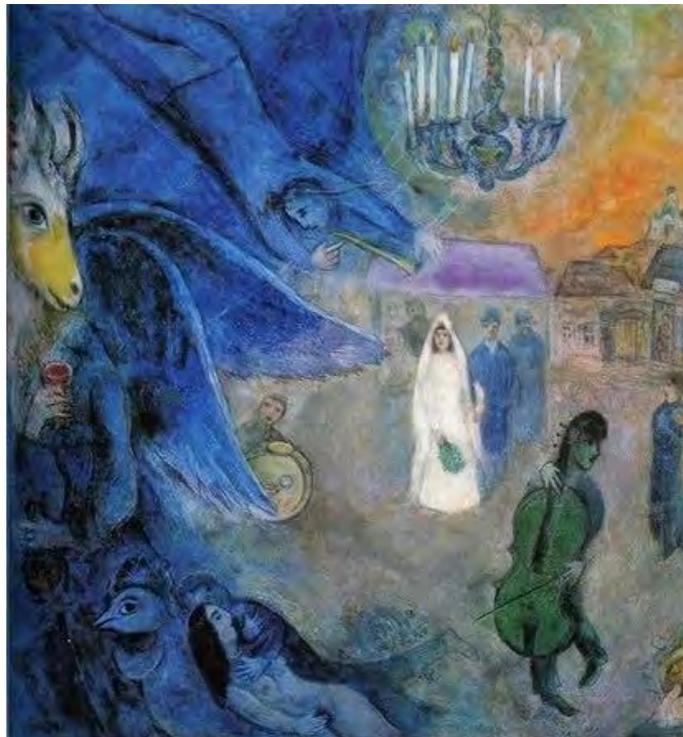
Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, París.

*En torno a ella*, es el cuadro en que trabajaba cuando conoce a Virginia. Es un homenaje muy melancólico a Bella, con matices trágicos.



***Concierto azul, 1945***

Óleo sobre lienzo, 124'5 x 99'1 cm.  
Courtesy Acquavella Galleries, Nueva York.



***Las luces del matrimonio, 1945***

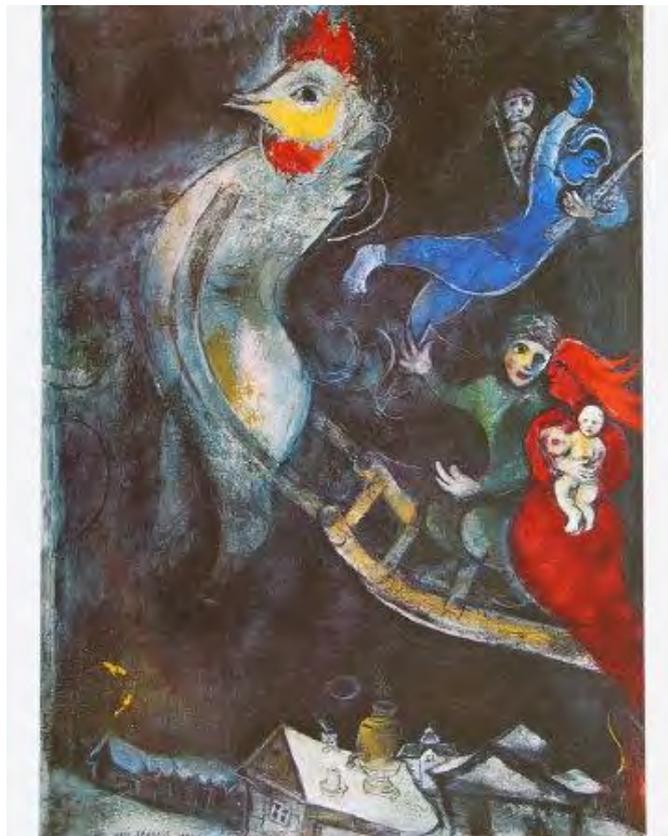
Óleo sobre lienzo, 481'8 x 371'4 cm.  
Colección particular.



***Nocturno, 1947***

Óleo sobre lienzo, 354 x 283'4 cm.

Colección particular.



***El trineo volador, 1945***

Óleo sobre lienzo, 511'8 x 277'8 cm.

Colección particular.



***La nube desnuda, 1946***

Óleo sobre lienzo, 26 x 341'4 cm.

Colección particular.



***Vaca con sombrilla, 1946***

Óleo sobre lienzo, 75 x 106'6 cm.

Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.

Virginia convivió con el pintor siete años, aun así su nombre permaneció oculto, ya que la segunda esposa de Chagall, Vava, impidió que se mencionara a Virginia en las publicaciones que aparecieron durante su vida.

Virginia, en su libro *Ma vie avec Chagall*; describe esos años de convivencia con el pintor:

“como un hombre lleno de contradicciones: generoso y cauto, ingenuo y astuto, explosivo y reservado, bromista y melancólico, frágil y fuerte”.<sup>54</sup>

“La soledad y la timidez de los dos, pero también la fundamental alegría de vivir, a veces asfixiada por nuestras preocupaciones, nos hicieron sentirnos atraídos instintivamente el uno por el otro. [...] Cuando le llevé la comida, me preguntó: ¿Por qué me hace compañía? No puedo comer solo, como un pobre perro” Chagall y Virginia se enamoraron casi sin saberlo: “Ese amor no nos asaltó de repente, sino que creció y paulatinamente me fui dando de él. [...] Me volví a sentir joven, como si conociera el amor por primera vez en mi vida.”<sup>55</sup>

Chagall y Virginia compraron una casa a las afueras de Nueva York, donde llevaron una vida retirada. Los únicos que conocían sus amores eran su marchante Pierre Matisse, su amigo Joseph Opatoshu y la esposa de éste, Adele. La hija de Chagall, Ida, veía la relación con sentimientos ambivalentes.

En esos años ilustró cuatro cuentos de *Las mil y una noches*, 13 litografías en color, hechas a partir de aguadas que forman parte de las obras gráficas más bellas y logradas del artista. Realizó también tres decorados, un telón y más de ochenta figurines para el *Pájaro de fuego* de Stravinsky. Virginia se encarga de coser los vestidos bajo la supervisión de Ida, que se ocupará de los negocios de su padre. El estreno de *Pájaro de fuego* fue un éxito sin precedentes en Nueva York. En esta obra se percibe como Chagall condensará más el color como medio determinante del espacio pictórico. El amor de Chagall a Virginia dio a su obra una luminosidad exaltada; comenzaba así la última fase de su creación, lo que André Malraux denominó “el gran juego de los colores”.

---

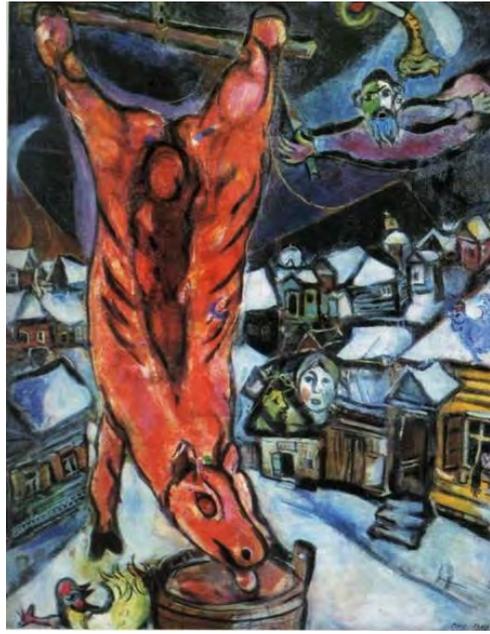
<sup>54</sup> HAGGARD, V., *Ma vie avec Chagall*, París, 1987. p. 16.

<sup>55</sup> BAAL-TECHUVA, J., *Chagall*, Barcelona, 1997. pp. 162 y 164.



***El gallo, 1947***

Óleo sobre lienzo, 100 x 88'5 cm.  
Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, París.



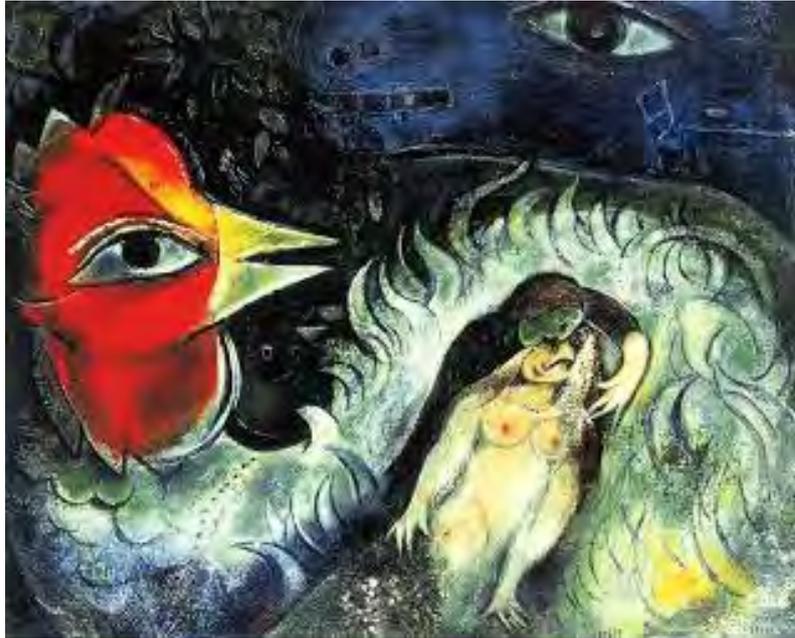
***El buey desollado, 1947***

Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.  
Cortesía del Comité Marc Chagall, París.



***El violinista azul, 1947***

Óleo sobre lienzo, 82 x 63 cm.  
Colección particular.



***El gallo enamorado, 1947 – 1950***

Óleo sobre lienzo, 71 x 87 cm.

Colección particular.

En 1948, Chagall y Virginia se trasladan a Francia a vivir, después de pasar siete años en Estados Unidos, ahora ya sólo volverá a América para encargarse de trabajos monumentales; vitrales, mosaicos, esculturas, tapices e importantes cuadros.

**2.8. De regreso a Francia (1948-1985)**

Alquilan una casa en Orgeval, un pueblo cercano a Saint-Germain-en-Laye, en las proximidades de París. Se hicieron pronto con un círculo de amistades reencontradas, eran frecuentes las visitas del crítico y editor de arte Tériade. Éste había adquirido, del legado de Vollard, las planchas de Chagall de *Las almas muertas* de Gógol, *Las fábulas* de la Fontaine y la Biblia. También les visitaba Christian Zervos, Paul Eluard, Claire Goll, Jacques y Raissa Maritain, Louis Carré y Aimé Maeght, que desde entonces fue el representante de Chagall en Francia.

Viajó en 1948, con Virginia a Venecia y Padua, donde conoce las obras de Tiziano, Tintoretto y Giotto.

Conoce el paisaje y la costa mediterránea entre Niza y Montecarlo, donde realizará dibujos a tinta china para el *Decamerón* de Boccaccio, que se publicarían un año más tarde en la revista *Verve*.

La Costa Azul se convirtió en la postguerra en un centro de artistas, Matisse en Vence y en Cimiez, Picasso en Vallauris. Chagall se compra una casa, La Colline, en Saint Paul de Vence. Cerca de allí, en el estudio Madame Bonneau comenzó a hacer las primeras cerámicas, éste era el mismo estudio donde también iba Picasso. Chagall también viajaba a menudo a París para hacer sus litografías en el estudio de Fernand Mourlot.

Viajan a Israel con motivo de una retrospectiva que se presentó en Jerusalén, fue entonces cuando durante una rueda de prensa conocen al joven periodista Jacob Baal-Teshuva y decide concederle una entrevista, ya que hablaba en yídish. De este encuentro surge una larga amistad que mantendrán con mucha correspondencia. De ahí que Baal-Teshuva se haya convertido en uno de los mejores especialistas internacionales en Marc Chagall.

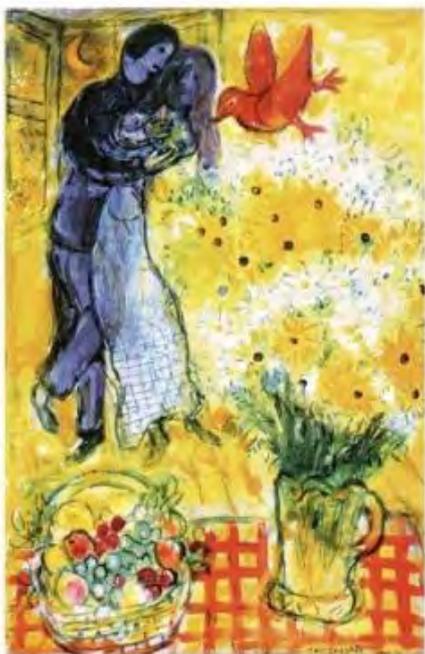
La convivencia entre Virginia y Chagall se hacía difícil. La relación se rompe definitivamente cuando el fotógrafo Charles Leirens, que les había visitado en Nueva York, aparece en Vence para hacer unas fotografías a Chagall. Virginia y Charles se enamoran, y ésta abandona al pintor llevándose a David. David escribirá un libro, *Por la senda de un ángel*,<sup>56</sup> donde recuerda a su padre y los veranos durante los cuales junto a él pudo compartir muchos de los proyectos que éste hizo al final de su vida. Del libro se desprende el cariño que siempre los unió y las muestras de afecto que Chagall brindaba a su hijo. En contraposición al agrio recuerdo que tiene de su madrastra, Vava, a la que ni siquiera nombra por su nombre.

En 1952, Ida, que ya se había separado del abogado Michel Gorday, se casa en el Ayuntamiento de Vence con el historiador de arte Franz Meyer. Ida presenta por esas fechas a Valentine Brodsky, de familia ruso-judía, que dirigía en Londres negocios de moda con mucho éxito. Era 25 años más joven que Chagall. Nuevamente había encontrado una compañera que se ocupaba de las cosas prácticas de la vida, trabajando como la secretaria del pintor. Pero pronto se enamora de ella y se casan el 12 de julio de 1952. Su luna de miel en Grecia le inspirará las ilustraciones de *Dafnis y Cloe*.

---

<sup>56</sup> MCNEIL, D., *Por la senda de un ángel*, Barcelona, 2005.

La boda dará un nuevo impulso al artista. Empezó una nueva vida y una nueva juventud. Tenía la necesidad de continuar su obra, de contar con una persona inteligente que estuviera siempre a su lado. En el plano estrictamente físico, a Vava le debe la longevidad. Sin ella no hubiera podido vivir tanto tiempo con una salud que le permitía acometer grandes trabajos y que conservó hasta los últimos meses de su larga vida. Su bella y joven esposa le dio nuevas energías y fue la fuente de inspiración que necesitaba para vivir aún muchos años.



***Los amantes con margaritas, 1949-1959***

Óleo sobre lienzo, 73 x 47 cm.

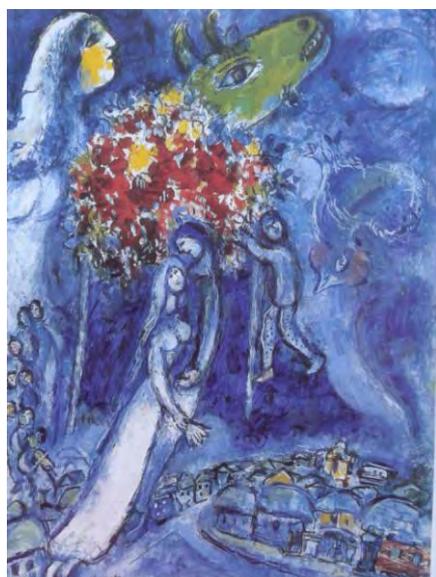
Colección particular.



***Los amantes con gallo rojo, 1950-1965***

Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm.

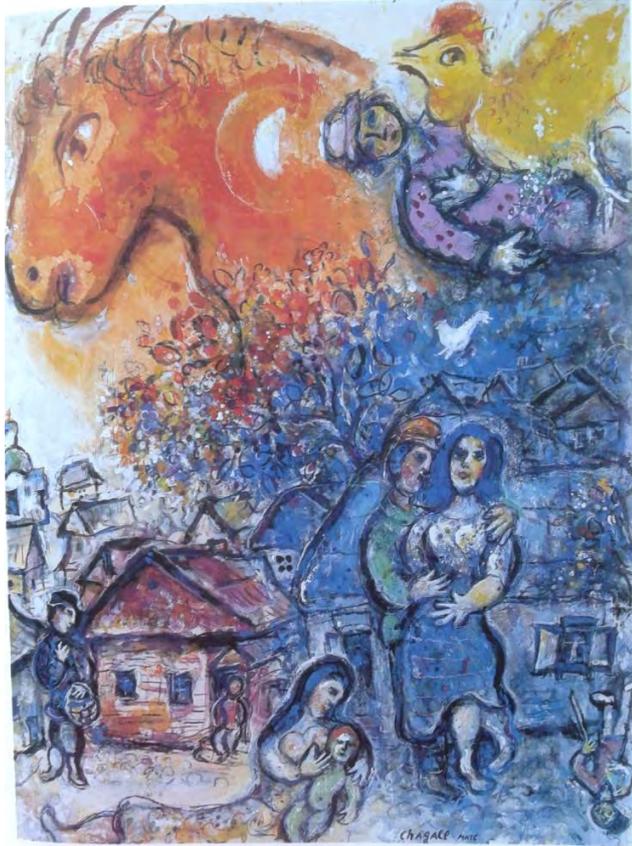
Colección particular.



***La mujer de la cara amarilla, 1953***

Óleo sobre lienzo, 63,7 x 46 cm.

Colección particular.



***Los placeres de la aldea, 1957***

Acuarela y aguada sobre papel, 75 x 45 cm.

Colección particular.

De esta época son numerosas las obras dedicadas a la temática del circo, uno de los temas que Chagall muestra que apreciaba. Los ambientes, los vestuarios y colores son una buena prueba que a Chagall le fascinaba es mundo que él mismo se atrevió a afirmar:

“Siempre he considerado que los payasos, los acróbatas y los actores son existencias trágicas. Aún hoy, cuando pinto una crucifixión u otra obra religiosa, experimento los mismos sentimientos que me embargan cuando pinto a las gentes del circo, aunque esas no tienen nada de literario: me es muy difícil explicar por qué siento una semejanza psico-plástica entre esos dos temas.”<sup>57</sup>

---

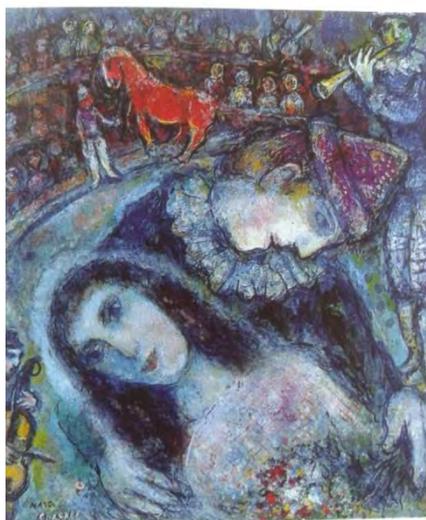
<sup>57</sup> BAAL-TECHUVA, J., *Chagall*, Barcelona, 1997. pp. 195 y 196.



***El circo, 1962***

Óleo sobre madera, 41 x 53 cm.

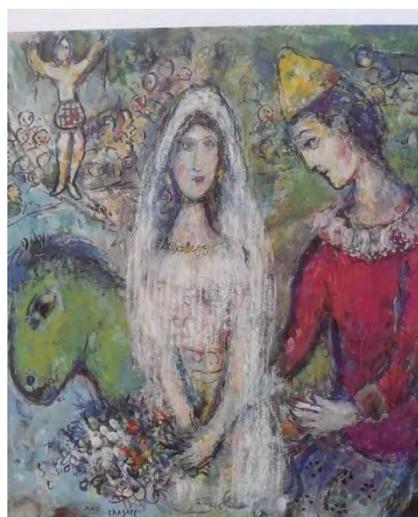
Colección particular.



***Circo con caballo rojo, 1968***

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

Colección particular.



Georges Pompidou de Paris, el 30 de junio de 1984, una exposición de 200 ob

***Confidencias en el circo, 1969***

Aguada sobre cartón, 59'5 x 57 cm.

Colección particular.



***El caballo del circo, 1964***

Aguada sobre papel, 49'4 x 61'8 cm.

Colección particular.

En el plano del trabajo, sin ella nunca habría acometido esa obra monumental que es el Mensaje Bíblico, cuyos cuadros veremos más adelante, el conjunto de vitrales para catedrales como los de Saint-Etienne de Metz o los de la sinagoga del Centro Médico de la Universidad Hebrea de Hadassah en Jerusalén. También hay que mencionar el techo de la Ópera de París, los decorados para la Metropolitan Opera de Nueva York, y los grandes mosaicos murales como el del First National Bank of Chicago Plaza en Chicago. A una edad en la que otros artistas se limitan a ejecutar las últimas obras de caballete, Chagall amplía su actividad y se entrega a trabajos de dimensiones que muchos jóvenes rehuirían. Tenía razón Picasso cuando dijo: “Ochenta años, ésa es la juventud del pintor”.

En 1967, Marc Chagall presenta al público sus lienzos y bocetos del *Mensaje Bíblico*, que dona al Estado francés a condición de que cree un museo para ellos.

No será hasta el 1973 que se inaugura el Musée National Biblique Marc Chagall de Niza, en las alturas de Cimiez. La creación de este museo nacional fue posible

gracias a André Malraux, entonces ministro de Cultura y viejo amigo de Chagall, y a la ciudad de Niza, que ofreció los terrenos. El Estado se encargó de la construcción, y Chagall, su esposa y su hija hicieron importantes donativos. La primera piedra fue colocada por el arquitecto André Hermant, que realizó una obra en función del ciclo concebido por el pintor. Él incluso efectuó un viaje a Israel y decidió dar a las paredes del museo la nobleza de las murallas de Jerusalén.

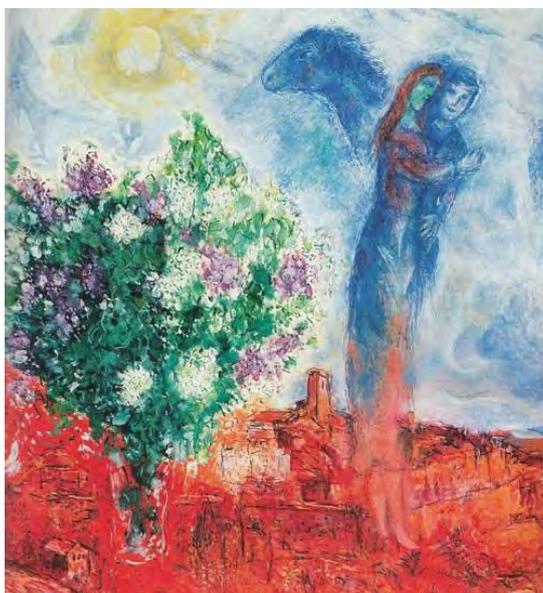
La piedra empleada en la construcción procedía de la cantera de La Turbie; es una piedra gris, rosada y azul que en el primer siglo de nuestra era sirvió para construir el Trofeo de los Alpes, monumento que hoy domina Mónaco. Se trata de un museo modélico, toda vez que ha sido construido en función de las obras que debía alojar.

La mayor exposición de Marc Chagall se realizó en 1970, en el *Grand Palais* de París, con 474 obras del artista.

En 1973 es invitado por la ministra rusa de cultura a su país natal, que no había visitado desde que lo abandonó en 1922. Allí se reencuentra con dos de sus hermanas, y asiste a la inauguración en la *Galeria Tretiakov*.

Con motivo de sus noventa y siete años se le rindió un gran homenaje en tres grandes exposiciones: obra sobre papel en el Center Georges Pompidou, París; obra pintada en la Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul; vitrales y esculturas en el Musée National Message Biblique Marc Chagall, Niza. Él visitó las tres, y recordamos que contemplaba sus propias obras con la admiración de un niño para quien aquella fuera la última fiesta.

Recibe la Gran Cruz de la Legión de Honor en 1977, la condecoración más importante que otorga el Estado francés.



***Pareja sobre Saint Paul, 1970 – 1971***

Óleo sobre lienzo, 145 x 130 cm.

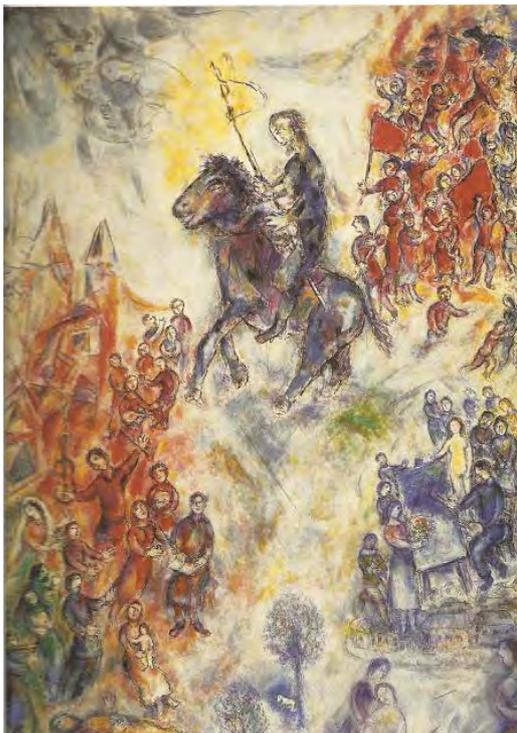
Colección particular.



***Pareja en el paisaje azul, 1969 -1970***

Óleo sobre lienzo, 112 x 108 cm.

Colección particular.



***Don Quijote, 1975***

Óleo sobre lienzo, 196 x 130 cm.

Colección particular.



***El hijo pródigo, 1975-1976***

Óleo sobre lienzo, 162 x 122 cm.

Colección particular.

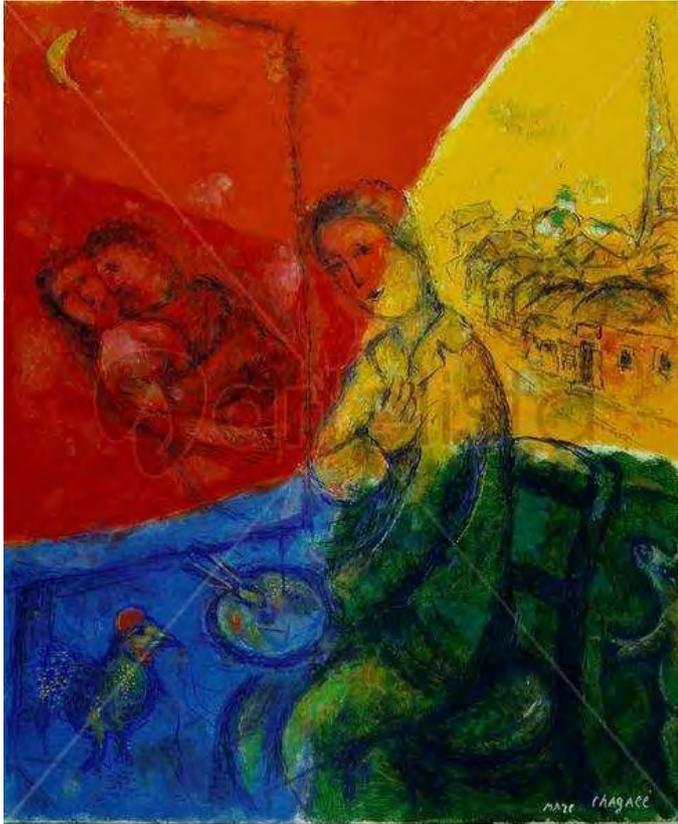


Photo Scala, Florence

***El pintor, 1976***

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Colección particular.



***El sueño, 1978***

Témpera sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Colección particular.

En 1985 se prepara una gran retrospectiva de sus pinturas en la Royal Academy of Arts de Londres (también presentada en el Philadelphia Museum of Arts en Filadelfia). Mientras tanto, la fuerza física de Chagall comienza a declinar. No obstante, continúa trabajando todos los días, especialmente en litografías. La noche del 28 de marzo, después de pasar el día en su taller, Marc Chagall fallece apaciblemente a los 97 años. Los funerales tienen lugar el 1 de abril. El artista reposa en el cementerio de Saint Paul, en el sur de Francia.

### 3. La pintura como narración

#### 3.1. Introducción

Ya he afirmado que la pintura es un lenguaje.

Al someterse a la mirada, toda obra de arte se somete a la interpretación. Si como dijo el poeta “el ojo escucha”, la obra, por su parte, habla. Habla – narra, en primer lugar, de sí misma, de su naturaleza, de su estructura, de su historia. Habla – narra también de su autor, el artista, al que se halla ligada por toda la creación producida.

La aparente contradicción entre pintura y narración queda rota poniendo en la escenificación de este cortocircuito el lenguaje: “la pintura es un lenguaje”. Y porque es un lenguaje la pintura, también podremos referirnos a ella con “juegos de lenguaje”, metáforas o ficciones. Aparece así la realidad del sujeto, de sus experiencias y de las ficciones necesarias para poderla expresar. Acabo el capítulo haciendo referencia a las diferentes secuencias o capítulos de la biografía o “novela” del sujeto.

Una de las intenciones de mi tesis es la de estudiar a Marc Chagall como narrador, y como esto –según analizaré– lo considero un hecho, leeré su producción pictórica de una forma narrativa, y no me limitaré a hacerlo sólo de manera formal, fijándome en aspectos de estilística pictórica al uso y manera de tantas hermenéuticas que he podido consultar en mi estudio. Se ha llegado a decir que “debajo del concepto está la vida”<sup>58</sup> (Hannah Arendt), y en el caso de la pintura de nuestro pintor está su vida. Chagall afirma:

“Mis cuadros son la razón de mi existencia, mi vida; eso es todo.”<sup>59</sup>

“El arte me parece un estado del alma.”<sup>60</sup>

La pintura vive en el alma: puede ser compañera para toda la vida y celebrar al mismo tiempo, según la expresión de Merleau Ponty, «el enigma de la visión». Y es que el más intelectual de los cinco sentidos abre a la verdad el camino de todo procedimiento cognoscitivo. Toda la cultura occidental se ha elaborado a partir de una

---

<sup>58</sup> CIA LAMANA, D., *El poder narrativo de la religión*, Madrid, 2011. p.16.

<sup>59</sup> BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona, 1989. p. 62.

<sup>60</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p. 116.

teorización sobre el ojo y sus poderes. Emblema anatómico de la diosa Atenea, «ventana del alma» según Platón, el ojo es el vector de una conciencia despierta y el acto de ver comporta en sí mismo las premisas del acto de conocer. En griego ver y saber están unidos por la identidad del término y del significado. Comprender una obra es verla. Analizar una obra es en cierto modo un acto de desmembramiento necesario. Aunque de la incoherencia de los esquemas pictóricos, los ritmos, las líneas, las formas, los motivos o los simples detalles representados por Chagall, nazca un orden más sutil que preside su secreta disposición. Lo sensible se ajusta y se compone, la apariencia cobra sentido; surge la racionalidad específica de la obra. Está claro que se trata de narrar.

Trato en este apartado de explicar qué entiendo por narración. Tengo la certeza que la pintura de Marc Chagall también se puede leer narrativamente.

En el artículo de *El narrador*<sup>61</sup> de W. Benjamin, al que me voy a referir en seguida, se coloca muy en paralelo la comprensión de lo que sea narrar, con lo que es la experiencia de la propia vida del autor. Y esto es comprensible con todo tipo de lenguaje narrativo.

*Lenguaje* (“logos”) en su etimología griega significa al mismo tiempo: *pensar* y *expresar*. Nadie podrá negar que al pintar se expresan pensamientos, ideas, “creaciones”: también *la pintura es un lenguaje* y el lenguaje puede volcarse, expresarse o pintarse en forma narrativa. Con el lenguaje podemos jugar, es moldeable, plástico y polifacético. Wittgenstein pudo hablar de “los juegos del lenguaje”. Refiriéndose a muchos trucos, a muchos sentidos y en pintura podemos añadir “con muchos colores”. Chagall dirá:

“El color es vibración, como la música, todo es vibración. El color lo es todo. Cuando el color es correcto, la forma es correcta”.

Apollinaire escribió sobre él:

“Un joven pintor ruso, un colorista extremadamente rico en fantasía, que siempre trasciende el caprichoso mundo iconográfico del arte popular ruso, al que en ocasiones recurre. Es un artista de enorme polifacetismo, que desafía todas las teorías.”<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> BENJAMIN, W., “El narrador”, en: *Revista Occidente* nº129, diciembre 1973, Correspondencia W. Benjamin / G. SCHOLEM 1933-40, Madrid 1990.

<sup>62</sup> BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona, 1989. p.72.

Jugando con el lenguaje entramos dentro del mundo de las metáforas y sus juegos: ese poder del lenguaje de estar haciendo referencia a otra realidad distinta a la literalidad de lo que expresamos. Siempre me ha gustado saber que actualmente los griegos llaman *metaforoi*<sup>63</sup> a los autobuses, por la función de trasladarnos, viajando de un lugar a otro. Jugando con el lenguaje podemos referir bellas contradicciones y así se puede decir que “tocamos con los ojos”, “vuelan los amores”, “hablan los olores”.

Marc Chagall se ha calificado muchas veces de poeta, y en este sentido fue André Breton, que publicó el Primer Manifiesto Surrealista en 1924; escribía en su *Génesis y perspectiva artística del surrealismo* en 1941 como Chagall había introducido la metáfora en la pintura:

“Al comienzo de esos movimientos –Dadá, surrealismo– en los que se llevo a cabo la fusión entre la poesía y las artes plásticas, no se apreció correctamente a Chagall. [...] Hoy podemos juzgar la obra de Chagall más justamente. Su total explosión lírica se produjo en 1911. Desde esa época, la metáfora hizo su entrada triunfal en la pintura moderna.”<sup>64</sup>

En este espacio de las metáforas, el filósofo que más se ha referido a los colores, ficciones y mentiras del lenguaje ha sido Nietzsche. Y hablando de ficciones no habrá que olvidar, de nuevo, su etimología, esta vez del latín. Una de las acepciones de “ficción” que viene del verbo latino *finjo*, hace referencia a la creación de estatuas, modelar, creación de versos y por extensión a la creación pictórica. Ficción no quiere decir irrealidad y mentira sino creación y pintura. Y en arte también se puede lograr creación a partir de mentiras. Esta paradoja la ha expresado bellamente Kundera, precisamente refiriéndose al mundo que nos ocupa ahora y en una exposición pictórica:

“Había en el cuadro una mentira comprensible, que encerraba una verdad incomprensible.”<sup>65</sup>

Estoy tratando de explicar *la narración*, siguiendo el itinerario por el que también viajó Marc Chagall. En primer lugar explicaré la *subjetividad* o protagonismo del sujeto. En segundo lugar me referiré a la necesidad que tuvo como sujeto de hacer

---

<sup>63</sup> La metáfora del griego μεταφορά, formado a partir de la preposición μετά, *metá*, «más allá, después de», y el verbo φερῆν, *phorein*, «pasar, llevar».

<sup>64</sup> BRETON, A., *Genèse et perspective artistique du surréalisme*, en *Le Surréalisme et la peinture*, París, 1979. p. 63.

<sup>65</sup> KUNDERA, M., *La insostenible levedad del ser*, Barcelona, 2000. p. 107.

un *viaje o itinerario de experiencia*, mientras va a tejer su personalidad o su autoconciencia, como si su vida se convirtiera en una “novela formativa” (*Bildungsroman*).

Nos referimos en un tercer momento a que nuestro pintor se expresa, en forma de “confesión”, y otras muchas veces “habiéndoselas con la vida”, como ya indiqué anteriormente.

Estas tres categorías: *la subjetividad, la ficción y la experiencia* en Marc Chagall conforman lo que llamamos el pintor narrativo.

### **3.2. Subjetividad: Marc Chagall protagonista narrativo**

Hablar de forma narrativa es centrar toda la información que se nos oferta, no tanto en lo que se nos cuenta, sino en el sujeto que lo cuenta. Aparece así en escena con rotundidad y protagonismo el sujeto, que había sido tan mortificado o ninguneado por ciertos estructuralismos y filosofías analíticas; que han querido vaciar el mundo de la presencia de sujetos, creadores, artistas, construyendo un mundo, que es “un mundo delante de nadie”. Han existido exposiciones de pintores y sus catálogos, donde el único comentario que aparecía era las dimensiones del cuadro, y como mucho: año y lugar de procedencia. Se intentaba *objetivar* la obra. Foucault indicará que el hombre como sujeto “es una invención reciente”.<sup>66</sup> Precisamente leyendo a Foucault se me ocurre pensar que es a partir del Renacimiento cuando se empiezan a firmar los cuadros de pintura y a reconocer sus autores. Durante todo el período gótico sólo aparecen, como pequeños muñequitos, los *donantes* de los cuadros; y refiriéndome a la religión cristiana, indico que las bellas piezas del canto gregoriano son sencillamente anónimas, sin pretensión ninguna de derechos de autor.

Tomando nota de lo que acabo de indicar, dice Ricoeur que el sujeto, por tanto también los artistas, –también Chagall–; no sólo son capaces de narrar (*homo loquens*), sino que se convierten en los mismos sujetos narrativos. La identidad de un creador, si alguien la está persiguiendo, habría que buscarla en su propia narración, confesión o

---

<sup>66</sup> “No es el hombre el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido - la cultura a partir del siglo XVI - se puede estar seguro que el hombre es una invención reciente” M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona 1984, p. 375.

novela: así también lo recogen Unamuno en *Cómo se hace una novela* o Kundera en *El arte de la novela*.

La conclusión a lo que llevamos dicho es lo que ya dejó claro Chagall cuando afirmó que su obra y pintura se identificaba con su vida y persona:

”Ni yo mismo los entiendo. No son literatura. Son sólo composiciones pictóricas que me persiguen. Las teorías que podría inventarme para explicarlos, y las que aducen otros en relación con mi obra, son una necesidad absoluta. Mis cuadros son la razón de mi existencia, mi vida; eso es todo.”<sup>67</sup>

### 3.3. La ficción: el imaginario chagalliano

Pero es que además, cuando contamos con el sujeto, constatamos que para el hombre siempre el mundo de lo posible es más inmenso que el mundo de lo comprobable, y así también la *categoría narración* puede servir al hombre para ver la realidad desde otra perspectiva o mirada. La narración le está indicando: *Ved el mundo así*, y no: *el mundo es así*. ¿No se podrían entender de esta forma los cuadros de Chagall?

Lo que todo el mundo sí ve en la producción de los cuadros de Marc Chagall son sus mentiras. Vargas Llosa avisó hace tiempo sobre la posibilidad de *La verdad de las mentiras*.<sup>68</sup> Y es que los hombres no están contentos con su suerte y casi todos quisieran una vida distinta de la que tienen y rehacerla. Por esto necesitamos que la ficción traicione la vida, y haga volar novios, y los violinistas toquen encima de los tejados de las casas, los personajes de cara verde visiten nuestros barrios, y Chagall siga haciendo de las suyas debatiéndose con la vida y llenándola de ficciones, traicionando la vida, encapsulándola en una trama de colores y acrobáticas posturas para admiración y envidia del espectador. Porque para Chagall la verdad y la propia capacidad de persuasión es la fuerza comunicativa de su imaginación, de su fantasía, de la habilidad de su magia. Por eso las ocurrencias de Chagall no son nunca gratuitas: llenan la insuficiencia de la vida.

---

<sup>67</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 62.

<sup>68</sup> VARGAS LLOSA, M., *La verdad de las mentiras*. Madrid, 2002.

A Chagall siempre le atrajo la posibilidad de contar algo desde varios puntos de vista. Es por este motivo que en muchas de sus obras teje el asunto del cuadro como si fuera una tela de araña. Los diversos sentidos no se van descubriendo uno tras otro, de manera consecutiva, progresiva y lineal, sino en su conjunto, ofrece la posibilidad de una lectura sumamente compleja del tema del cuadro. En muchas ocasiones la obra impone una visión simultánea, seccionada o incluso invertida, de derecha a izquierda, como en la escritura hebraica.

Nos pasa con la vista de los cuadros de Chagall lo que nos pasa cuando leemos novelas:

“Se leen novelas para compensar ciertas lagunas de experiencia [...] para amueblar el silencio, para moderar el miedo o conjurar la muerte. Sharazade en *Las Mil y una noches*, salvará la vida, si la historia que cuenta dura hasta que el sol se levante [...] El imaginario de la novela crea individuos hechos de la misma sustancia que nosotros, presos en el mismo tejido del espacio y del tiempo, que viven mundos complejos y desconcertantes con todo el poder de la fascinación. Lo que intentamos al coger una novela es hallar un hombre de acuerdo con nuestro corazón, vivir tragedias y alegrías que no tenemos el coraje de provocar nosotros mismos, soñar sueños que hagan la vida más apasionante y, quizás, también descubrir una filosofía de la existencia que nos vuelva más capaces de afrontar los problemas y las pruebas que nos embisten.”<sup>69</sup>

### **3.4. Experiencia: diferentes secuencias de la vida**

El reconocimiento del tiempo es el empeño por parte del sujeto de no dejar barrido por el olvido acontecimientos, que sólo de forma narrativa se pueden perpetuar, así la narración recoge el pasado haciéndolo presente y lanzándolo hacia el porvenir; así el hombre, de forma narrativa, podrá vivir las raíces de la tradición. Lo vamos a ver en el capítulo en el que tratemos a Marc Chagall como judío.

Una de las cosas que logra la narración es cambiar el contar cronológico y temporal, por una interiorización existencial del mismo; así se rescata para la pura

---

<sup>69</sup> BOURNEUF, R. y OULLET, R., *La novela*, Barcelona, 1975. p. 28.

existencia el frígido historicismo de sólo fechas y nombres de acontecimientos. Ante ciertos cuadros de Marc Chagall me ha sucedido como en las películas impactantes, que el *tiempo cinematográfico* se convierte en *tiempo existencial*.

En este contexto también señalo la posibilidad del hombre no sólo de rememorar el pasado sino de adelantar el futuro, transgrediendo, es decir, yendo más allá de la lógica de la realidad. Aquí habría que situar el espacio común a toda obra artística, también a la de Chagall, pareciendo afirmar que con el recuerdo de su obra *la muerte no va a tener la última palabra*.

Hay una frase un tanto enigmática de Marc Chagall en *Mi vida* que se refiere a los símbolos:

“Cuando en uno de mis cuadros alguien descubre un símbolo, no es porque yo así lo haya querido. Es un hecho que yo no busqué. Es algo hallado después y que cada uno puede interpretar a su gusto.”<sup>70</sup>

El hombre sólo de forma narrativa puede explicar la bella definición de símbolo como *presencia de una ausencia*, en expresión de Rilke, y así el hombre sólo de forma simbólico-narrativa puede imaginar la gran ausencia y posible presencia que la muerte representará para todo humano. Es fácil en la obra de Marc Chagall hacer un repaso de su melancolía por la muerte, sobre todo por la de Bella, su mujer.

En definitiva: con la narración el hombre es capaz de construir su presente mediante un ejercicio de memorización del pasado y de anticipo del futuro. Todo esto tiene que ver con “la tradición judía” que explicaré más adelante.

El hombre no tiene otra forma para reconocerse: sólo narrándose en un trozo de tiempo, con letras, con pintura. Y sólo entiende lo que se le cuente o pinte de forma temporal, porque su única forma de conocimiento, como hemos dicho, es la secuencial, es decir: la narrativa.

Sidney Alexander, que escribió una biografía sobre Chagall publicada en 1978, comentó:

“Chagall es un narrador de historias lo que no significa necesariamente literatura. Chagall es un pintor, un verdadero pintor. Pero es un narrador de historias como pintor, y pintor como narrador de historias.”<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> WALTER, F. INGO y METZGER, R., *Chagall 1887-1985 La pintura como poesía*, Bonn, 1996. p. 78.

<sup>71</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p. 268.

### 3.5. La experiencia y el itinerario de transformación

Otra de las características de la narración es desde la misma concreción de lo vivido que decimos hemos experimentado: ha experimentado el protagonista o el artista.

Entendemos así la experiencia no sólo como camino a recorrer, según quiere la misma etimología de la palabra “experimentar” (hacer un camino), sino que también se refiere a la transformación que experimenta el sujeto, y a la que se refiere Heidegger, padre del existencialismo:

“Hacer una experiencia con algo –sea una cosa, un ser humano, un Dios– significa que algo nos acaece, nos alcanza, que se apodera, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de “hacer” una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hayamos de acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar.”<sup>72</sup>

Para explicar esta nueva conciencia puede servir la metáfora del viaje, y aquí sería Hegel con su *Fenomenología del espíritu*<sup>73</sup> que podría intervenir. Explico las diferentes secuencias de este viaje en Chagall.

1. Ese sujeto narrativo ha de *irse de casa*, primera secuencia: huye así de lo doméstico y de las soluciones tópicas y seguras. Precisamente por este afán de ruptura recibirá las advertencias e improperios más crueles. No se permite fácilmente ser diferente. Hay muchas clases de racismo, pronto atravesará la experiencia de extranjero en los nuevos territorios que va a frecuentar. Se considerará fronterizo, apátrida, indocumentado. Es la experiencia de los primeros padres huyendo del Paraíso, o del prisionero que había huido de la caverna imaginada por Platón o de otros momentos de la vida de Marc Chagall. (Sale de Vitebsk a San Petersburg buscando formación, luego va a París...)
2. El sujeto que ya se ha liberado de lo doméstico, es decir que ha logrado *irse de casa*, poco después de pasar por los sentimientos citados, estrena la inocencia adolescente y quiere conquistar el mundo. A esta fase las “novelas formativas” la

---

<sup>72</sup> HEIDEGGER, M., *Del camino al habla*, Barcelona, 1987. p. 143.

<sup>73</sup> HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces, Madrid, 1985.

llaman *momento estoico*. Con ello parecería indicar, por una parte, la necesidad propia del estoicismo de saber y conocer para poder situarse mejor dentro de una Naturaleza que la considera inabarcable, pero, por otra parte, el estoico respeta la Naturaleza hasta convertirse en el primer ecologista que invita a soportarla y posiblemente a fusionarse con ella. Esta fusión de la naturaleza y hombre fusionados con las personas es constante en la temática de Chagall.

El primer gran descubrimiento de quien se ha independizado de lo doméstico es la constatación de sentirse ciudadano de la Naturaleza. Con ella quiere fusionarse. A ella canta como San Francisco de Asís en su Cántico. Las pinturas de Chagall una vez han salido de Vitebsk lo atestiguan, sintiéndose más libre y con deseos de dedicarse al mundo del arte. En Vitebsk no había tradición artística en la que pudiera basarse un joven artista judío. El judaísmo prohíbe hacer imágenes de Dios, y, en algunas épocas, esa prohibición se extendió a todas las criaturas; de ahí el escepticismo de los familiares de Chagall de que se convirtiera en artista. Será en San Petersburgo que pintará en muchas ocasiones su pueblo, su familia, sus costumbres... Es la nueva secuencia de este largo viaje que va ir formando la nueva conciencia.

3. Después de estas bodas con la Naturaleza vendrán otras estaciones. El itinerario no es fácil: la duda, el escepticismo, la noche están a punto de llegar. De la fase más idealista pasamos a una secuencia más escéptica, y es que en toda realidad está extendida la escisión y el desgarró, hablamos de la secuencia del escepticismo y la duda también en Chagall. Constataremos en su biografía el sentido de desarraigo siempre presente en el artista, de un lado al otro buscando un lugar, partiendo siempre, hasta que finalmente pueda establecerse en Francia para hacer el último camino de su vida.

## 4. Logros de lo narrativo y sus gestores

### 4.1. Introducción

Repito que voy tratando de leer o interpretar narrativamente la pintura de Marc Chagall. En este nuevo capítulo voy a referirme a unos personajes que en el espacio de la filosofía de la narración pueden considerarse como sus gestores importantes: W. Benjamin, Nietzsche, Wittgenstein. Y en el apartado último del capítulo recogeré la integración que de todos ellos hace Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*<sup>74</sup>. Este autor ya famoso en este campo, describe y analiza la “categoría narrativa”, señalando que las referencias abstractas y conceptuales, y en el caso que él trabaja el *concepto tiempo*, sólo si se narran se hacen comprensibles. Leyendo a Paul Ricoeur me di cuenta que Marc Chagall en su obra pictórica también trataba de llevar al espacio de sus cuadros realidades que tenían que ver con su tiempo biográfico e histórico; sus cuadros eran narrativos porque ellos eran relato histórico de “lo que le pasaba” y de “lo que pasaba”. Podía trasladar su lenguaje y análisis, al mundo de la pintura.

Se me puede objetar que es un tanto forzado estos referentes filosóficos, porque casi nunca se refieren en sus aportaciones a la pintura, y Marc Chagall nunca los necesitó. Así refiriéndose a Freud, indicaba –y podría valer para referirse a cualquiera de los pensadores que tratamos– que “había dormido muy bien sin falta de recurrir a Freud”. Pero es después a la hora de interpretar sus cuadros (hermenéutica), cuando puede convertirse en muy imprescindible la referencia a todos estos autores, que desde la filosofía van dando lenguaje: herramientas de análisis.

Sólo si entendemos que la pintura es un *lenguaje* creador y expresivo, como pueda ser el lenguaje de la novela o de la poesía, podemos comprender estas referencias. Estos autores no hablan directamente de pintura, se refieren a la narración en cuanto lenguaje, pero ya hemos indicado que la pintura lo es: es un lenguaje, y por esto necesitaremos conocer su gramática, para poder seguir haciendo nuestra hermenéutica narrativa, un análisis nuevo de la pintura, y en concreto de la de Marc Chagall. Esta lectura narrativa intenta huir de la sola referencia a las esencias formales del arte: medidas, texturas, fechas de producción, etc. Es cierto que Freud no habrá influido –¿o

---

<sup>74</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, Madrid, 1987.

sí?– en el mundo onírico de la pintura de Marc Chagall y en los símbolos repetidos de su creación, pero sin el lenguaje freudiano no podríamos referirnos al mundo onírico, al inconsciente, sentimientos edipianos y ambivalentes, o a lo erótico y tanático con la riqueza del psicoanálisis, por abrir sólo algunos espacios. Es decir, estos filósofos y no sólo Freud están aportando formas de pensar y expresiones que enriquecen nuestro lenguaje, también cuando nos acercamos a examinar la pintura de Marc Chagall.

En el artículo de W. Benjamin «El narrador» al que me referiré en primer lugar, se coloca muy en paralelo la comprensión de lo que sea narrar, identificándolo con la experiencia de la vida. Y esto que es fácil de entender con cualquier tipo de narración, cuesta más entenderlo cuando decimos que “se puede narrar pintando”, que a primera vista aparece como una contradicción o un “cortocircuito”. Otra vez indico que sólo salimos de esta contradicción entendiendo que pintar y narrar son expresiones, son lenguaje. Marc Chagall está contando la experiencia de su vida –eso que voy llamando “existenciales”– en su creación pictórica. Muchos de sus cuadros quedan a la interpretación del espectador, que se ha de esforzar en seguir las diversas secuencias y símbolos apuntados: su obra pictórica es como la impresión que deja la narración de una historia.

Con el lenguaje, en Wittgenstein, se puede jugar: “los juegos del lenguaje”, con muchos trucos, con muchos sentidos (paradojas, metáforas, simulacros). Igualmente en pintura el artista juega con colores, con muchos colores. Es otra buena insinuación de este filósofo que explicaré en este próximo capítulo. Apunta este autor que el artista no ha de partir insistiendo que el mundo sea como él lo ve, sino que expresa y pinta otra forma de ver el mundo. Marc Chagall se extrañó de las burlas que había oído sobre sus cuadros en los que aparecen cabezas al revés. Él no quiere una pintura realista como dice que pinta el cubismo o impresionismo:

“A diferencia de ellos siempre me ha tentado más el lado invisible, el lado digamos ilógico de la forma y del espíritu, sin el cual para mí no está completa la verdad exterior”<sup>75</sup>

El filósofo que más se ha referido a la ficción, o construcción o pintura, como ya he explicado anteriormente, ha sido Nietzsche. Abrió el espacio del lenguaje y tuvo la

---

<sup>75</sup>Chagall, Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid 2012. p. 102.

duda (“maestro de la sospecha”) de que el lenguaje se tuviera que identificar con la verdad. No sólo, como luego indicará Wittgenstein, caben los “juegos del lenguaje” sino que podemos ficcionar las verdades hasta convertirlas en mentiras. Vuelve a repetir que el engaño y la falsificación son necesarios para la vida. Somos los únicos seres de la naturaleza que tenemos la capacidad de crear, esto es de inventar, imaginar. Parece como si hiciéramos vivir a los organismos de la naturaleza nominándolos con nombres equivocados: sustancias, atributos, causa, efectos. Y en pintura las ficciones son tan necesarias como la misma obra. Lo veremos.

#### 4.2. El narrador de Walter Benjamin

De la necesidad de experiencia nos habla W. Benjamin: las experiencias que tienen que ver mucho en el tema narrativo. Me voy a referir al artículo «El Narrador» (*Der Erzähler*).<sup>76</sup>

Resulta un ejemplo altamente significativo de lo que la narración y el narrador significan. El narrador pone de manifiesto la virtud evocativa del mensaje narrado y, sobre todo, la importancia de este personaje que en nuestros días prácticamente ha desaparecido, el "rapsoda" que hoy traduciría por "el cuentista". Si tenemos en cuenta que el primero no sólo fabulaba, sino que también recogía noticias que en forma de "hazañas" iba contando a aquellas gentes que sólo eran "oyentes" y todavía no espectadores. Narrar, dirá Benjamin, es “la facultad de intercambiar experiencias”.

Por ello debe añadirse que “el narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su “historia”. El tema que desarrolla en este escrito roía su mente desde hacía tiempo. En 1929 se había preguntado, escribiendo a Hofmannsthal, “¿por qué muere el arte de contar historias, es decir, el arte de recitar oralmente?” En este texto había escrito que llega a su fin “el don de contar historias, porque mientras se escuchan, ya no se teje ni se hila, se rasca o se trenza... narrar no es sólo un arte...” Acaba en sabiduría. Estos serán temas de reflexión en «El Narrador», donde quiere poner de manifiesto un elemento más de su teoría de la experiencia. El arte de narrar se acaba,

---

<sup>76</sup> BENJAMIN, W., “El narrador”, en: *Revista Occidente* nº129, diciembre 1973, Correspondencia W. Benjamin / G. SCHOLEM 1933-40, Madrid 1990.

los seres humanos se encuentran incapacitados para intercambiar experiencias, simplemente porque la experiencia está en trance de desaparecer.

La humanidad es cada vez más pobre en experiencias que corren de boca en boca, en sabidurías y consejos, fuentes de donde había bebido la narración. El arte de narrar se acerca a su fin, porque, según Benjamin, el lado épico de la verdad, la sabiduría, está en trance de desaparecer.

Tal sabiduría se transmite en el habla, en el lenguaje, en la voz, de boca a oído, y permanece fielmente en la memoria, cualidad épica por excelencia; que *luego registrará la escritura para poderse leer*, la sabiduría adquiere la consistencia de verdad, no como exactitud informativa o ciencia psicológica, sino por la cualidad de hacerse eternamente transmisible. La transmisión oral es el alma de la narración y Benjamin vuelve sobre ella y sobre sus cualidades entrañables en diversas ocasiones. En el oficio de titiritero – explicaba en una de sus emisiones radiofónicas («El teatro de marionetas en Berlín»)– todo se hereda de padres a hijos por medio de la transmisión oral.

“El uno aprende de memoria todo lo que el otro enseña. Y luego va por el mundo con toda la historia dentro de la cabeza. Todos ellos han tenido que jurar que jamás pasarán al papel ni una sola letra, no vaya a ser que caiga en malas manos que le quiten el pan. Por lo menos así era antes. Hoy en día se imprimen muchas funciones de marionetas; pero las mejores siguen siendo, sin duda, las no impresas, las que los niños y los titiriteros hacen para su propio uso.”<sup>77</sup>

También en los estudios sobre Kafka observa Benjamin el elemento «hagádico» de la verdad, su transmisibilidad, «el rumor de las cosas verdaderas», como escribirá a Scholem en una carta de 1938.

La narración resplandece en un espacio donde no sólo cuenta la historia, sino el rumor que acompaña y hace posible la memoria, el murmullo de los telares o los chasquidos del fuego, en medio del estruendo movimiento de los planetas que los pitagóricos llamaron silencio. El mismo rumor que le traen, con toda la fuerza de la «memoria involuntaria», los recuerdos de la niñez. En los antiguos sonidos que vuelven a los oídos en la edad adulta, Benjamín reconoce sus vivencias y todo lo que de ellas se puede contar:

---

<sup>77</sup> Sobre W. Benjamín: C. FERNÁNDEZ MARTORELL, *Walter Benjamín*, Barcelona, 1992; Correspondencia Benjamín / Scholem 1933-1940, Madrid, 1987; G. ACHOLEN, *Historia de una amistad*, Barcelona, 1987.

“Lo que escucho es el breve estruendo de la antracita que de un cubo de hojalata va cayendo en la estufa de hierro; el chasquido sordo con que la llama de la mezcla de gas se enciende y el tintineo de la lámpara sobre las llantas de latón cuando pasa un carruaje por la calle. Había también otros ruidos, como el chacolotear de la cesta con las llaves, los dos timbres, el de la escalera principal y el de servicio y, por último, había también el breve verso que decía: «Te voy a contar algo de la Mummerehlen».”<sup>78</sup>

Benjamin contrapone la narración a la información, que sólo persigue como finalidad aportar datos desprovistos de connotaciones subjetivas, es decir *facta bruta* a los que parece referirse Javier Marías en la anterior cita, que no tienen como intención la interiorización, sino el mero despliegue publicitario o propagandístico. La narración en cambio:

“...narra lo extraordinario, lo maravilloso con la mayor de las exactitudes, pero no apremia al lector con el contexto psicológico de lo sucedido. Queda éste libre para disponer las cosas tal como las entiende, con lo cual cobra lo narrado una amplitud de vibraciones que le falta a la información.”<sup>79</sup>

La narración es, consiguientemente, comunicación de *sapientia*, no de *scientia*. De una *sapientia* transmitida de generación en generación por la memoria colectiva de la comunidad. De una *sapientia* que es vida concreta, porque es respuesta concreta a las cuestiones comunes que se plantea el hombre en este mundo, a no ser que se deje absorber por la distracción y el aburrimiento y, de esa manera, llegue a olvidarse de su propia humanidad y de los lenguajes que la expresan.

La conclusión que saca Benjamin al final de su texto es esta:

“El talento del narrador es su vida, su dignidad, poder narrar toda su vida. El narrador es ese hombre capaz de dejar que el pábilo de su vida se consuma por completo en la suave llama de la narración. En esto consiste la atmósfera incomparable que rodea al narrador. El narrador es la figura en la que el justo se encuentra a sí mismo.”<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Citado por C. FERNÁNDEZ en o.c. p. 165.

<sup>79</sup> BENJAMIN, W., *El Narrador*, o.c. pp. 308-309.

<sup>80</sup> O.c. p. 332.

Es verdad que hay historias e historias. Historias para adormecer, para desahogarse —como sucede con la narración de chistes políticos en época de dictadura—, pero también historias que *ayudan a seguir pensando*, tras las que late un sentido de libertad.

Relatan los niños muy pequeños, pero también los sabios *que han comido por segunda vez del árbol de la ciencia*. Relatan los oprimidos; pero éstos no sólo narran historias que les llevan constantemente a exaltar su propia opresión o minoría de edad, sino también historias peligrosas que buscan la libertad. Pues la libertad y la ilustración no dependen de que se elimine el lenguaje de la narración para sustituirlo por un lenguaje sólo argumentativo, propio de las élites de ilustrados y de todos aquellos que se encumbran en una situación de privilegio. La fuerza crítica y liberadora de tales historias no puede ser demostrada ni reconstruida *a priori*. Es preciso encontrarse con ella, escucharla y continuar narrándola, muchas veces, peligrosamente.

### 4.3. Los juegos del lenguaje de Wittgenstein

Constatamos que es importante el hallazgo de los *juegos de lenguaje* porque Wittgenstein, así, acaba con el absolutismo del lenguaje científico, que ya no va a gozar de ningún privilegio. No se puede tomar el método de las ciencias como modelo único o ideal del conocimiento humano. Queda abierta la realidad de lo narrativo y el enriquecimiento del universo narrativo.

No vamos a poder tratar todos los capítulos importantes de las *Investigaciones*, como el significado del lenguaje en cuanto determinado en su uso, los juegos lingüísticos, la gramática de lo profundo, el carácter insustituible del lenguaje ordinario de cada día y la forma de vida. Unidos en honda conexión, constituyen los sólidos pilares que sustentan la nueva teoría del segundo Wittgenstein sobre el lenguaje humano. En esta época está presente la tensión que va a mantener cuando nos indica: «no pienses, solamente observa».<sup>81</sup>

El lenguaje abarca ahora las más diversas cuestiones de las ciencias humanas, de la conciencia, de los estados de ánimo, de las emociones, intenciones, etc. Los

---

<sup>81</sup> WITTGENSTEIN, L., “*Investigacions filosòfiques*”, nº 11 de la segunda parte, trad. J. M. Terricabras, Barcelona, 1983.

*juegos de lenguaje* de Wittgenstein abren la posibilidad de otra hermenéutica narrativa.<sup>82</sup>

Wittgenstein afirma que la búsqueda filosófica es diferente de una búsqueda científica. La filosofía no propone hipótesis propias, ni modelos explicativos, teorías o tesis de ninguna forma,<sup>83</sup> sino que se sitúa en un momento previo a la explicación científica en el siguiente sentido:<sup>84</sup> una explicación no tiene nunca un sentido definido. El sentido se logra cuando se sitúa en el interior de un determinado juego de lenguaje que es el que le hace de sistema de referencia. No es, pues, la explicación la que da sentido a un juego de lenguaje, sino que es al revés. Por eso, entender el *juego de lenguaje* en el que interviene una explicación significa entender que se da una explicación, aunque no se entienda la explicación que se da.

La narración es también un *juego de lenguaje* que no trata de explicar que las cosas tengan que ser *entendidas* de una determinada manera. Narrando una experiencia se muestra que puede ser comprendida en todo su contexto y que en la variada referencia entre la trama de la narración y su contexto se pueden abrir a varias interpretaciones según quien las reciba (el lector, el oyente). Wittgenstein hace pasar la hermenéutica narrativa de la propuesta magisterial a la experiencia plural de sentidos.

La filosofía no interviene en el juego de lenguaje, ni construyendo fundamentos, ni aportando nuevos datos, ni criticando resultados. La filosofía describe simplemente la situación del juego sea lo que fuera. La filosofía tradicional siempre ha querido intervenir en el juego haciendo sus propias aportaciones, proponiendo explicaciones metafísicas. Según Wittgenstein el resultado de las aportaciones de la filosofía ha sido insuficiente y desorientador. Si la forma en que se expone un problema filosófico es *no me sé orientar*, no se llegará a solucionarlo dando explicaciones de la desorientación. La explicación refuerza y justifica la desorientación pero no la elimina (explicar una enfermedad no es curarla). Se trata de buscar un camino de salud a la desorientación: “mostrar la salida a la mosca que se había enclaustrado en una campana atrapamoscas.”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> En la Introducción de Josep M. Terricabras a L. WITTGENSTEIN, “*Investigacions filosófiques*”, p. 26.

<sup>83</sup> O.c. pp. 109, 112, 599.

<sup>84</sup> O.c. pp. 124-125.

<sup>85</sup> O.c. p. 309.

Wittgenstein, en su breve estudio *Observaciones a "La Rama Dorada" de Frazer*,<sup>86</sup> hace un rechazo especial del intelectualismo y de los intelectuales que todo lo quieren explicar. En más de un lugar viene a decir que *el atractivo de una explicación no es la explicación de un atractivo*. Y es que el atractivo de muchas explicaciones reside en su poder de tranquilizar. Habrá que recordar que las instancias humanas más profundas escapan al modelo explicativo: difícilmente se puede explicar la creencia, los estados psicológicos, el arte. Una de las críticas que hace a Freud es que el psicoanálisis no explica nuestra vida interior, sino que es dicha vida la que *explica* la pasión psicoanalítica. Porque somos seres expuestos al horror de la existencia aceptamos cualquier explicación *salvadora* que nos libere de la angustia. Wittgenstein dice que hay que describir en lugar de explicar.

“Aquí sólo se puede describir y decir: así es la vida humana... la explicación es demasiado precaria.”<sup>87</sup>

Siempre que he leído estas exposiciones de Wittgenstein me he acordado de la pitia de Delfos, que, según frase de Heráclito, «no desvela, no disimula, sino que indica».

#### **4.4. Nietzsche y la ficción: La necesidad de la mentira**

Nietzsche hace una crítica —¿leyó Javier Marías este texto que conecta tanto con su escrito?— a todo tipo de filosofía ilustrada o racionalista. Reconoce que todo intento por conocer tropieza necesariamente con las palabras:

“Siempre que los hombres de las primeras edades colocaban una palabra, creían haber realizado un descubrimiento, creían haber resuelto el problema; y lo que habían hecho era dificultar la solución. Ahora para conseguir el conocimiento, hay que tropezar constantemente con palabras que se han hecho eternas y duras como la piedra, tanto que es más fácil romperse una pierna que romper una palabra.”<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> WITTGENSTEIN, L., *Observaciones a "La Rama Dorada" de Frazer*, Madrid, 1992. (Frazer, *La Rama Dorada*, México, 1944.)

<sup>87</sup> O.c. p. 13.

<sup>88</sup> NIETZSCHE, F., *Aurora*, Barcelona, 1985. p. 631.

Para Nietzsche la palabra no contiene sino una vaga alusión a las cosas. Las palabras en lugar de acercarnos a las cosas nos separan de ellas; creemos que toda palabra corresponde a una cosa, cuando en realidad lo expresado en la palabra es una simplificación y una reducción del sentido de la experiencia. Nietzsche cambia así la dirección del origen del lenguaje, que no proviene dictado desde las cosas, sino desde “la creación ficcional del hombre”; el lenguaje es una creación artística.

“En último término, el hombre no encuentra en las cosas sino lo que él mismo ha puesto en ellas; este volver a encontrar se llama ciencia, introducir se llama arte, religión, amor, orgullo.”

“¡Vengan los hermosos simulacros! ¡Seamos los impostores y los embellecedores de la humanidad! Construyamos simulacros, es decir, artilugios expresivos que sepan que traicionan el impulso de que nacen y que reviertan esta falsedad en favor y auge de la calidad pasional.”<sup>89</sup>

Nietzsche en varios pasajes de sus obras, pero sobre todo, en su breve escrito *Sobre Verdad y Mentira en sentido extramoral* (que vio la luz como póstumo en 1903), va aclarando que la fuente original del lenguaje y del conocimiento no está en la lógica sino en la imaginación. En la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas, enigmas y modelos. El edificio de la ciencia se alza sobre las arenas movedizas de ese origen. Pero, entonces, ¿dónde colocar la verdad?, ¿qué es la verdad? Y con brillantez Nietzsche ha contestado:

“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y su troquelado y no son ahora ya consideradas sin fuerza sensible, monedas que han perdido como monedas, sino como metal.”<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> NIETZSCHE, F., *La Gaya ciencia*, Madrid, 1984. p. 11.

<sup>90</sup> O.c. pp. 13-14.

Estos supuestos dan la clave de la respuesta de Nietzsche a la pregunta por el impulso a la verdad. El hombre es un animal social y ha adquirido el compromiso moral de “mentir gregariamente”, pero con el tiempo y el uso inveterado.

“Se olvida [...] de su situación [...] por tanto miente inconscientemente y en virtud de hábitos seculares y precisamente en virtud de esta inconsciencia [...] de este olvido, adquiere el sentimiento de verdad.”<sup>91</sup>

El último de los filósofos prueba la necesidad de la ilusión. La consumación de la historia de la Filosofía es por tanto, de acuerdo con Nietzsche, la filosofía de la ilusión: nuestra grandeza reside en la suprema ilusión, pues es ahí donde somos creadores. Según Nietzsche vivimos pensado completamente bajo la influencia de los efectos de lo ilógico: *Conocer es simplemente trabajar con la metáfora favorita de uno... porque la construcción de metáforas es el instinto fundamental del hombre*. Pero aún hay más. Para Nietzsche puede haber errores necesarios:

“A veces necesitamos la ceguera y debemos permitir que ciertos errores y artículos de fe permanezcan intactos en nosotros mientras nos mantengan en vida.”<sup>92</sup>

Estas ficciones las llama *ficciones reguladoras* y las reconoce como *errores ópticos*, simplemente porque las necesitamos para vivir. Y son errores en la medida en que todas las leyes de la perspectiva deben por su naturaleza ser errores. En este sentido habla de las auténticas falsedades vivientes, de los errores vivientes y añade:

“He aquí por qué debemos permitir vivir a los errores y proporcionarles un amplio dominio. Para que pueda haber algún grado de conciencia en el mundo, tiene que surgir un mundo irreal de error... Mientras no ha surgido un mundo imaginario, en contradicción con el flujo imaginario... y así podemos ver el error fundamental sobre lo que descansa todo lo demás: la creencia en la permanencia... pero este error sólo puede ser destruido con la vida misma... nuestros órganos están ajustados al error.

---

<sup>91</sup> NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, Madrid, 1984. p. 76.

<sup>92</sup> O.c. p. 78.

Así pues surge aquí en el hombre sabio la contradicción entre la vida y sus últimas determinaciones: el instinto del hombre para el conocimiento presupone la creencia en el error y en la vida... errar es la condición de la vida... el hecho de que sabemos que erramos no suprime el error. ¡Y esto es un pensamiento amargo! Debemos amar y cultivar el error: es la madre del conocimiento.”<sup>93</sup>

Varios pasajes corroboran este convencimiento nietzscheano:

“Hemos organizado un mundo en el que podamos vivir –suponiendo cuerpos, líneas, superficies, causas y efectos, movimiento y reposo, forma y contenido; ¡sin estos artículos de fe nadie sería capaz de soportar la vida! Pero esto no significa que ya se ha aprobado algo. La vida no es argumento; pues el error podría ser una de las condiciones de la vida. Nuestra concepción empírica del mundo se basa en presupuestos fundamentalmente erróneos... el mundo como idea significa el mundo como error.”<sup>94</sup>

Vuelve a repetir que el engaño y la falsificación son necesarios para la vida. Somos los únicos seres de la naturaleza que tenemos la capacidad de crear, esto es de inventar, imaginar. Parece como si hiciéramos vivir a los organismos de la naturaleza nominándolos con nombres equivocados: sustancias, atributos, causa, efectos. En este sentido, por ejemplo, la física hace uso de la teoría atómica, aunque ésta es una de las cosas más refutadas que existen, pero la teoría científica sirve al científico como una herramienta conveniente, como una abreviatura de sus medios de expresión:

“Esta ley natural de la que vosotros físicos habláis tan orgullosamente, pero que existe sólo en virtud de vuestra interpretación, no es ningún hecho, es sólo una ingenua forma humana de ordenar las cosas.”<sup>95</sup>

A estas ficciones las llama Nietzsche *perspectivas*: “Si saliéramos del mundo de las perspectivas, pereceríamos... Debemos aprobar lo falso y aprobarlo” (XIV, 13). En filosofía sujeto y objeto son conceptos artificiales, aunque coyunturalmente

---

<sup>93</sup> O.c. p. 83.

<sup>21</sup> VAHINGER, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Madrid, 1980. p. 2.

<sup>22</sup> O.c. p. 16.

indispensables, y causa y efecto no deberían hacerse erróneamente concretos, deberían usarse sólo como ficciones convencionales con el propósito de definir, entender y explicar.

“Somos nosotros mismos los que hemos inventado las causas, interdependencias, relatividad, impulso, número, ley, libertad, fin: y cuando leemos este mundo de signos en las cosas como algo realmente existente y mezclado con ellas, simplemente estamos haciendo lo que siempre hemos hecho, es decir, mitologizar.”<sup>96</sup>

Lo que queda aclarado con el célebre texto:

“El carácter erróneo de un concepto no constituye para mí una objeción a él; la cuestión es en qué medida es ventajoso para la vida... En efecto, estoy convencido de que las suposiciones más erróneas son precisamente las más indispensables para nosotros, que sin admitir la validez de la ficción lógica, sin medir la realidad con el mundo inventado de lo incondicionado, lo idéntico en sí mismo, el hombre no podría vivir; y que una negación de esa ficción.”<sup>97</sup>

Emilio Lledó también hace referencia a lo que acabo de tratar. Dice Lledó que en el escrito de Nietzsche en el que discurre sobre la verdad y la mentira, aparecen algunas de las características esenciales del lenguaje. No hay, pues, un lenguaje inocente, a no ser, tal vez, ése que indicaba el mundo de las cosas a mano. Pero el lenguaje de las abstracciones, incluso *el lenguaje de la verdad* no es sino:

“un tropel de metáforas, metonimias, antropomorfismos, una suma de relaciones humanas que, enfatizadas poética o retóricamente, se convierten, con el largo uso, en algo canónico y vinculante: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que no son sino eso; metáforas desgastadas y sin fuerza, monedas que han perdido su acuñación y que sólo valen como metal y no como monedas.

(...) Una teoría del lenguaje que únicamente considere la verificabilidad lineal e inmediata de las palabras, es una teoría que limita y cercena el

---

<sup>96</sup> O.c. p. 16.

<sup>97</sup> O.c. p. 17.

espacio de la comunicación humana. Precisamente, el desgaste que, según Nietzsche, han sufrido tantos términos, e, incluso, la ambigüedad e imprecisión de muchas de las palabras que componen nuestra cotidianidad, son prueba de que el lenguaje vive siempre inmerso en el mar de la historia, que es, en el fondo, la suma de los intereses, pasiones y deseos de los hombres que la protagonizan o la padecen.

(...) Sabemos hoy que, en un mundo como el nuestro, constituido por la incesante circulación de mensajes, la facilidad para deformar los impulsos elementales de conocimiento y curiosidad intelectual, son mayores que en otras épocas. Además, sabemos, también, que los márgenes del lenguaje están ocupados por los “señores” de las palabras, o sea, por todos aquéllos que las manejan como instrumento sutil de dominio y, por utilizar una palabra hoy incomprensiblemente en desuso, la alienación.”<sup>98</sup>

¿Cuándo hemos aprendido a leer? Posiblemente cuando la lectura nos ayuda a dejarnos herir existencialmente con aquello que la lectura nos ficciona, nos pinta, nos construye. Cuando nos damos cuenta que la vida y el mundo pueden ser de mil formas diferentes porque la lectura nos pinta mundos alternativos. Después de los límites del mundo y en el mundo puede esconderse el *enigma*, como indica Eugenio Trias en uno de su libro más famoso *La razón fronteriza*<sup>99</sup>. Nosotros los lectores nos convertimos en lo que él llama *sujetos fronterizos*. Con los símbolos que nos pinta la lectura podemos sospechar que hay algo más, detrás de la frontera, y entonces nos cuesta menos sentirnos extranjeros y apátridas en este mundo.

Pero hay que saber *ficcionar la realidad*, como nos enseña Nietzsche y perder la cordura y sensatez de contar sólo papel moneda, podemos ficcionar encima de cualquier papel, pergamino, papiro. Y lo que escribimos es importante cuando trasmite y *vehicula algún tipo de experiencia* que hayamos atravesado, así quiere W. Benjamin que sea el narrador/rapsoda. Entonces sabremos *jugar con el lenguaje* abiertos a la realidad más políglota, es decir menos dogmática y científica: más

---

<sup>98</sup> LLEDÓ, E., *Días y libros*, Valladolid, 1985. p. 136.

<sup>99</sup> TRIAS, E., *La razón fronteriza*, Barcelona, 1999.

humana. Todo esto es lo que trata de recoger Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*.

#### **4.5. Paul Ricoeur: *Tiempo y narración***

Paul Ricoeur tiende puentes entre *Las confesiones* de San Agustín y la *mimesis* de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles. En ella lo errático de la evolución del tiempo queda recogida por la *representación (mimesis) de la trama de un relato* que logre la “concordancia de lo discordante”. Se trata de unir con imaginación lo múltiple e inconexo. Aparece en la narración la *imaginación*, que nosotros hasta ahora habíamos denominado como *ficción*, y que descubre Ricoeur, para escándalo de algunos, que ya el mismo Kant habla de ella en la *Crítica de Razón Pura* para lograr deducciones desde las categorías trascendentales. Es la facultad imaginativa, en efecto, la que logra integrar lo múltiple e inconexo gracias a su poder de unión, tanto en el plano de las metáforas, como cuando nos referimos a la trama de un cuento. Igualmente gracias a la imaginación encontramos unidad de intención, en los mundos intensos y superpoblados de cuadros de Marc Chagall, cuando a partir de presencias, reveladoras del cuadro, entendemos el mensaje que se nos comunica. La imaginación es la que quiere convertir Ricoeur en creadora, porque tiene fundamentalmente una función sintética.

La representación o *mimesis* de la que habla Aristóteles y recoge Ricoeur, es representación de lo sucedido, historia real o que podía haber sucedido: es la misma construcción del tiempo que logra y da sentido al relato. Pero el tiempo es sólo narración, es la tesis de la obra que comentamos.

La pintura es un lenguaje, como ya he explicado, con todo su poder de pensar y expresar imaginativamente la realidad, de forma completamente diferente a como se haga conceptualmente. Es esta capacidad de imaginación la que conecta a nuestro pintor Marc Chagall con el pensador y filósofo P. Ricoeur. En texturas y formatos diferentes: cuadros o libros importantes de filosofía, los dos artistas se sienten poetas y creadores a partir de la imaginación y sus referentes o metáforas.

P. Ricoeur ha dedicado muchas reflexiones a la metáfora huyendo, dice, del “fracaso de la interpretación literal que destruye a sí mismo el sentido”<sup>100</sup> También Marc Chagall indica una lista de metáforas pictóricas, por ejemplo al indicar que:

“Cuando en un cuadro he cortado la cabeza a una vaca y se la he puesta al revés o he pintado todo el cuadro al revés, no he hecho esto por hacer literatura. Quiero introducir en mis cuadros un choque físico, siempre con fundamentos pictóricos, en otras palabras: una cuarta dimensión. Un ejemplo: una calle. Matisse la desarrolla con el espíritu de Cézanne. Picasso con el de los negros o los egipcios. Yo procedo de otra forma. Yo tengo mi calle. En esa calle coloco un cadáver. El cadáver convulsiona físicamente la calle. Coloco un músico sobre un techo. La presencia del músico influye sobre la del cadáver. Luego un barrendero. La imagen del barrendero influye sobre la del músico. Un ramo de flores que cae, etcétera. De esa forma introduzco lo físico, la cuarta dimensión, en el cuadro y ambas se mezclan.”<sup>101</sup>

Como único comentario a esta bella frase tan explícita sobre las metáforas pictóricas de Marc Chagall, apunto la declaración de Breton en 1947, al publicarse el *Primer Manifiesto Surrealista* en 1924:

“Al comienzo de esos movimientos –Dadá, surrealismo– en los que se llevo a cabo la fusión entre la poesía y las artes plásticas, no se apreció correctamente a Chagall. [...] Hoy podemos juzgar la obra de Chagall más justamente. Su total explosión lírica se produjo en 1911. Desde esa época, la metáfora hizo su entrada triunfal en la pintura moderna.”<sup>102</sup>

Pienso que la declaración de Breton a propósito de la obra pictórica de Chagall no es sólo académica, sino reflejo de una gramática pictórica que sólo se comprende al hacer una reflexión metafórica de sus cuadros. Muchos de los cuadros de Chagall ilustrarían intenciones de lo que argumenta Ricoeur para explicar lo que llama “metáfora viva”, entendida ésta como una *innovación de sentido* que revele nuevos

---

<sup>100</sup> RICOEUR, P., *La metáfora viva*, Madrid, 1980.

<sup>101</sup> WALTER, F. INGO, METZGER, R., *Chagall 1887-1985. La pintura como poesía*, Bonn, 1996. p.70.

<sup>102</sup> BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona, 1989. p.120.

sentidos para la realidad. También la pintura puede ser un buen referente explicativo de cuestiones filosóficas.

Hablar de imaginación para nuestros dos autores, es abrir el horizonte de lo posible valiéndose del lenguaje; y el de los dos está lleno de ficciones que se convierten, como decimos, en metáforas en el caso del filósofo y en colores y formas atrevidas en la paleta del pintor. Puedo entender desde lo que indico, los referentes a los “juegos del lenguaje” y a las ficciones de Wittgenstein y Nietzsche, como ya lo hice: el lenguaje es maleable, polifacético. Nunca las metáforas son impunes siempre tiene una carga intencional, muchas veces argumentando contra el sistema en infantiles metáforas, creadoras de mundos alternativos. Entonces las metáforas se pueden convertir en una gramática de transgredir los límites de lo establecido.

En otro orden de cosas, la imaginación sirve para crear y para desvelar realidades que no tienen porque permanecer cerradas, y así P. Ricoeur considera que lo que hay de poético en la Religión, es precisamente:

“Una capacidad para crear un nuevo modo de vida y abrir mis ojos a nuevos aspectos de la realidad, nuevas posibilidades”<sup>103</sup>

Por su parte Marc Chagall vuelve a coincidir con el filósofo indicando que el libro sagrado de la Biblia que él ha ilustrado tantas veces, le ha cautivado como la fuente poética más fecunda de todos los tiempos:

“Desde mi temprana juventud, la Biblia me ha cautivado. La Biblia me parecía –y me sigue pareciendo aún hoy– la fuente poética más rica de todos los tiempos. Desde entonces he buscado su imagen en la vida y en el arte. La Biblia es como un eco de la naturaleza, y yo he intentado transmitir ese secreto. [...] En mi imaginación, estos cuadros simbolizan no sólo el sueño de un único pueblo, sino también el de la humanidad”<sup>104</sup>

Sólo narrando nos acercamos al enigma y misterio de las cosas del que hablan las religiones como nos querrá decir Ricoeur, y la imaginación se introduce de una forma novedosa y original en el Misterio, cuando contemplamos los cuadros del Museo Bíblico Marc Chagall en Niza.

---

<sup>103</sup> MARTINEZ SANCHEZ, A., *Ricoeur*, Madrid, 2000. p. 17.

<sup>104</sup> BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona, 1989. p.207.

¿Qué es lo que realmente muestra un texto literario o pictórico? ¿Cuál es su poder mostrativo? A estas preguntas P. Ricoeur dedica todo el capítulo tercero del primer volumen de su obra *Tiempo y narración*, cuando se refiere a la “triple mimesis”<sup>105</sup>

Este capítulo y esta cuestión vienen planteados, después que el autor hubiera tratado la cuestión del significado o realidad del tiempo, comentando las dificultades de comprensión, que ya había encontrado San Agustín. La realidad del tiempo, en donde se vive la existencia humana, quedaba resuelta por parte de P. Ricoeur siguiendo a San Agustín, con la conclusión de que todo se juega en el presente: presente del pasado, presente del futuro, presente fugaz desde el que enunciamos y expresamos. El tiempo lo imaginamos si somos capaces de narrarlo, según indica San Agustín:

“Y los que narran cosas pasadas, no narrarían cosas verdaderas si no las vieran en su interior, las cuales si nada fueran, de ningún modo podrían ser vistas.”<sup>106</sup>

Las cosas pretéritas y futuras existen en nuestro ánimo y en nuestro interior, variantes ambas cosas de la *imaginación*, a la que nos referimos anteriormente.

¿Dónde se hallan las cosas pasadas y futuras que vemos en nuestro interior? Y es aquí donde San Agustín ahonda el vínculo entre tiempo y relato. Para él

“sean lo que fueren las cosas, no son sino presente”<sup>107</sup> porque “aunque al narrar las cosas pasadas, se narren como verdaderas, se extraen de la memoria no las cosas mismas que ya pasaron, sino las palabras concebidas a partir de las imágenes tuyas que grabaron como huellas en el alma al pasar a los sentidos”<sup>108</sup>

Las palabras (imágenes, metáforas, ficciones), por decirlo cibernéticamente son “creaturas del aire”,(están “en la nube”) que aunque no capturan ni reproducen, generan la “realidad humana” al menos en señales o “semióticamente”. Una huella que traspasamos a nuestras narraciones.

Es en *Tiempo y narración* donde P. Ricoeur pondera el rol de la narración. Con una minuciosa glosa del libro undécimo de *las Confesiones*, al que nos hemos referido,

---

<sup>105</sup> RICOEUR,P., *Tiempo y narración* , vol. 1, p. 9.

<sup>106</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, *Las confesiones*, Madrid, 2010. p.480.

<sup>107</sup> O.c. p.482.

<sup>108</sup> O.c. p.484.

abre su obra y en seguida tiende puentes entre este y la reflexión sobre la *mimesis* o representación, de la que habla Aristóteles en su Poética. Trato de simplificar en una especie de mapa conceptual, la reflexión que hace P. Ricoeur sobre la *mimesis*, donde integro la realidad que ya expliqué del tiempo con sus tres momentos, y que tienen que ver con la recepción que logra la pintura de Chagall, sin proponérselo directamente, de toda este análisis.

La *mimesis* o representación (escritura, pintura) de la obra de un autor se puede contemplar en tres espacios, que juegan con la dificultad de situarse en tres momentos diferentes. Todo autor-artista está refiriendo (*mimesis* II) en su creación el pasado de una realidad acaecida (*mimesis* I), que el artista autor está representando (*mimesis* II), para que pueda ser contemplada, vista, criticada (*mimesis* III).

Quiero insistir en lo que P. Ricoeur indica sobre “la noción de la estructura pre-narrativa de la experiencia<sup>109</sup> (*mimesis* I) y ver la recepción que de todo ello hace Chagall, que no conoció por supuesto al filósofo, pero que en sus escritos e intenciones pictóricas tiene rasgos similares. M. Chagall cuando elabora su obra (*mimesis* II) representa y ficciona figuras imposibles por sus formas, posturas, coloridos, no lo hace banalmente, sino que trata de representar en qué consiste el ser humano.

Ricoeur parte de que la comprensión de la realidad del tiempo, siguiendo a S. Agustín, se logra sólo con la narración:

“El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia humana”<sup>110</sup>

Así el ciego trascurrir deviene tiempo humanizado por virtud de la narración ya que mediante este, toma forma lo errático del tiempo en una trama integradora. Aspectos que pudieran resultar heterogéneos y discordantes llegan a cobrar sentido de la forma que lo hace la metáfora capaz de sintetizar extremos. Así la narración/relato

“logra instaurar la semejanza misma acercando términos alejados al principio, aparecen próximos de pronto”<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y Narración*, p 128

<sup>110</sup> O.c. p.106.

<sup>111</sup> O.c. p.34.

Es como si la narración y su trama despertara la facultad imaginativa capaz de unir lo inconexo y heterogéneo como ya lo había sugerido Kant en la *Crítica de la Razón Pura*:

“la imaginación constituye el fundamento de la posibilidad de todo conocimiento y especialmente de la experiencia”<sup>112</sup>

Ni pasado, ni presente, ni futuro, son entidades sustantivas: lo que existe es un “hecho de conciencia”, dirá nuestro autor, una presencia psíquica que desde aquí y ahora construye un “presente de pasado”, un “presente de presente” y un “presente de futuro”. El tiempo para el humano es representación de lo que estamos viviendo:

“Cualidades temporales que pueden existir en el presente sin que las cosas de que hablamos cuando las narramos o las predecimos existan todavía o existan ya.”<sup>113</sup>

La mirada que hemos hecho a P. Ricoeur pueda parecer a primera vista en exceso filosófica, pero teniéndola en cuenta, encontramos la unidad y logro de los autores tratados en este capítulo, ponderando el quehacer de la pintura narrativa, que no consiste en una exposición plural de sentimientos inconexos, sino la mirada y representación biográfica de un sujeto que ficciona su vida como acontecimiento, relato y drama: eso que llama Ricoeur *mimesis*. Las cosas, objetos, formas y figuras en la pintura narrativa no son “sustantivas” u objetos que sólo se refieran a sí mismos, como había dicho Ricoeur: son acontecimientos.

Queda integrada en esta exposición de P. Ricoeur la *ficción* de Nietzsche, y la necesidad de los *juegos del lenguaje* de Wittgenstein para poder saber representar (*mimesis*) las *experiencias* de las que habla W. Benjamin, como relatos e historias de la vida, tan lúdicamente como lo ha sabido hacer Marc Chagall.

---

<sup>112</sup> KANT, I., *Crítica de la Razón Pura*, Madrid, 1998. p. 14.

<sup>113</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, Madrid, 1987. p. 51.

## **5. Fuentes de la creación narrativa y pictórica de Marc Chagall: símbolos, iconos, roce con las Vanguardias**

### **5.1. Introducción**

Un artista se reconoce desde su original genialidad, pero se expresa siempre en el ámbito de un contexto: “originalidad y contagio”. Hablo de las fuentes pictóricas de un pintor que intento tratar narrativamente. ¿Qué tienen que ver, entonces, estas “fuentes” de las que Marc Chagall pudo sufrir contagio con la narración?

Vamos viendo que “pintar narrativamente” es contar/expresar la propia vida y sus capítulos, desde la experiencia de un sujeto (artista), que trata de expresarse (pintura), con ficciones (colores y metáforas) bellas, sublimes, oníricas y a veces imposibles y paradójicas. Todos estos elementos de la narración los podemos poner en conexión con “las fuentes de inspiración de Marc Chagall” que voy a estudiar en este capítulo.

Marc Chagall no copia formas y narraciones a partir de lo que ha visto y contemplado en sus compañeros de las “Vanguardias”, ni se esfuerza por lograr miméticamente el dorado de los iconos, ni reproduce en sus pinturas sueños –de la manera como lo hizo Dalí–, y cuentos e historias que sin embargo pintó e iluminó. Tengo dicho que nuestro pintor “no pintó por encargo”, entendiendo con ello que no pintó al dictado de nadie ni copiando a nadie.

## 5.2. Los símbolos en Marc Chagall

Me voy a referir primero al lugar que los símbolos ocupan en la creación de nuestro pintor. Hablando de los símbolos, él mismo indica que no pinta desde ellos, sino que se llega a ellos:

“Cuando en uno de mis cuadros alguien descubre un símbolo, no es porque yo así lo haya querido. Es un hecho que yo no busqué. Es algo hallado después y que cada uno puede interpretar a su gusto.”<sup>114</sup>

A la hora de entender muchas de su pinturas y analizarlas, podemos ponerlas en conexión y análisis con cuentos que se leían en su época, símbolos elementales y domésticos que eran reconocidos en Vitebsk, incluso con estructuras y formas que le aportaran las “Vanguardias”.

Las realidades del mundo de Chagall son incomprensibles para aquellos que no las conocen o que no las han leído, y luego estas realidades tienen la apariencia de un jeroglífico para la tristeza o la alegría, ya que las pinceladas de Chagall poseen una habilidad mágica para languidecer tristemente o, por el contrario, para dispersarse, para volar como un fuego de artificio.

Para seguir hablando de los símbolos, me voy a servir del libro de Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*. El autor en el capítulo segundo, “Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo”, criticando los principios reduccionistas de la biología hecha por J.von Uexküll, llega a la afirmación de que:

“La vida es una realidad última y que depende de sí misma; no puede ser descrita o explicada en términos de física o química.”<sup>115</sup>

Cassirer, coincidiendo con la afirmación que en la introducción hice de Manuel Cruz, afirma:

“La realidad no es una cosa única y homogénea, se halla inmensamente diversificada, poseyendo tantos esquemas y patrones diferentes cuantos diferentes organismos hay... En el mundo de una

---

<sup>114</sup> WALTER, F. INGO / METZGER, R., *Chagall 1887-1985 La pintura como poesía*. Bonn, 1996. p. 78.

<sup>115</sup> CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, México, 1982. p. 45.

mosca encontramos cosas de moscas, en el mundo de un erizo de mar encontramos sólo cosas de erizo de mar.”<sup>116</sup>

Cassirer se pregunta si sucede lo mismo en el mundo humano, y contesta que el hombre ya no vive en un universo físico, sino en universo simbólico. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. El hombre vive en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones, fantasías y sueños – ¡qué bien lo supo expresar Marc Chagall y cómo conectaría con la siguiente cita!–. “Lo que perturba y alarma al hombre –dice Epicteto– no son las cosas sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas.”

Porque las cosas para Chagall se convierten en sentimientos, que se expresan con la gramática de colores y formas provocadoras; no se trata de fotografiar la realidad sino de hacer que represente (¡qué presente la mimesis de la que habla Ricoeur!) o se refiera a otra realidad que quiere apuntar y hay que narrar. Un cuadro entonces deja de ser pintura para convertirse en relato y tantas veces en novela. Los humanos junto al lenguaje conceptual tenemos un lenguaje emotivo; junto al lógico y científico el lenguaje de la imaginación poética.

Cassirer acaba con la siguiente afirmación:

“Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un “animal racional”, lo definiremos como un “animal simbólico”. De este modo podemos designar su diferencia específica y podemos comprender el nuevo camino abierto al hombre: el camino de la civilización.”<sup>117</sup>

Puesta esta base antropológica del hombre como *homo symbolicus*, indicaremos que:

“Antes que el arte, el hombre creó el símbolo. El nombre llegó al arte tardíamente, al símbolo muy pronto: aparece en los albores mismos del afán de expresión del hombre”, como nos recuerda Sigfried Giedion.<sup>118</sup>

La simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible, que bellamente ha traducido Rilke como la posibilidad de *hacer*

---

<sup>116</sup> O.c. p. 45.

<sup>117</sup> O.c. p. 49.

<sup>118</sup> GIEDION, S., *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid, 1985. p. 106.

*presente lo ausente*. Desde un punto de vista etimológico, Gadamer en la *Actualidad de lo bello*, recuerda que símbolo hace referencia al verbo griego *symbalein*, que significa arrojar o lanzar al suelo algo para ser roto. Significa "tablilla de recuerdo". El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*, rompía la tablilla en dos, conservando una mitad para sí, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a casa un descendiente de ese huésped, pueden reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua, tal es el sentido técnico originario.<sup>119</sup> La noción más simple de *symbolon*, ya en la época clásica, es empleada por Platón como "un compuesto de dos". El ejemplo más conocido se parece al que hemos expuesto antes, pero en este caso el anfitrión hacía dos partes de una moneda o anillo para entregarlo al invitado que se iba, de suerte que al ser acoplados después aquellas mitades, los dueños o sus descendientes pudieran reconocerse mutuamente.

Acabo este apartado con una reflexión de Bachofen dando una formulación simplificada del papel del símbolo:

"Las palabras hacen finito lo infinito, los símbolos conducen el espíritu desde el mundo finito del devenir hasta el ámbito del ser infinito."<sup>120</sup>

Reflexiono ahora sobre cómo en la práctica Marc Chagall se mueve dentro del mundo de los símbolos, los emplea, los crea y llega incluso a decir que los símbolos no se crean, sino que van llegando en el quehacer diario.

Se puede llegar a un texto y a una pintura con intenciones varias. Yo me acerco hoy a la pintura de Marc Chagall, y en concreto a la pintura que pude contemplar en el Museo Bíblico Marc Chagall de Niza, pero también a las que contemplé más recientemente en el Museo Thyssen en Madrid, con el convencimiento de que Chagall intenta con su pintura abrir mundos alternativos y diferentes no sólo estéticamente, sino con una fuerte intención narrativa de querer ser creador de símbolos nuevos que sirvan al hombre para que guarde memoria y se abra a horizontes futuros. Es decir, la pintura de Marc Chagall, con su doble provocación, por una parte de expresión inocente, lúdica casi naif, recordando la infancia de Vitebsk en Rusia y por otra con su misma desestructuración formal de sus obras, casi surrealista, está intentando comunicar de forma simbolizante esos otros mundos que abre la mitología del Génesis

---

<sup>119</sup> GADAMER, H., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, 1996. p. 52.

<sup>120</sup> BACHOFEN, J., *Ensayo sobre el simbolismo funerario de los antiguos*, 1859.

y que a los cuales quiere darle una importancia casi arquetípica de lo que piensa que es el hombre.

Bellamente Rilke, como dije anteriormente, se refería al símbolo indicando que *hacen presente lo ausente*, esa parece ser la continua intención de Chagall, representar provocativamente lo que estamos a punto de perder en “nuestro oficio de hombres”: la inocencia, la dimensión lúdica, el amor y ternura en el encuentro hombre-mujer, las ganas de vivir y las ganas de volar...

En nadie como en él se cumple la afirmación de Octavio Paz:

“Cada época escoge su propia definición del hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos.”<sup>121</sup>

Cuando nos fijamos en la mirada que del Mensaje Bíblico hace Marc Chagall llegamos a una conclusión más universal: hay tantos modos de ser del mundo, como modos hay de expresarlo, verlo, describirlo. Y ninguno de estos modos (ni el pictórico, ni el literario-filosófico) es “el modo” de ser del mundo. El mundo no es sólo de una determinada manera. Para el pintor, el mundo son colores con los que poder ordenar/desordenar el mobiliario de este mundo y la reflexión literaria del pensamiento con toda su poesía, también pinta con letras poéticas y sugestivas cuadros en los que “poder habitar”.

M. Youcerner, en uno de sus excelentes *Cuentos Orientales*, relata la historia de cómo el anciano Wang-Fo se salvó de la ira del emperador, desapareciendo en una de sus pinturas. Si los poemas han de poder ser pintados, las pinturas han de poderse habitar.<sup>122</sup>

Marc Chagall se introdujo en el paisaje del Mensaje Bíblico, ¿qué pretendió? ¿Viajar por ellos? ¿Sencillamente observar y pasearse o habitar definitivamente lo que había construido? Podríamos partir de estas preguntas y nos las podríamos hacer, mientras nos sentimos acogidos e interpelados por la pintura de Marc Chagall en el Museo Bíblico de Niza. Por más que su pintura pueda resultar, en un primer contacto, como inocente, naif, colorista, hemos de tener en cuenta que no se trata de un ojo, el de Marc Chagall, inocente: “el ojo inocente no ve nada”, nos lo recordó Goodman. Trata Marc Chagall de ver algo pero como otra cosa. En definitiva sabe que el

---

<sup>121</sup> PAZ, O., *El arco y la lira*, Madrid, 1992. p. 34.

<sup>122</sup> MAILLARD, CH., *La sabiduría como estética*, Madrid, 1995. p. 66.

espectador de sus cuadros los va a estar interpretando y mirando inquisitorialmente. Kundera bellamente recordó, en su novela *La insoportable levedad del ser*, que en algunos cuadros existía una mentira comprensible que encerraba o se refería a una verdad incomprensible.

Exactamente eso: su pintura se está refiriendo a algo bastante más intencionado que la simple primera mirada.

### 5.3. Lo espacial como símbolo

Emilio Lledó nos recuerda con la sabiduría que le caracteriza en *La memoria del logos*<sup>123</sup> el mito de la caverna de Platón. Allí, en una caverna, con una lejana entrada abierta se encuentran unos extraños prisioneros, encerrados desde niños, atados por las piernas y el cuello de modo que tengan que estarse quietos y mirar únicamente hacia delante. Las cadenas les impiden volver la cabeza; detrás de ellos la luz de un fuego que arde algo lejos, y en plano superior, y entre el fuego y los encadenados, un camino situado en alto, a lo largo del cual se ha construido un tabique, parecido a las mamparas que se alzan entre los titiriteros y el público, por encima de los cuales exhiben éstos sus maravillas:

“–Ya lo veo –dijo Glaucón.

– Pues bien, ve ahora, a lo largo de esa paredilla, unos hombres que transportan toda clase de objetos cuya altura sobrepasa la de la pared, y estatuas de hombres o animales, hechas de piedra, de madera y de toda clase de materiales. Entre estos portadores habrá, como es natural, unos que vayan hablando y otros que estén callados.

– ¡Qué extraña escena describes –dijo– y qué extraños prisioneros!

– Iguales que nosotros –dije–, porque, en primer lugar, ¿crees que los que están así han visto otra cosa de sí mismos o de sus compañeros, sino las sombras proyectadas por el fuego sobre la parte de la caverna que está frente a ellos?

---

<sup>123</sup> LLEDÓ, E., *La memoria del Logos*, Madrid, 1985.

- ¿Cómo iba a ser de otra manera –dijo–, si toda su vida han sido obligados a mantener inmóviles las cabezas?
- Y de los objetos transportados, ¿no habrán visto lo mismo?
- ¿Qué otra cosa van a ver?
- Y si pudieran hablar los unos con los otros, ¿no piensas que creerían estar refiriéndose a aquellas sombras que veían pasar ante ellos?
- Forzosamente.
- ¿Y si la prisión tuviese un eco que viniera de la parte de enfrente? ¿Piensas que cada vez que hablara alguno de los que pasaban, creerían ellos que lo que hablaban era otra cosa sino la sombra que veían pasar ante ellos?
- No, por Zeus –dijo.
- Entonces no hay duda –dije yo– de que los tales no tendrán por real ninguna otra cosa más que las sombras de los objetos fabricados.<sup>»124</sup>

Aquí concluye lo que llamaríamos el escenario del mito y aquí comienza mi reflexión sobre los espacios que pudo ver el prisionero que “salió a la luz del sol” y que puede ver todo artista: todo pintor no es más que un fugitivo de los lugares comunes y las cuevas de servidumbre y esclavitud. Desde el mito me doy cuenta que es importante en la biografía vital/intelectual de un artista analizar la percepción que tiene de la naturaleza, concepto que se puede analogar con la concepción de espacio. Hay una gran relación entre la percepción del espacio físico que tenga un autor y su realidad mental. Nuestras ideas geométricas espaciales están mandando en nuestro mobiliario intelectual.

Y no olvidemos que es en el espacio del cuadro donde queda transportada la narración del tiempo. Paul Ricoeur indicó que sólo en forma de narración es comprensible el tiempo. Como ya hemos comentado anteriormente, la pintura vive en el alma: puede ser compañera para toda la vida y celebrar al mismo tiempo, según la expresión de Merleau Ponty, “el enigma de la visión”.

Es importante referirnos a la realidad de lo espacial, y en el caso que nos ocupa de la realidad del cuadro que nos muestra el pintor y por el que se derrama la visión del espectador. El ejercicio de la mirada se basa en un proceso de aprendizaje definido por

---

<sup>124</sup> PLATÓN, *La República o el Estado*, Madrid, 1995. p. 300.

la dialéctica que se establece entre el pintar y el ver, el ver y el describir. Marc Chagall, que trata sus cuadros como relatos, juega con la imposición de colores azules, amarillos y en general colores bien cromáticos para que el espacio hable, como hace hablar a las naturalezas que pintó. Por eso podemos decir con Bachelard:

“Oigo más claramente porque veo más claro, porque Chagall, al verla, dibuja la voz que habla.”<sup>125</sup>

Se me ocurre pensar que es la pintura, y estoy pensando en la pintura de Marc Chagall, la que circunscribe un perímetro o espacio limitado de realidades concretas. También en el espacio podemos llevar los ojos al horizonte y nos podemos preguntar por el enigma que pueda cobijarse detrás de los límites o fronteras del perímetro, allá en el horizonte. En los márgenes de la perspectiva proyectada. En contraposición, la música no guarda límites, es *apeiron* (infinito ilimitado), del cual afirmó Anaximandro se componían las cosas de este mundo. Lo infinito de la música proviene de las profundidades de algún Hades, desde donde proviene Orfeo después de haber rescatado a Eurídice. La música está rescatando en nosotros algún sentimiento que habíamos perdido, siempre es compensación al déficit del sentimiento: al déficit de algún sentimiento de infinito. La pintura nos devuelve a las cosas, a la realidad que no proviene de ningún Hades. La pintura quiere llegar a las cosas, “dejar que las cosas sean lo que son”, y mostrar alguna grieta de color y luz que nos ayuden a penetrar el misterio. La música arranca desde el misterio y nos envuelve en una ósmosis inefable, indescriptible. La música no se puede describir ni pintar, es volver a sentir de otra manera.

Hecha esta aclaración musical, vuelvo al espacio de la pintura. Haré un breve recorrido en el tiempo para estudiar “el espacio como narración”, hasta llegar a los espacios cromáticos y poéticos de Marc Chagall. Ellos se han ido estacionando en cada una de estas secuencias con más o menos insistencia, la pintura de Marc Chagall, y que señalaré.

---

<sup>125</sup> FORESTER, S., *Resistencia. Resurrección, liberación*, Madrid, 1990. pp. 9 - 10.

## 5.4. Las creaciones de espacio y la pintura de Marc Chagall

### Espacio mítico de un Paraíso

La tierra como un Paraíso lleno de vida. Espacio matricial y femenino. La inocencia y dependencia del hombre (“buen salvaje”) en coincidencia con la nobleza de la Naturaleza. El Tiempo no cuenta acontecimientos desgraciados, el tiempo es un acontecimiento solar, lunar. Dios está en la Naturaleza. La Naturaleza está poblada de divinidad. Este espacio es completamente reconocido por Marc Chagall en toda la obra que guarda el Museo Bíblico de Niza, donde está muy presente la memoria de tiempos y espacios mejores. Constatación de tiempos idílicos que a su vez integra sentimientos contrarios de agresividad y sin sentido del existir como apátridas, indocumentados y como extranjeros que buscan alguna Patria de la propia Identidad.

Me estoy acordando de su impresionante ángel con la espada de fuego del cuadro del Mensaje Bíblico, *Adam y Eva expulsados del Paraíso*, poniendo fronteras a lo que ya siempre será despedida y pérdida: el paraíso. Aparición del tiempo como Historia ingrata. Ha aparecido en lo espacial la dicotomía y ambivalencia: El Bien y el Mal, junto al tiempo.

### Aparición del espacio vertical

Han aparecido el Bien y el Mal. Pero hay un movimiento necesario para resituarse espacialmente. El plano del espacio se inclina, y aparece en lugar del plano horizontal, un plano espacial vertical y levantado, con un arriba y un abajo, un “por encima” y un “por debajo”. Estoy haciendo referencia al proyecto o esbozo llamado *la Revolución*, de factura horizontal, y que genera los tres cuadros en posición completamente vertical que llamó *Resistencia*, *Resurrección*, *Liberación* y que, como explica Sylvie Forestier, no es gratuito, sino que guarda la intención de una mayor visualización de la pacificación del crucificado (el inmenso crucificado de los dos primeros cuadros), que supla la inestabilidad de la revolución soviética, simbolizada por el equilibrista en el que Lenin queda descrito.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> O.c. p. 15.

## **Aparición del espacio interior**

Dados por creíbles el cielo y la tierra, aparece el espacio espiritual. Lo ausente puede hacerse presente, lo último (*eskatón* en griego) puede acercarse. Eso es el símbolo del que ya hablamos. La pintura paleocristiana va a ir produciendo la primera simbología del cristianismo que luego va a recrear la pintura del románico y del gótico. Sin embargo San Agustín, en un plan más neoplatónico, no sólo se va a referir al símbolo como herramienta y medio humano: el mismo hombre es símbolo de lo divino, Dios es “lo más íntimo del hombre” (*intimior intimo meo*). Habría que hacer referencia otra vez al cuadro de *la Resurrección* y contemplar a un rabino acogiendo en su pecho el rollo de la Torá, que contagia de espiritualidad todo el espacio. Los personajes en Chagall promueven sentimientos que inundan la atmósfera de sus naturalezas. Sentimientos y tiempos son realidades que, aunque abstractas, Chagall logra movilizarlas hasta llegar a darles centralidad y crear atmósferas.

## **El humanismo del Renacimiento**

Vuelve al reconocimiento de la Naturaleza como luz, color. La teoría heliocéntrica y el descubrimiento de Giordano Bruno del mundo como Infinito hacen desaparecer el arriba y el abajo y pasamos del plano vertical a un espacio que vuelve a ser el del *apeiron* o infinito. Más que hablar de planos, mejor referirnos al universo como fuerza y energía de color, en conexión con la energía y magia del universo. Los colores de los cuadros de Botticelli querían captar la energía y fuerza de otros astros.

Desde el Renacimiento, el espacio y la luz, el color y sus metáforas van recorriendo fases importantes. En el Renacimiento, la naturaleza vuelve a hablar posiblemente porque vuelve a hablar el hombre. Hay como una mirada retrospectiva al origen paradisiaco pero habitando el mundo un hombre más independiente y autónomo. Aparecen los lenguajes de la Naturaleza. Mientras Galileo decía que “el lenguaje de la naturaleza son los números” y Descartes se empeñaba en medirla, van apareciendo los grandes pintores del Renacimiento. La perspectiva es capaz de inclinar otra vez las verticales y este mismo mundo colocarlo en un horizonte desde donde pueda apuntarse el infinito, porque eso era el cosmos, una realidad infinita sin arriba ni abajo. ¿Dónde colocar el cielo, los ángeles, el infierno?

Para contestar a esta y otras preguntas típicas de sus estructuras formales y también contenidos, podemos referirnos a la iconografía propia de los iconos, los “bestiarios”, el contagio o contacto de Chagall con las Vanguardias a las que no se afilió, pero que ciertamente influyeron y también los símbolos con los cuales Marc Chagall recrea en los cuadros del *Cantar de los Cantares* para referirse al amor de las parejas humanas.

## 5.5. Rusia: fuentes y tradiciones

Si la pintura es un juego, sus códigos también se pueden cambiar. Marc Chagall con su luz y con sus atrevidos colores rompe la perspectiva y juega con las figuras.

Encontramos en toda biografía, también en la de Marc Chagall, fidelidades y transgresiones sorprendentes. Por un lado, las pinturas de Marc Chagall guardan un reconocimiento simbólico de la iconografía rusa, del arte bizantino y del tipo del arte popular ruso llamado *lubok*; en un diálogo continuo con su lugar de nacimiento mil veces pintado, y su apego a los símbolos del mundo judío. Un nexo indestructible que se hace siempre presente en la obra del artista. Un cordón umbilical le une a su tierra natal, a sus fuentes y tradiciones, y es desde ahí que su pensamiento creador se inspira y desarrolla.

### 5.5.1. La cultura jasídica

La palabra *jasid* (“piadoso”) es hebrea y deriva de la raíz **חסד** (“bondad” o “piedad”), que produce la palabra *jasidut*: **חסידות**, que significa “práctica de la piedad y la bondad”.

El jasidismo es una rama del judaísmo que había nacido precisamente en Bielorrusia y Ucrania de la mano del rabino Israel ben Eliezer (1698-1760), que defendía que el judaísmo se había alejado demasiado de las personas para centrarse en temas académicos cada vez más abstractos, y reivindicaba un retorno a la espiritualidad y a un judaísmo basado en la alegría y con un mensaje de esperanza. Según Eliezer, para

conocer a Dios no era necesario ser un erudito, basta tener un corazón bueno porque Dios se hallaría en el corazón de todas las personas bondadosas. Jasid es aquella persona que lleva una vida de fervor, de exaltado júbilo por sentir la presencia de Dios en su vida, y esta presencia le inspira a brindar amor hacia todos y hacia todo.

Esta forma de pensar se ganó con rapidez a las clases más pobres entre la comunidad judía y en la época en que nació Chagall era la más extendida en gran parte de Ucrania, Polonia, Rusia o Hungría. Su vida se hallaba regulada por el *rebe*, equivalente al rabino, a quien se denominaba *tsadiq* (צַדִּיק = “justo”) cuando se trataba de un hombre santo y virtuoso que se constituía en un modelo de vida a seguir, un reflejo de Dios en la tierra, y a quien –en no pocos casos– se atribuían milagros.

El jasidismo produjo formulaciones sorprendentes y originales. Entre sus doctrinas centrales está la importancia del apego constante a Dios, porque siempre está presente en el corazón de las personas buenas que cumplen sus preceptos por amor a Él. El centro de la comunidad era –como ya se ha dicho–, su líder espiritual, el *rebe*.

Las principales características del jasidismo son:

1. La influencia de la Cábala. La raíz hebrea חֶסֶד (j.s.d.) ya mencionada da origen también a *Jésed* (igualmente: “bondad o piedad”), nombre de una de las diez *Sefirot* o “enumeraciones” cabalísticas que componen el diagrama conocido como *Etz Jayims* o Árbol de la Vida. En el esquema antropomórfico de la Anatomía sagrada, *Jésed* está representada por el brazo derecho y, como tal, es uno de los nombres y atributos de Dios: “Bondad”.

En la cosmovisión bíblica del judaísmo se establecen cuatro círculos concéntricos en los que se divide el mundo, ocupado cada uno por un tipo de seres humanos. La Cábala es tradición y transmisión del conocimiento de los secretos del universo, formando parte los ángeles de esa representación cabalística siguiendo la visión de Ezequiel. De aquí, quizá, la tendencia a volar de muchos de los personajes de Marc Chagall, la suspensión de los objetos, como si también expresase la predisposición al viaje del errante pueblo judío.

2. La vida en comunidades insulares y tradicionales. Los *jasidim* vivían en comunidades cerradas dentro de las ciudades, como el barrio en el que vivía la familia de Chagall en Vitebsk.

3. La observación estricta de la *halajá* o aplicación de los preceptos de la Torá o ley judía.

4. El seguimiento de los dictámenes y recomendaciones del *rebe* en todas las áreas de la vida.

Este era el entorno cultural y religioso en el que crecería Chagall y que marcaría toda su obra. Un cordón umbilical le unía a su tierra natal para siempre. En muchos de los cuadros surgen esos motivos que veremos más explícitamente en el capítulo 8 con el comentario de las obras.



***La fiesta del Purim, 1916-1917***

Óleo sobre lienzo, 47'8 x 64'7 cm.

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

La fiesta de Purim (en hebreo: פּוּרִים Pûrîm = suertes ) celebrada anualmente el día 14 del mes Adar –el sexto mes del calendario judío (febrero/marzo)– es una festividad que conmemora el milagro relatado en el Libro de Ester en el que los judíos se salvaron gracias al Edicto del rey persa Asuero (Jerjes I), quien permitió a los judíos cumplir la ley mosaica en todas las ciudades de su Imperio. Esto sucedió después de que Ester, la esposa del rey Asuero, con su valeroso tío Mardoqueo, salvara al rey de una

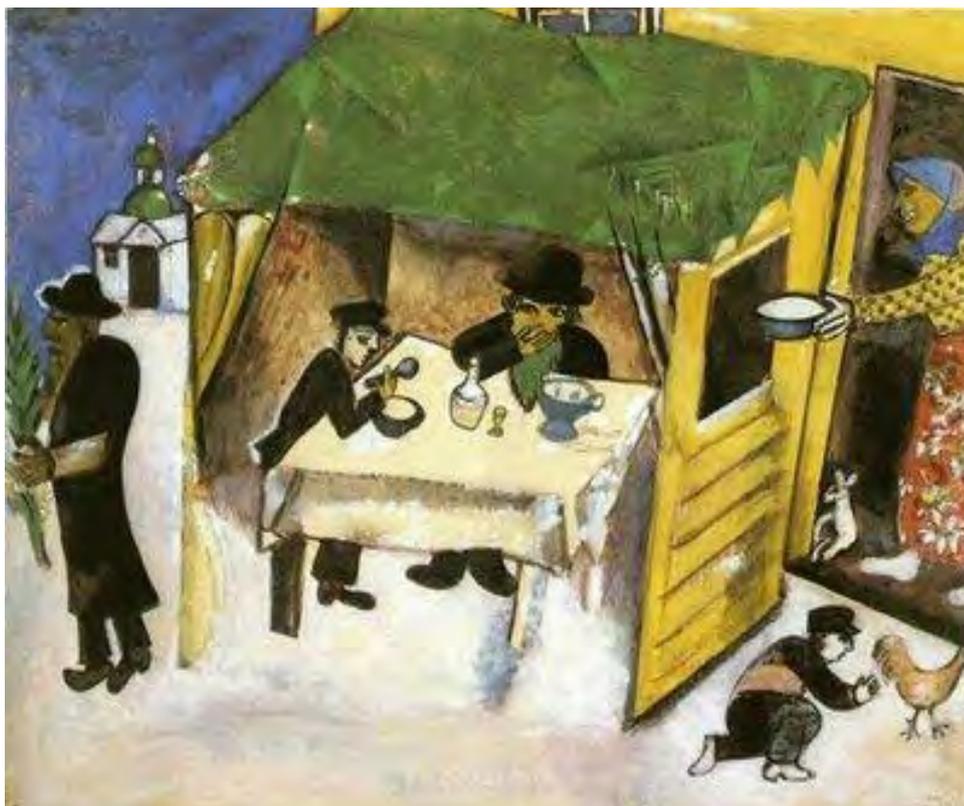
rebelión de Amán, que pretendía exterminar a todos los judíos del Imperio y que había echado el *Pur* – פּוּר – la suerte– para matarlos. Desde entonces, la victoria del bien sobre el mal se celebra con la fiesta denominada del *Purim*.

El *Purim* es considerado uno de los días más alegres del calendario hebreo, los judíos tienen la obligación de ayunar y orar en la víspera, en recuerdo de los judíos persas que ayunaron para que les salvara del inminente conflicto que los llevaría a su aniquilación y exterminio por parte de Amán (o Hamán) y sus seguidores en el ejército del Imperio persa.

En Purim se lee la Meguilá (en hebreo מְגִילַת אֶסְתֵּר *Meguilat Ester*, “Rollo - Libro de Ester”). Esta lectura se realiza a gran velocidad, y los que escuchan deben hacer ruido con matracas u otros elementos en el momento de pronunciarse el nombre de Amán, para que dicho nombre sea borrado. Esto logra hacer participar a los niños.

Tras el ayuno, se hace un gran banquete en el que se acostumbra a beber vino y recitar cánticos, entre ellos suele recitarse la plegaria conocida como *Shoshanat Ya'akov*, que ha sido grabada por muchos cantantes judíos de Israel y la Diáspora. Asimismo, es obligación enviar regalos a los amigos y dar caridad a los pobres, también se acostumbra a disfrazar a los niños pequeños.

En el cuadro de rojo intenso, podemos ver a un hombre que va entregando regalos; en el primer plano, una mujer lleva el suyo en las manos. Al fondo pueden verse las casas de madera y la iglesia de Vitebsk.



***Sukkot (Fiesta de los Tabernáculos), 1916***

Gouache, 33 x 41 cm.

Galerie Rosengart, Lucerna.

Sukkot (hebreo, סוכות “cabañas” o “tabernáculos”) es una festividad judía, llamada también precisamente «Fiesta de los Tabernáculos», que se celebra a lo largo de ocho días. Se mantiene la costumbre de construir una pequeña cabaña, las paredes están hechas de telas o sábanas, que se aguantan con palos y cuerdas. Encima se construye un techo de ramas de palmeras que permita ver el cielo y las estrellas. Las cabañas se construyen en algún lugar del jardín al aire libre. Es una festividad de origen bíblico que rememora las vicisitudes del pueblo judío durante su deambular por el desierto cuando fueron liberados por Moisés, y la precariedad de sus condiciones materiales simbolizada por el precepto de morar en una cabaña provisoria o *sucá*. Durante los ocho días se suele comer al menos una vez dentro de la cabaña.

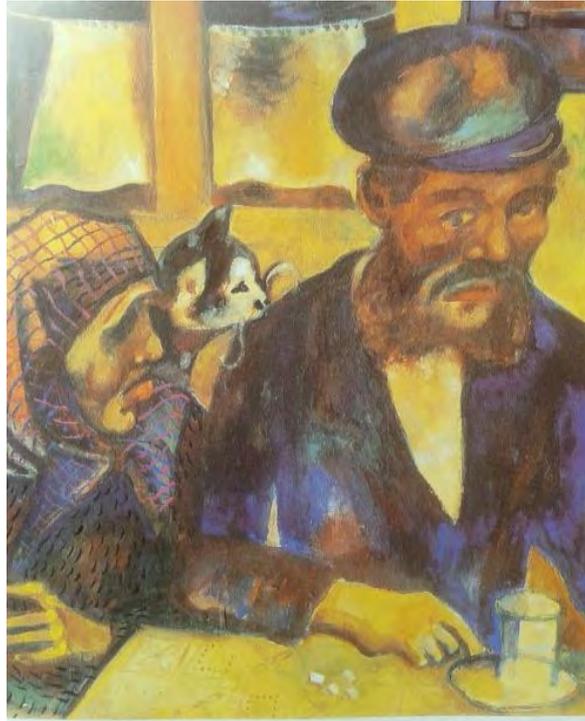
En este cuadro vemos como los personajes de forma torpe se disponen sobre un fondo con el que no mantienen relación. Es una visión desde la perspectiva totalizadora de un niño, las figuras se ven o bien completamente de perfil o frontalmente, no existen tonos intermedios ni matices. Sólo en la pintura del techo de la enramada, de ligeras reminiscencias cubistas, demuestra Chagall que el tosco carácter del cuadro no es

incapacidad, sino sistema. En esta obra Chagall revela sus sentimientos en ese momento, cuando trabajaba en la desolada estrechez de una oficina de San Petersburgo sellando papeles y formularios para así evitar el envío al frente.

En esta pintura vemos los vestidos típicos de la gente judía. Una de las características más conocidas de los diferentes grupos jasídicos es la forma particular de vestir de sus miembros varones. Durante los días de entre semana, se suelen usar sacos largos de colores negro –muy oscuro– o azul marino y sombreros de un negro claro o desteñado. Algunas personas llevan un sombrero conocido como “sombrero de castor”, plano por arriba y forrado de terciopelo. Durante los servicios religiosos portan una cinta negra de seda llamada *gartel*. En *Shabat* (sábado) se usan sacos negros de seda llamados *bekishes*, y los hombres casados llevan sombreros de piel conocidos como *shtrayml*.

Los varones jasídicos normalmente no se rasuran la barba, y se dejan crecer mechones largos de pelo a los lados de la cabeza frente a las orejas (en hebreo: *peyéh*, plural: *peyot*), que suelen arreglar como caireles, o también se dejan crecer una larga cola de caballo. El resto del cabello se lleva cortísimo.

La vestimenta de las mujeres es modesta, de manera similar a la de cualquier denominación judía ortodoxa, aunque, en algunos casos –como el de la secta de *Satmer*– es más estricta. Las mujeres llevan siempre el cabello cubierto con pañoletas; tradicionalmente, una mujer judía ortodoxa jamás muestra su cabello a nadie, sino a su esposo, en la intimidad. En las obras más tempranas de Marc Chagall hay muchos ejemplos de todo esto. A continuación pongo unos ejemplos de ello.



***Padre, 1914***

Temple sobre papel montado sobre cartón, 49'4 x 36'8 cm.

Museo de Arte Ruso, San Petersburgo.



***Boda judía, 1910***

Tinta china a pluma sobre papel sobre cartón, 20'5 x 30 cm.

Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo.



***La boda, 1918***

Óleo sobre lienzo, 100 x 119 cm.  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú.



***Judío rezando, 1923***

Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm.  
The Art Institute of Chicago, Chicago.



***El Sabbat, 1910***

Óleo sobre lienzo, 90 x 98 cm.

Museum Ludwig, Colonia.

El *sabbat* o *shabat* (del hebreo שַׁבָּת *shabbath*, “acción de cesar de trabajar”) es el séptimo día de la semana, siendo a su vez el día sagrado de la semana judía.

El *sabbat* se observa desde el atardecer del viernes hasta la aparición de tres estrellas la noche del sábado. Según las prescripciones de la Torá, debe ser celebrado en primer lugar mediante la abstención de cualquier clase de trabajo. El *sabbat* es en el *ethos* judío una señal de la relación entre Yahvé y el pueblo judío. La celebración del *sabbat* está prescrita entre los Diez Mandamientos recibidos por Moisés.

*El Sabbat* es una obra de la primera etapa del pintor. En él vemos el brillante uso de los colores y la completa distorsión de la perspectiva y de nuevo el uso de un

tema relacionado con la cultura judía, la celebración del sabbat. Sobre el color el pintor, que era también un poeta, decía estas hermosas palabras:

“A pesar de las dificultades por las que pasa nuestro mundo, nunca perdí en mi interior el amor en el que fui educado, ni la esperanza del hombre en el amor. En nuestra vida como en la paleta del pintor sólo hay un color que da sentido a la vida y al arte: el color del amor”.

El amor que reflejaba en la representación de su pueblo, de su cultura y de sus orígenes.

En esta obra encontramos muchos de los elementos típicos del hogar judío: el reloj de pared, la lámpara, el samovar, la ventana, la mesa, etc. Todos ellos acabaran convirtiéndose en símbolos que irán apareciendo en distintos lienzos de épocas diferentes.

Esa forma de celebrar la vida, la unión con Dios, siempre desde el núcleo familiar de forma tan lúdica, tan festiva y alegre será una característica que dejará huella imborrable en los obras de Chagall. Siempre lo trágico, lo más difícil que tiene la vida de comprender y aceptar, Chagall lo convertirá en fantasía, en irreal, en sueño y colores alegres.

### **5.5.2. Los iconos**

Las relaciones de Chagall con el entorno no judío, con el cristiano, son muy intensas. La presencia de la estética rusa del icono le acompañará en toda su obra.

Cuando en 1973 hizo su único y breve viaje a Rusia, Chagall visitó la galería Tretyakov y fue entonces cuando exclamó:

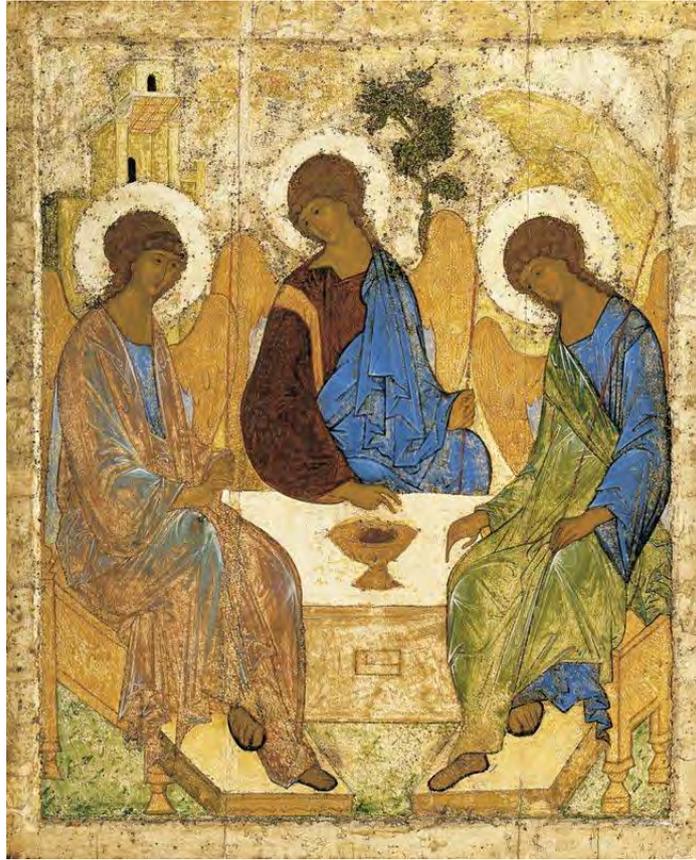
“Este es el arte de verdad... Los iconos es lo mejor que ha dado Rusia.”  
Y citando a Roublev se refirió a la magia y preguntó: “¿Y qué dicen los extranjeros? ¿Les gusta verdad? Estoy dispuesto a quedarme aquí. Me limitaré simplemente a copiar. Es música. Y ¡qué rostros!” “Ver el mundo como algo integral e indivisible, verlo completo, con sus distintas cualidades, con sus comienzos y sus finales, eso es lo que nos cautiva de esa pureza. Por cierto, esa pureza está en los iconos rusos. Me encantan, les debo mucho. Los pintores de iconos eran poetas que

con sus colores representaban la vida en toda su integridad, el universo completo.”<sup>127</sup>

De alguna manera la pureza del icono ruso cautivó a Chagall y numerosos artistas lo descubrieron en el siglo XX. Admiró de los iconos la riqueza cromática, la sencillez y la expresividad de la pintura de la antigua Rusia. Chagall vio en estas obras una de las fuentes de su estilo, más aún de su iconografía: la presentación de una Trascendencia y cumplimiento de las profecías en las que cree el pueblo judío y que por otra parte es patrimonio de muchos pintores rusos de esta época. El arte de la Rusia antigua empezó así a hacerse un sitio en los museos y en las colecciones particulares, al lado de las obras occidentales y de la pintura rusa reciente. En los cuadros como *Abraham y los tres ángeles* del ciclo de pinturas del Mensaje Bíblico podemos observar como la disposición de los ángeles entorno a la mesa recuerda mucho al icono de Andréi Rublev, *La Trinidad* del Antiguo Testamento, en la Galería Tretyakov de Moscú.

---

<sup>127</sup> Chagall, Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid 2012, p. 45.



*Icono de la Santísima Trinidad, (1425) de Andréi Rublev*

En la época de Chagall, los judíos no tenían acceso a la educación rusa. Su formación era por lo tanto en una escuela religiosa judía, donde se aprende hebreo con la Biblia:

“Desde mi más temprana infancia, he sido cautivado por la Biblia” –le cuenta a su biógrafo Franz Meyer. “Siempre me ha parecido la mayor fuente de poesía de todos los tiempos”.<sup>128</sup>

Tal fascinación le produce, que dice: “Yo no veía la Biblia, la soñaba”<sup>129</sup>. Chagall veía la Biblia como “historia humana”. Para él, “Cristo era un gran poeta, cuya enseñanza se ha olvidado en el mundo moderno”<sup>130</sup> –dijo a la Revista Partisana en 1944. En sus representaciones del Antiguo Testamento incluye ya cruces, pero a partir de la persecución nazi, ve en la crucifixión el sufrimiento del mundo. Lo refleja como en un espejo. No es que esté concentrado en él, ni le sea transferido, para

<sup>128</sup> MEYER, F., *Marc Chagall*, París, 1964. p. 385 y s.

<sup>129</sup> O.c. p.384.

<sup>130</sup> O.c. p.16.

hacer un sacrificio, sino que forma parte de lo que considera “el destino permanente del hombre”.



***Abraham y los tres ángeles, 1960 – 1966***

Óleo sobre tela, 190 x 292 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

La disposición de las figuras entorno a la mesa, aunque Chagall coloca un ángel dando la espalda al espectador, las cabezas ligeramente inclinadas, las líneas negras para delimitar los contornos, la fuerza expresiva de los ojos que permite reseguir el juego de miradas. Las posturas de los distintos personajes que permiten sugerir el recogimiento y la espiritualidad que enmarca la escena. El alargamiento extremo de las figuras, el rechazo de la perspectiva, la plasticidad cuando pinta los espacios interiores, la frontalidad que con frecuencia vemos en sus obras, el uso ocasional de los fondos rojos como en los iconos de la escuela Novgorod, son elementos que tienen su sentido al unirlos con toda la tradición de los iconos rusos.

Centrándonos en el cromatismo del rojo, en el cuadro de Chagall, *Abraham y los tres ángeles*, predomina éste color, que tiene una especial significación en Rusia. Todas las casas rusas tenían un espacio conocido como el “rincón rojo”, que es como se denomina al lugar principal de la casa, lugar privilegiado donde se colocaban los iconos y los objetos más hermosos del hogar. Así, rojo viene a ser sinónimo de bello, hermoso,

principal o importante. Hay un cuadro (imagen inferior) de Marc Chagall de 1908 titulado *El pequeño salón*, donde se puede observar el predominio de este color.



***El pequeño salón, 1908***

Óleo sobre papel, sobre lienzo, 22'5 x 29 cm.

Colección privada. París

Pienso en los cinco grandes cuadros que conforman el Cantar de los Cantares, tal y como veremos más adelante, el color que predomina es el rojo. ¿Será que para Chagall el amor ocupa un lugar privilegiado en su alma?

Otra imagen que es remarcable y que podemos asociar a la iconografía rusa de los iconos es la representación de Cristo en la cruz. Son algunos ejemplos:

*Crucifixión blanca*, realizado durante el período de entre guerras y cuando era inminente el triunfo del partido nazi en Alemania, Chagall afincado en París pintó este cuadro que describe magistralmente, pienso, lo que es el tema central de Efesios 2,11ss, es decir que “Cristo es nuestra paz”. No sólo la paz tan ansiada en el período de las dos guerras mundiales, sino también la paz para con Dios. Hay una luz en el cuadro de Chagall que cae desde lo alto e ilumina a Cristo. Ahora, el crucificado parece abrirnos las puertas. El Crucificado es el símbolo del sufrimiento del pueblo judío. En el cuadro podemos descubrir diversos elementos propios de la tradición judía, sin embargo, el centro mismo de la obra se halla copado por la imagen del Cristo crucificado. Los

elementos retratados alrededor del Cristo nos hacen ver la situación política y social que se está viviendo durante aquel año de 1938. Vemos ejércitos enarbolando banderas rojas, sinagogas judías siendo destruidas y saqueadas. Ciudades incendiadas. Gente huyendo en barco. Judíos escapando en unos casos y como buscando algo en otros. Sin embargo, todos parecen estar dándole la espalda al Cristo que se halla en el centro. Es como si toda aquella humanidad por la cual Cristo había sido crucificado no se diera cuenta o no quisiera mirar hacia aquél que atraviesa nuestro mundo y nuestra historia.

Hay una luz en el cuadro de Chagall que cae desde lo alto e ilumina a Cristo. Ahora, el crucificado parece abrirnos las puertas.

“Sin ser cristiano Chagall, estaba inspirado en la tradición rusa de Dostoyevsky, para quien Cristo es la “única belleza que salva al mundo”, un mundo turbulento y sin sentido aparente, donde el Crucificado blanco es una manifestación de la fe, en este misterio de Cristo sufriente por amor, que encarna a todas las víctimas inocentes, especialmente al pueblo judío. La Esperanza de Israel o del mundo moderno no viene del cambio de las estructuras humanas, sino de un poder que les trasciende.”<sup>131</sup>

Chagall dice que “el hombre en el aire, que hay en mis pinturas, soy yo” – afirma en una entrevista de 1950. En la vida y en el arte, el artista flota sobre la adversidad. Y parece que también sobre las distinciones humanas. En su experiencia y su obra, quiere ser no sólo ruso para los rusos, o francés para los franceses, sino también judío para los judíos, y cristiano para los cristianos. ¿Se identifica entonces Chagall con Jesús?

---

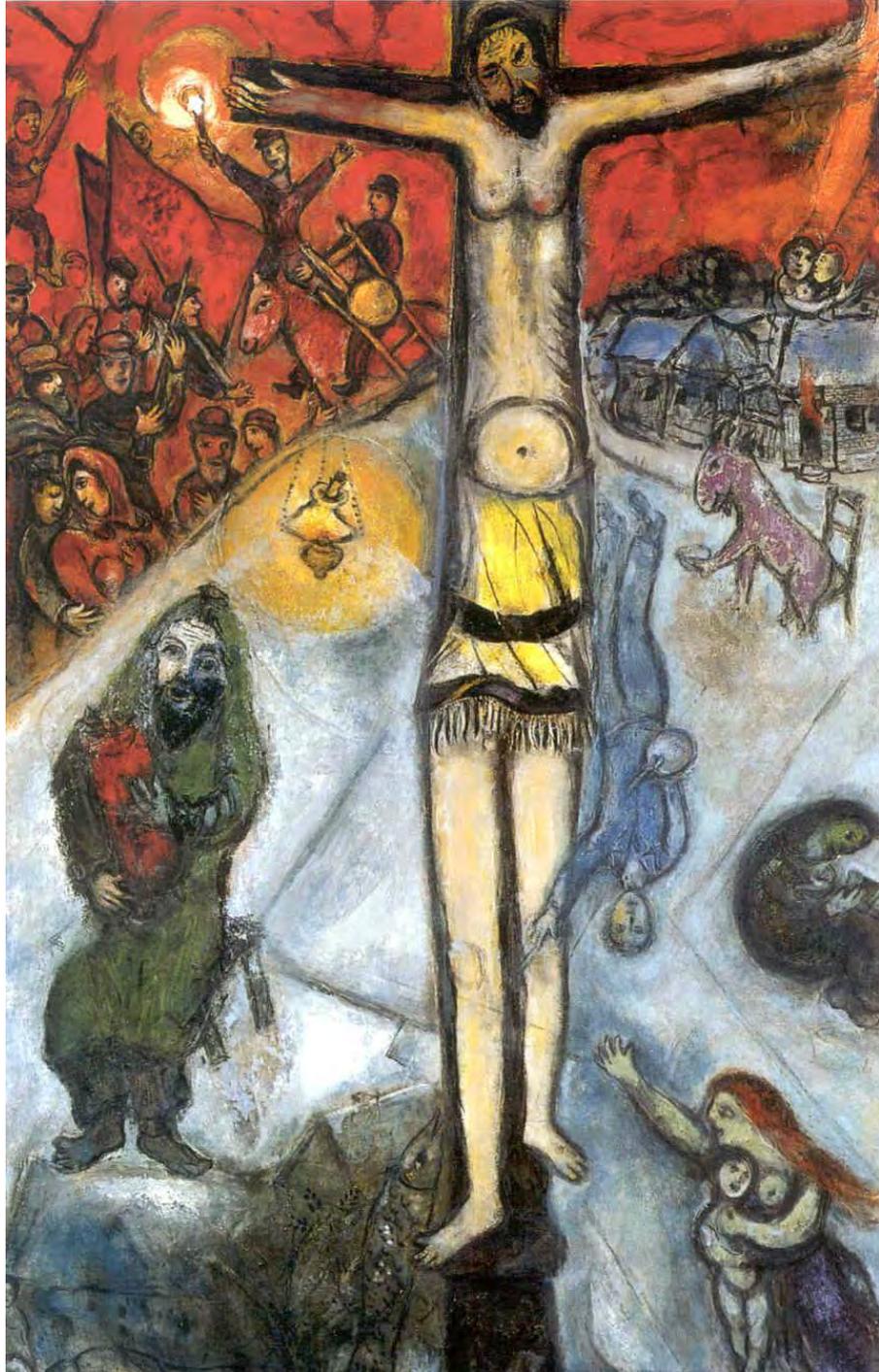
<sup>131</sup> Artículo *Nueva Revista* n° 103/enero-febrero 2006. <http://www.nuevarevista.net/articulos/el-quijote-de-chagall> (consultado mayo 2013).



***Crucifixión blanca, 1938***

Óleo sobre tela, 154'3 x 139'7 cm.

Art Institute of Chicago, Chicago.



***Resurrección, 1937-1948***

Óleo sobre lienzo, 168 x 108 cm.

Museo Nacional Mensaje Bíblico Marc Chagall de Niza.



### ***Gólgota, 1912***

Óleo sobre tela, 174'6 x 192'4 cm.

The Museum of Modern Art, Nueva York.

*Gólgota* de 1912 es una de las obras que impresionan por su fuerza y colorido. En el centro de la composición vemos un Cristo crucificado sobre un cielo de color verde intenso que podría significar la esperanza de la resurrección. Las figuras del centro representan a Juan y María. José de Arimatea lleva una escalera y el cuerpo desnudo de Cristo está tapado por un chal de oración judío.

Un elemento muy original de esta representación de la crucifixión es la presencia del mar al fondo, donde podemos observar la barca posiblemente de un pescador, quizás significando que muchos de los apóstoles eran humildes pescadores. El sentido final de la obra es representar otra vez, la represión que sufría el pueblo judío tanto en la tierra natal de Chagall, Bielorrusia, como en general en gran parte de Europa.

### 5.5.3. El *lubok*

El *lubok* es una especie de arte figurativo de tipo tradicional. Durante mucho tiempo fue considerado un arte popular pero en el siglo XX aparecieron pintores profesionales que empezaron a trabajarlo. No se trata de un invento ruso ya que obras artísticas de este tipo existían en China, Turquía, India y Europa Occidental; sin embargo, precisamente en Rusia este arte obtuvo gran popularidad gracias a su peculiar e inconfundible estilo.

Lo más probable es que el término “lubok” provenga de la palabra rusa “lub”, la parte exterior sólida de la madera de tilo que se usaba como base de las tablas sobre las que se estampaban las imágenes en las imprentas en el siglo XVII; por eso “lubok”, además de designar el estilo, se refiere a la pieza, a la imagen gráfica estampada que puede ser en blanco y negro o en color.

El *lubok* representa una imagen fácil de descifrar, a veces es toda una historia con texto, comentarios y réplicas de los personajes. El texto y la imagen gráfica son inseparables en este tipo de arte; en cierto sentido, se parecen a las historietas ilustradas modernas. Los temas de las historietas representadas solían ser escenas bíblicas, cuentos, fábulas con moralejas, sátira social y política, etc. *Lubok* es un pozo de conocimiento y de humor popular. Posiblemente ésta sea una de las características que podemos asociar a Chagall en sus pinturas: el gusto por las narraciones ya sean bíblicas o cuando ilustra cuentos puede ser un punto de unión cuando decimos que este tipo de arte fue una fuente de inspiración.

Las peculiaridades técnicas de este tipo de arte son la sencillez, el sincretismo y la desproporcionalidad (el protagonista de la historia suele ser hasta diez veces mayor que los demás participantes de la escena) recordando a veces a los dibujos infantiles. Estas características las observamos también en algunas imágenes de Chagall, sobre todo cuando observamos que los personajes parecen ingravidos, que aparecen como que vuelan, que no hay un orden en la organización del plano, todo se dispone de forma aleatoria como cuando un niño empieza a pintar.



Ilustraciones realizadas por Marc Chagall entre 1926 y 1927 para las fábulas de La Fontaine

En el norte de Rusia, donde solían vivir los viejos creyentes que escaparon de la persecución de las autoridades en los siglos XVII-XVIII, el arte lubok era muy popular. Allí las imágenes se hacían a mano y solían ser obras únicas. Los dibujos eran mercancías muy populares en las ferias rusas de esos siglos; servían de diversión y a la vez constituían una especie de fuente de información para el pueblo. Asimismo, con las obras de lubok se decoraban las casas de campesinos, mercaderes y burguesía.

El zar Pedro el Grande usó los lubki como medio de propaganda; para ello, creó una imprenta especial en San Petersburgo a la que fueron invitados los mejores maestros de todo el país, algunos de los cuales se habían formado en Europa occidental. Casi todas las obras de este arte hechas en San Petersburgo tuvieron desde entonces carácter oficial ya que en ellas se representaban escenas históricas, moralejas, retratos de los zares, etc. Sin embargo, en Moscú y en el resto de Rusia, los lubki seguían estando llenos de humor y sátira, incluso algunos recibieron críticas de la Iglesia. Cabe mencionar que ya a principios del siglo XVII la Iglesia intentó controlar la producción de los lubki que contenían escenas religiosas, pero no fue posible establecer una censura total en toda la producción.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el arte de lubok empezó a decaer. Por un lado el control de la producción de lubok por parte del Estado y la Iglesia se hizo más fuerte; por otro, los productores utilizaban las formas del arte popular llenándola de su propio contenido. Como consecuencia se perdió la esencia inicial del lubok. Estos procesos originaron una nueva actitud de desprecio hacia este fenómeno, como si se tratase de un arte falso o kitsch (de mal gusto). Sin embargo, el lubok siguió siendo bastante popular entre la gente sencilla, aunque la aristocracia no lo reconociera como arte debido a su origen popular.

En siglos pasados nadie se preocupaba por conservar las imágenes de lubok porque a nadie se le podía ocurrir que los ejemplares de este arte popular conservados hasta nuestros días serían tan altamente valorados, pues son considerados reflejo de la pintura popular, del talento de los artistas, del humor y de la historia de la antigua Rusia. Sólo en el siglo XX, los historiadores, etnógrafos y coleccionistas revisaron su concepción de esta forma de expresión y empezaron a estudiarla y coleccionar las obras que han sobrevivido hasta nuestros días.

La pintura dio inicio al fenómeno conocido como “literatura de lubok”, donde ya los textos eran más extensos que los dibujos, y aparecieron pequeños libros sobre los temas típicos de los lubki. El lubok en Rusia dio inicio a carteles, caricaturas y cómics modernos.

## **5.6. La influencia de las Vanguardias**

### **5.6.1. Situación artística**

El siglo XX es un siglo único debido al enorme número de cambios y experimentos realizados en pintura, escultura y arquitectura. Nos interesa analizarlo en su conjunto ya que es el momento histórico que enmarca la pintura de Marc Chagall y que roza con muchos de los movimientos artísticos que darán lugar como respuesta a una ruptura con la tradición.

Una de las rupturas importantes con la tradición tuvo lugar ya en 1789, con la Revolución Francesa. A partir de entonces los artistas pensaron que los temas aceptados comúnmente en las obras de arte, temas históricos, religiosos y mitológicos, no eran necesariamente el elemento de sus vidas y experiencias que querían expresar en su obra. Querían pintar lo que les apeteciera y no limitarse a subrayar de modo personal lo que les encargaran; esta actitud marcó realmente el comienzo del arte moderno. El artista seguía escogiendo un tema, algo que podemos reconocer con bastante facilidad, pero hacía con él lo que quería. Podía poner de relieve un aspecto concreto exagerándolo, como hizo Goya; podía utilizar el color que esperamos encontrar, o, como hizo Van Gogh, utilizar un color totalmente inesperado, que para él tenía un significado personal; podía realizar experimentos científicos con el color, como Seurat; podía tomar partes de un paisaje o de una naturaleza muerta tal como los capta el ojo al moverse y reordenarlos en una composición, como hizo Cézanne; o fragmentar el tema y recomponerlo de un modo diferente, como hicieron los cubistas; podía representar la imagen como distorsionada por sus sentimientos, como los expresionistas; o prescindir casi del tema reconocible, como hizo Kandinsky, quien, para expresar sentimientos y sensaciones, llenó los espacios de color y de objetos sugeridos.

Todo esto eran posibilidades que los artistas del s. XX escogieron y elaboraron conscientemente elementos simples convirtiéndolos en el principio fundamental de su arte.

A menudo unos cuantos artistas trabajaban juntos para desarrollar un determinado enfoque. Exponían juntos su obra y hablaban y escribían sobre sus teorías. Algunos dieron un nombre apropiado a lo que estaban haciendo, y se convirtieron en un “movimiento”. Algunos movimientos se sucedían rápidamente, de modo que los artistas

podían pertenecer primero a uno y luego a otro. Conocer estos movimientos es una de las maneras de aprender a disfrutar del arte del siglo XX.

Por supuesto no todos los artistas pertenecieron a un movimiento, es el caso de Marc Chagall. Algunos, como él, sólo tomaron de un movimiento lo que les interesaba. Es decir, que en el siglo XX tenemos muchos tipos de arte distintos. Algunos se inspiran básicamente en el pasado, y algunos se inspiran en otros movimientos nuevos. Si no sabemos de dónde proceden las ideas del artista, difícilmente sabremos de qué trata su pintura ni por qué ha elegido esta técnica concreta habiendo tantas otras por elegir. Si miramos y leemos con atención una obra de arte, podemos situarla en su contexto histórico, y esto nos revelará más cosas sobre ella. Después podemos pasar a considerar las formas y el color, decidir si nos satisfacen, si nos gusta la pintura; pensar lo que sabemos sobre las intenciones del artista, sobre lo que intentaba decir.

El arte de esa época no puede comprenderse si antes no se tienen en cuenta los cambios experimentados por las ideas y los estilos de vida, cambios que han hecho del siglo XX algo completamente diferente de las épocas anteriores. La agitación y el ritmo crecientes de la vida cotidiana, por ejemplo, afectan tanto al arte como a la filosofía. A finales del siglo XIX el primer tren eléctrico, el Metro de París y otros logros tecnológicos aceleraron la vida de esta ciudad. Simultáneamente, el filósofo francés Bergson elaboraba sus teorías del tiempo, el cambio y la evolución, y consideraba el tiempo como un proceso continuo y no como una sucesión de momentos separados. En 1902 apareció el primer libro de Freud sobre la interpretación de los sueños, y un director francés, Georges Méliès, realizó uno de los primeros films mudos de ciencia-ficción, *El viaje a la Luna*. En 1905 la teoría de la relatividad de Einstein desarrolló las teorías de Newton, volviendo al tema del espacio, del tiempo y del movimiento. Aparecieron las primeras fotografías en los periódicos, y la gente comenzó a hacerse una idea visual de lo que estaba sucediendo a miles de kilómetros de distancia.

La idea que se tenía del tiempo y de la distancia estaba cambiando. La gente se había puesto en marcha y estaba acelerando. El mundo circundante estaba transformándose. No es de extrañar que muchos se sintieran incómodos y desconcertados. El aislamiento se hizo imposible. La insistencia en el presente y el futuro colaboraba también a que el pasado contara cada vez menos. ¿Cómo iba a reaccionar el individuo? Y especialmente, ¿cómo iba a reaccionar el artista?

### 5.6.2. Los *ismos* en Marc Chagall

Encontramos en toda biografía, también en la de Marc Chagall, fidelidades y transgresiones sorprendentes. Por un lado, las pinturas de Marc Chagall, como ya hemos visto, guardan un reconocimiento simbólico de la iconografía rusa, del arte bizantino y del tipo del arte popular ruso llamado *lubok*; en un diálogo continuo con su lugar de nacimiento mil veces pintado y su apego a los símbolos del mundo judío. Pero, por otra parte, como ya indicamos, Chagall nunca quiso afiliarse a los movimientos pictóricos del momento. Resulta posterior al cubismo, que, cuando Chagall llegó a París, era lo que se cultivaba, se apartó demasiado del expresionismo alemán y se anticipó demasiado al surrealismo francés. Por todo esto fue tildado de poeta, soñador, personaje exótico y artista solitario. En 1941, Breton escribía:

“Al comienzo de esos movimientos –Dadá, surrealismo... en los que se llevó a cabo la fusión entre la poesía y las artes plásticas, no se apreció correctamente a Chagall (...) Hoy podemos juzgar la obra de Chagall más justamente. Su total explosión lírica se produjo en 1911. Desde esa época, la metáfora hizo su entrada triunfal en la pintura moderna.”<sup>132</sup>

Hay pinturas más narrativas que otras. Si reseguimos los movimientos artísticos que rozaron la vida de Marc Chagall y sobre los que no quiso nunca adscribirse, vemos que de distintas formas se quiere expresar, dar a conocer un sentimiento, una idea, una crítica o una vivencia.

Así los fauvistas, “fieras o salvajes” (del color), se preocupan de la distribución de los objetos, de disponer de manera decorativa los distintos elementos que integran el cuadro para expresar sentimientos. A través de los colores conseguían transmitir placer y no sólo describir algo. Matisse por ejemplo utilizaba el color intenso porque era lo que mayor impacto producía, aunque el color no fuese el “correcto”. Cuando pensaba que un color diferente lograría mejores resultados, lo utilizaba. Para sugerir el espacio, para indicar la luz y a menudo como simple decoración, recurría más al color que al claroscuro. Chagall asimila la liberación cromática que propone el fauvismo, rechazando la férrea dependencia del color respecto al motivo: un rostro puede ser

---

<sup>132</sup> FORESTIER, S., GUERMAN, M., WIGAL, D., *Chagall: Vitebsk-París-Nueva York*, Madrid, 2006. p. 87.

verde; una vaca, roja o azul; los colores traspasan los límites de los objetos y establecen relaciones autónomas con ellos y entre sí.

El expresionismo adopta como tema del cuadro estados mentales, representados con tanta fuerza que la apariencia normal de las cosas queda distorsionada. Sin embargo, la crítica al expresionismo es que muchos de estos estados mentales extremos son demasiado personales y apenas tienen significado e interés para quien no sea el propio artista.

Los artistas seguidores del dadaísmo (Dadá, palabra que en lenguaje infantil quiere decir “caballito de cartón”) cogían objetos de uso cotidiano y los exponían presentándolos como objetos artísticos. *Dadá* fue una actitud más que un estilo; fue un movimiento internacional literario y artístico entre los años 1915 y 1922. Sin duda, *Dadá* consiguió provocar el escándalo, pero en el aspecto positivo, y como muchos de los demás movimientos, hizo que la gente mirara las imágenes de una manera distinta. Las pinturas y los objetos *Dadá* obligaban al observador a poner en tela de juicio las realidades aceptadas y a reconocer el papel del azar y de la imaginación. Después de la guerra se celebraron en París varias exposiciones y los artistas dadaístas entraron en contacto con André Breton, íntimo amigo de Chagall, que se había convertido en el portavoz de otro movimiento, el surrealismo. Finalmente, hacia 1922, muchos artistas *Dadá* se habían comprometido con el surrealismo.

Al surrealismo le interesaba más explorar e ilustrar la mente inconsciente que destruir el arte establecido, como había intentado el dadaísmo. Los surrealistas decidieron que el punto de vista racional y científico había ocupado demasiado tiempo el primer plano; querían liberar la imaginación y que la gente tomara conciencia de su aspecto poético, más que de su aspecto científico. Apollinaire, amigo de Chagall al que dedica poemas, había acuñado en 1917 el nombre *surrealista* para describir una de sus obras de teatro. El escritor francés André Breton organizó el movimiento y presentó sus teorías. Breton estudió la obra de Freud sobre el psicoanálisis y se consideró un discípulo suyo, pero el descubrimiento que hizo Freud del funcionamiento de la mente inconsciente y el uso científico de este descubrimiento por parte suya, no coincidía en absoluto con la idea surrealista de una libertad total de expresión. Los surrealistas hicieron de la metamorfosis uno de sus motivos fundamentales: la realidad era para ellos un continuo de imágenes y experiencias, un flujo y un deslizamiento sin límites.

Cuando, a mediados de los años veinte, Breton invitó a Chagall a unirse al movimiento surrealista, éste lo rechazó cortésmente. Su decisión se debía,

principalmente, a la experiencia de su enfrentamiento con Malevich y Lissitzky en la Academia de Vitebsk,<sup>133</sup> y no al hecho que estuviera en desacuerdo con las ideas de los surrealistas. Entonces, ¿qué es lo que intentaba Marc Chagall?

Como he dicho anteriormente: se empeña en “hacernos ver de otra forma”, señalar algo ausente desde la presencia de figuras que ocupan el espacio libremente, casi anárquicamente. Esta creación en el lienzo implica la fragmentación de los objetos reales en sus partes. El cubismo enseñó que la unidad de las cosas subyace, desintegrándola en todas sus partes, como si fuera necesario ejercer una especie de “violencia” imaginaria para hacer aparecer lo que realmente las constituye sin opacidad ni resistencia.

Marc Chagall pretende un nuevo ordenamiento artístico, a diferencia de la técnica cubista. El nuevo orden artístico plasmado en el lienzo no debe surgir de la reconstitución del objeto desintegrado para que todas aquellas partes se tornen visibles. De esta forma se lograría sólo, según Chagall, una realidad estética pero no la narración de la profundidad misma de la existencia.

Cada fragmento de la realidad que pinta, debe permanecer suelto y libre, desprendido del tema al que pertenece, y sólo así mostrar su identidad, porque cada fragmento ha de estar en relación común con los otros fragmentos del lienzo. La relación de estos fragmentos opuestos permite hallar, paradójicamente, la unidad profunda que existe entre todos y que el espectador ha de descubrir, como el lector de una narración es capaz de unir las diferentes secuencias de un cuento, para llegar a algún tipo de intención total del mismo. Los personajes de Chagall habitan espacios de transmutación en los que se cruzan referencias al pasado y al presente y en los que se invierte la relación entre cielo y la tierra, el primer plano y el fondo. La horizontalidad del paisaje o la verticalidad del cuerpo humano no son ya los principios rectores de una lógica espacial; los escenarios se superponen y los cuerpos sobrevuelan los paisajes. En las figuras, las cabezas se separan de los troncos, los miembros se fragmentan y las vestiduras se quiebran en facetas.

Con este tratamiento poético-narrativo logra Chagall un hecho simbólicamente importante en el panorama del arte moderno. Las imágenes se convierten en metáforas. Posiblemente sea éste el rasgo que constituyó la originalidad de su estilo y la única manera posible de desvelar el sentido unitario que subyace en la realidad. En

---

<sup>133</sup> FOLL, C. LE, *L'école artistique de Vitebsk (1897 – 1923). Éveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*, París, 2002.

su cuadro *El poeta*, 1911 plasma este sueño de ser el autor que desvela así el sentido profundo de las cosas.



***El poeta, 1911***

Óleo sobre lienzo, 196 x 145 cm.  
Philadelphia Museum of Art,  
Philadelphia.

Chagall en este cuadro hace gala del gran dominio de las técnicas del cubismo a sus 24 años. Llamen la atención las formas geométricas, muchas de ellas fragmentadas, el color es lo que da cohesión a los elementos fragmentados.

Así que podemos decir que su asimilación de las vanguardias es completamente personal. Es evidente que Chagall rechaza desde el primer momento la opción analítica de la vanguardia, esa vertiente experimental y “científica” que había propuesto hacer “tabula rasa” y empezar desde cero. Los problemas suscitados con Malevich y Lissitzky en la época que dirige la Escuela de Arte de Vitebsk son una buena prueba de ello. Chagall reivindica una y otra vez la herencia de la tradición simbolista de su tierra natal y se presenta como un pintor que proyecta la liberación artística de vanguardia sobre los grandes mitos de su cultura, reinterpreta en clave universal las tradiciones del pueblo judío y que asume los contenidos de la Biblia sin caer en la idolatría:

“Cuando pinto las alas de un ángel, éstas son además llamas, pensamientos o deseos... Hay que destruir la idolatría de la imagen... Juzgadme por la forma y el color, por la visión del mundo, no por símbolos aislados... No hay que partir del símbolo, sino terminar en él.”<sup>134</sup>

El salto de Chagall a la arena vanguardista no determina, como ya indicamos, la ruptura con el pasado; muestra de ello es esta cita del mismo pintor:

“Mientras en Francia participaba en un proceso de transformación profunda de las técnicas artísticas, con mis recuerdos, con mi alma, por así decirlo, volvía a mi país.”<sup>135</sup>

Esta conciliación de vanguardia y tradición, del presente con el pasado, es una característica constante en toda su obra.

### **5.7. Referencia a los bestiarios. La humanidad de los animales y la animalidad del hombre**

En sus cuadros se asoman, se mueven, vuelan animales pequeños y grandes en abundancia, aún perteneciendo todos a un zoo limitado y casero: la vaca, el toro, el asno, el caballo, la cabra, el gallo, el pez, constituyen la evocación de la felicidad perdida. Porque para Chagall los animales son símbolos, como lo eran para los pueblos primitivos los tótems. “Arquetipos de nuestro inconsciente” los llamó Jung. Él intuye y descubre la antigua simbología, la de los grafitos, las grutas, los signos mágicos que se encuentran entre los pueblos de toda la tierra, y a los que me referí en la primera parte. Los animales en sus cuadros viven una vida nueva, que representa la zona inconsciente, mientras que el hombre figura como la parte racional y consciente. Nuestro artista nos advertirá, de todas formas: “No se debe empezar con símbolos sino llegar a ellos”, tratando de huir, así, de cualquier tipo de intelectualización.

Todo ha de nacer en Chagall por hechizo, como unión o punto de sutura entre fantasía y percepción del mundo. Es la sensación del mundo que se hace imagen o

---

<sup>134</sup> GÓMEZ- CEDILLO, A., *Marc Chagall*, Barcelona, 1995. p. 7.

<sup>135</sup> O.c. p. 3.

símbolo que puede venir desde el olfato, desde el olor de las flores, para convertirse en fantasía visual. En los cielos empiezan a aparecer enormes relojes que se van ampliando contra un paisaje lejano, señal del tiempo más allá de lo real y contingente. Los símbolos se acoplan, se desdoblan, se refuerzan con otras metamorfosis: pez-reloj; luego pez-gallo, donde el pez es la profundidad marina y el fondo del subconsciente, que Chagall quiere llevar a la profundidad luminosa del cielo.

Para Chagall el pez es símbolo del agua y de la luna, el gallo lo es del fuego y del sol, es decir de la vida. Peces, relojes, asnos, gallos, fluctúan por paisajes dilatados o son ellos mismos el paisaje.

### **5.8. Símbolos del amor en el encuentro Hombre – Mujer**

El “Cantar de los Cantares” completa su Mensaje Bíblico. Las composiciones se van articulando fundamentalmente en círculos entrecruzados con la dedicatoria *A Vava mi esposa*. Consigue así el artista transmitir la sensualidad y una nueva calidad del “Cantar de los Cantares”, sin perder en ningún momento el contenido sagrado. Los cinco cuadros de que consta componen un ciclo que se van refiriendo a diferentes temas: al Rey David (patrón de los artistas), la Jerusalén celestial, la silueta femenina blanca y vestida de novia desnuda y sensual... En el ocaso de su vida el artista fusiona en este ciclo una experiencia de artista y de creyente con un lenguaje que le permite referirse a las dos dimensiones indistintamente, la más sensual y pasional o la más espiritual y trascendente.

Federico G. Lorca había afirmado:

“No es loco de amor, es el amor tal cual es, que se manifiesta así universalmente en los más diversos lugares, obstinado y apresado en crear, diría yo, una criatura final que fuera el hombre, la mujer o el andrógino; una criatura de sueño, que quizás sea el sueño del creador...”

Se podría referir a uno de los cuadros más emblemáticos y conocidos de Marc Chagall. Es el que describe la pareja humana arrancando o fundamentándose en un haz de luz blanca desde donde se desprende andrógicamente lo femenino y lo masculino, volviendo desde el Génesis la vista al mito del andrógino en el diálogo de

Platón. El símbolo se desarrolla desde esta imagen porque, según Chagall, sólo se es persona en la posesión o apalabramiento de lo masculino y femenino.

Tendríamos que acudir también a las tablas en donde Marc Chagall pinta los capítulos del “Cantar de los Cantares” donde canta, en una serie de capítulos (cantares), el amor mutuo de una Amado y una Amada que se juntan y se pierden, se buscan y se encuentran. Al Amado se le llama “Rey” y también hace referencia a “Salomón”. A la Amada se la llama “Sulamita”, nombre que aparece en la historia de David y Salomón. Este libro, que no habla de Dios y que usa un lenguaje de amor apasionado, ha resultado tan chocante en la tradición judeocristiana, que siempre se ha querido mistificar queriendo ver, por ejemplo, el amor de Cristo por la Iglesia.

Marc Chagall, en la interpretación que hoy se aproxima más a los mejores hermeneutas de este texto, se refiere en su narración pictórica a la bondad y dignidad del amor que acerca al hombre y a la mujer y lo libera de las ataduras de puritanismo expresando la libertad y alegría de un fuerte erotismo.

Si la pintura es un juego, sus códigos también se pueden cambiar. Marc Chagall con su luz y con sus atrevidos colores rompe la perspectiva y juega con las figuras. Interpreta a su manera los libros del Génesis, el Éxodo y el Cantar de los Cantares, todo ello mezclado con los recuerdos cotidianos de su niñez en Vitebsk. Son los “existenciales” de Chagall narrados en sus pinturas.

## 6. La fuerza narrativa del judaísmo y la creación del judío

### Marc Chagall

#### 6.1. Introducción

Dentro de lo que va siendo mi trabajo, este capítulo es como el punto axial o fundamental, pues intento que resulte una encrucijada de los objetivos que persigo: el de lo narrativo en la tradición judía, presente en la creación de Marc Chagall.

En la biografía de nuestro pintor he escrito que aparece la duda acerca de la *religiosidad* de Marc Chagall: ¿hasta qué punto lo era? ¿Desde qué intenciones pinta y se considera judío? Sólo si nos adentramos en un análisis al judaísmo no tópico, sino contado por los mismos judíos –de ahí mi bibliografía empleada en el presente capítulo–, podremos llegar a hacernos con una respuesta más objetiva.

Se puede hablar con respecto a Chagall de una vida judía en tres sentidos, tal y como indica el escritor y crítico de ascendencia judía Leopoldo Azancot en su artículo *Una vida judía*,<sup>136</sup> primero porque él era judío, en segundo lugar por la intensidad y frecuencia de los motivos judíos en su extensa obra. Y, por último lugar, porque integró las tres figuras del judío: el judío del ghetto, que vive rodeado de hostilidades y se ve obligado al exilio; el judío que asume el exilio, dando así a la humanidad testimonio de lo que significa ser judío; y el judío pre-mesiánico, convirtiéndose en un hombre de integración.

Trato de dar respuesta, en este capítulo en que analizo el judaísmo, a su opción siempre desconcertante, de no pertenecer a ninguna de las Vanguardias artísticas que conoció en París. No se asoció a ninguna, pero siempre estuvo asimilado a la Tradición Judía. Esta actitud marginal suya, ¿no resulta muy común en el pensamiento y arte judío vivido en Europa?

---

<sup>136</sup> Consultado en

[http://www.march.es/recursos\\_web/culturales/documentos/conferencias/resumenesbif/194.pdf](http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conferencias/resumenesbif/194.pdf)  
Conferencias con motivo de la exposición “Marc Chagall: Tradiciones judías” en la Fundación Juan March de Barcelona 1999.

## 6.2. La pintura de Marc Chagall como un *Midrash* bíblico

Dentro del mundo de las religiones, la narración y la tradición es común a todas ellas, pero en el caso de lo que llamamos religión judía, la tensión narrativa mantenida dentro de su tradición, es lo que la caracteriza.

La Biblia se conoce en hebreo como *Tanak*, que es un acróstico formado con las iniciales de los nombres de las tres partes que la componen: *Torah* (“Instrucción”), *Nebim* (“profetas”), *Ketubim* (“Escritos”). Esta división en tres partes es muy antigua y diferente del orden de las Biblias cristianas.

La *Torah* se considera como la más sagrada y llena de autoridad: se lee en las sinagogas en una serie continuada de lecturas. Las lecturas de los *Profetas* son sólo pasajes seleccionados, leídos en textos impresos, mientras que los libros pertenecientes a los *Escritos* no figuran en las lecturas públicas.

Y, pese a lo que quisieran algunos judíos fundamentalistas, tratando de leer la Biblia literalmente, hace dos mil años, los sabios de Israel crearon un original método de lectura y estudio que denominaron *Derash*. Consistía en leer el texto bíblico y completarlo con todo lo que faltaba según sus inquietudes éticas, teológicas, sociales y narrativas, insinuando y sin contradecirlo.

Por ejemplo, el relato bíblico dice antes de que Caín asesinara a Abel: “y dijo Caín a Abel; y fue que estando en el campo levantóse Caín y mató a su hermano Abel” (Gen 3,3). El *Midrash* (compendio de la literatura en forma de *Derash*) relata tres versiones del supuesto diálogo inconcluso en la Biblia.<sup>137</sup> Según una de ellas pelearon por el amor exclusivo de su madre, la única mujer. Según otra, el motivo de la lucha fue la división del mundo: cada uno quería fijar el límite, de modo que pudiera quedarse con la mejor tierra. Según la tercera, los hermanos se disputaron el sitio donde sería construido el Gran Templo.

De este modo, los sabios expresaron, por medio de su lectura subjetiva de la Biblia, su síntesis de los motivos de la mayoría de conflictos humanos: poder económico, político, sexual y religioso. ¿Ocurrió realmente así, de alguna de estas tres maneras? Tal vez de ninguna. Tal vez ni siquiera existieron Caín y Abel –continúa indicando Howar Fast, a quien sigo en todo este comentario–, pero los sabios consiguieron darle vida y relevancia al texto, a sus personajes, a su historia, incluso a sí

---

<sup>137</sup> FAST, H., *Los judíos. Historia de un pueblo*, Vitoria, 2000. p.13.

mismos, al comprometerse con estas afirmaciones. Su lectura fue una lectura narrativa, creativa, subjetiva, que da a los lectores posteriores a estos episodios una impresión más trascendental que la pura literalidad.

Ha aparecido así, dentro de la tradición judía de la Biblia, la realidad del *Midrash*,<sup>138</sup> como la capacidad del lector devoto o por lo menos respetuoso de la Biblia, para poder subjetivarla y recrearla, es decir para interiorizarla. ¿No está pintando Marc Chagall de esta misma forma sus cuadros? Marc Chagall trata de comentar en su pintura, como si de un *Midrash* se tratara, lo que es capaz de interiorizar de su Tradición Judía, él también judío que vive –había vivido– en Vitebsk. Comprendamos desde esta mi propuesta esta atmósfera de sinagogas, rabinos, candelabros y sobre todo fiestas, y se interpretará mejor su creación.

En los principales servicios litúrgicos de la sinagoga es el momento de la lectura de la *Torah* el momento culminante. Un rollo de pergamino manuscrito que contiene los cinco libros de Moisés se abre con reverencia y se procede a la lectura del pasaje designado, seguido de una sección de los libros proféticos. Se honra a miembros distinguidos de la congregación llamándolos a tomar parte en esta ceremonia. Y es así, participando en la lectura pública, cómo el niño judío deja constancia de que ha llegado a su mayoría de edad religiosa en su gran día (de *bar-mitsvah*). Se trata de un ritual conmovedor, y cuando se levanta en lo alto el rollo y se muestra a la congregación, se cantan las palabras: «Ésta es la *Torah* que Moisés puso delante de los hijos de Israel».

No olvidemos que en la pintura de Marc Chagall existen muchas representaciones de la *Torah* levantada delante de más personas.

---

<sup>138</sup> Este término designa comúnmente unos comentarios rabínicos antiguos sobre las Escrituras Hebreas. *Midrashim* es la forma plural de la forma MDRSH *Midrash*, la cual se halla sólo dos veces en el Antiguo Testamento (2 Crónicas 13,22; 24,27). En el lenguaje rabínico, *Midrás* tiene el sentido abstracto y general de *estudio, exposición de la Escritura*, mientras que *Midrashim* son principalmente las explicaciones libres y artificiales del texto sagrado dadas por los antiguos expositores, y en segundo lugar, las colecciones de tales explicaciones en forma de comentarios sobre la Sagrada Escritura. Fuente: Cf. GIGOT, F., "Midrashim." *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 10. New York, 1911. <<http://www.newadvent.org/cathen/10286b.htm>> (Consultado: abril 2013).

### 6.3. Fiestas judías presentes en la obra de Marc Chagall

Deteniéndonos precisamente en las fiestas, encontramos cómo en el culto judío se evidencia la narración participada por toda la familia, y que vuelve a aparecer en cantidad de lienzos de Marc Chagall. Algunos ejemplos que iremos analizando son *El Sabbat*, 1910; *La fiesta del Purim*, 1916-1917; *Sukkot o la Fiesta de los Tabernáculos*, 1917; *Día de la fiesta o rabino con limón*, 1924, etc.

La *Pascua* judía establece como principal precepto narrar el Éxodo de la esclavitud egipcia. Para ello se ha redactado un texto conocido con el nombre de *Hagadá* que significa «narración». En él se cuenta de forma sencilla la historia de la liberación. Pero, para que todo esto ocurra, primero los más jóvenes de la mesa pascual han de formular las cuatro preguntas tradicionales a las que se les responde con el resto de la *Hagadá*. El relato no es unilateral, ha de ser participativo.

Todos comparten y participan activamente en la *Pascua*. Esa es la forma de celebrar la libertad: preguntando, reflexionando y narrando desde la interiorización personal de lo que les llega por Tradición. El *leitmotiv* es “En cada generación el hombre debe verse como si él mismo hubiera salido de Egipto”.

Así el dato histórico, gracias a la narración, cobra su relevancia. Por eso se trata de narrar, contar, y no sólo de informar o documentar. Se convoca el sentimiento, el presente de cada comensal, por medio de la narración de la historia y se le convoca a un verdadero e íntimo encuentro con ella.

En pocas ocasiones como en estas celebraciones, se entiende “el poder de la narración”.<sup>139</sup> Desde aquí entendemos que Marc Chagall es un pintor judío narrativo, él también –judío– en tantas ocasiones va haciendo su particular *Midrash* con los colores de su paleta. Marc Chagall obedece el precepto del Éxodo de narrar: “narrarás a tu hijo”.

“Y cuando tu hijo te pregunte el día de mañana: ¿Qué significa esto? Le dirás: Yavé nos ha sacado de Egipto, de la casa de la esclavitud, con mano fuerte.” (Ex 13,14)

---

<sup>139</sup>CÍA LAMANA, D., *El poder narrativo de la religión*, Madrid, 2011.

Es una narración la de nuestro pintor que toma su tiempo para crear una estética que invite a compartir íntimamente su mensaje, siempre envuelto en la atmósfera de la tradición judía.

#### **6.4. Pertenecer a un pueblo, más que a una religión: el judaísmo**

En el judaísmo abunda mucho más la narración de sus Tradiciones que las clases de dogmática y de teología: es diferente conceptualizar o narrar. El judaísmo mucho más que una religión, al modo como lo entendemos nosotros los cristianos, es una “forma de vida”.

El propio término “religión” ha sido extraño al judaísmo, hasta el punto de que en lengua hebrea no existe una palabra que signifique “religión”,<sup>140</sup> el término “Dat” que sirve como traducción de religión, pertenece propiamente al campo de la ley y no al de la fe. Esta palabra, lo mismo que buena parte de la terminología religiosa como “Pentateuco”, “profeta”, “filacteria”, incluso “Biblia” y “sinagoga” son de origen griego; que en su uso originario no hacía referencia a una creencia, sino más bien significaba algo parecido a “identidad judía”.

Ser judío significa, primero y ante todo, pertenecer a un grupo: el pueblo judío, y las creencias religiosas son en cierto sentido secundarias en relación con esa fidelidad corporativa, a diferencia del cristianismo, que normalmente se caracteriza por sus creencias. Y así, indica N. de Lange que:

“Las creencias religiosas, no son más que uno de los ingredientes de la imagen del judío y es posible incluso que no sean (las creencias) uno de los más importantes. De hecho existen muchas personas en el mundo que se consideran a sí mismos judíos fieles en todos los sentidos y que negarían tener una religión.”<sup>141</sup>

Se trata entonces de adoptar una perspectiva sociológica fijando la atención, en primera instancia, no en dogmas y creencias sino en fenómenos constatables como el culto y los ritos. Esta afirmación la compruebo en la novela de Isaac Bashevis Singer

---

<sup>140</sup> LANGE, N., *Judaísmo*, Barcelona, 1986. p.15 y ss.

<sup>141</sup> O.c. p.16.

*Las sombras sobre del Hudson*,<sup>142</sup> que abordando la secularización del judaísmo en Estados Unidos diferentes personajes de la novela, parientes del protagonista, un patriarca practicante, se consideran judíos, olvidando las prácticas de culto.

Podemos sucumbir a la tentación de buscar en el Judaísmo elementos familiares a la religión cristiana. Eso podría inducir a error. Resulta tentador por ejemplo ver la sinagoga como el equivalente judío de la iglesia y creer que el rabino es algo parecido a un sacerdote cristiano. Pero las funciones tradicionales de la sinagoga y del rabino contienen importantes elementos que no son precisamente religiosos en el sentido cristiano de la palabra. En cambio, hay otras instituciones en el judaísmo tradicional, como los baños y el matadero, que podrían clasificarse como religiosas aunque no tengan claro equivalente cristiano.<sup>143</sup>

Marc Chagall se adscribe a la creencia de que el mundo no es un valle de lágrimas, sino que está bien hecho por Dios. De ahí que luche constantemente por afirmar la alegría y la felicidad. Quiere decir no al dolor y proclamar que lo propio de Dios es la alegría. Comenta Azancot que esta insistencia en la alegría como la emoción fundamental que pone en contacto al hombre con la divinidad es específicamente judía. Chagall cumple con la misión del hombre judío que debe extender lo sagrado al conjunto de lo profano. De ahí que Chagall no pinte el mal en sus cuadros sino sólo los resultados o los efectos.

## **6.5. Importancia del hogar para el culto judío y la tradición jasídica**

Es preciso señalar que, junto a la sinagoga, el hogar es también un lugar importante del culto judío, centrado de forma especial en la mesa –como aparece en tantos de los cuadros de Marc Chagall, por ejemplo en *El Sabbat*, de 1910, o *Sukkot o Fiesta de los Tabernáculos*, de 1916; donde la familia celebra los Sábados los rituales que cuentan con muchos siglos de antigüedad. Aquí más que en ningún otro sitio es donde puede encontrarse la continuidad del simbolismo del santuario y del altar.

Los momentos importantes de la vida del judío se celebran tradicionalmente más en el hogar y en la calle que en la sinagoga: se incluyen aquí la circuncisión y el matrimonio. Algunos ejemplos de lo dicho son: *Circuncisión*, 1909; *La boda rusa*,

---

<sup>142</sup> SINGER BASHEVIS, I., *Las sombras sobre el Hudson*, Barcelona, 2005.

<sup>143</sup> LANGE, N., *Judaísmo*, Barcelona, 1986. p.18.

1909; *La boda judía*, 1910; *La boda*, 1910; *La boda*, 1944; *Novia bajo el baldaquino*, 1949; *Boda nocturna*, 1960.



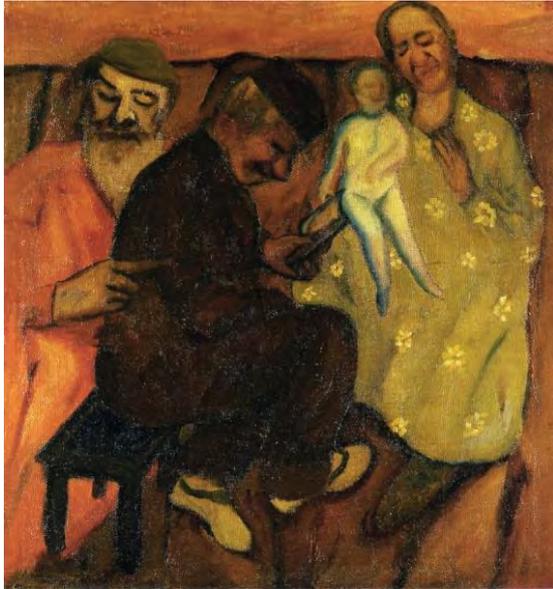
***Sabbath*, 1910**

Óleo sobre lienzo, 90 x 98 cm.  
Museo Ludwig, Colonia



***Sukkot o Fiesta de los Tabernáculos*, 1916**

Gouache sobre papel, 13 x 161'8 cm.  
Galería Rosengart, Lucerna.



***Circuncisión o La familia, 1909***

Óleo sobre lienzo, 74 x 67 cm.

Colección particular.



***La boda rusa, 1909***

Óleo sobre lienzo, 68 x 97 cm.

Colección G. Bührlé, Zúrich.



***Boda judía, 1910***

Tinta china y pluma sobre papel,  
sobre cartón, 20'5 x 30 cm.

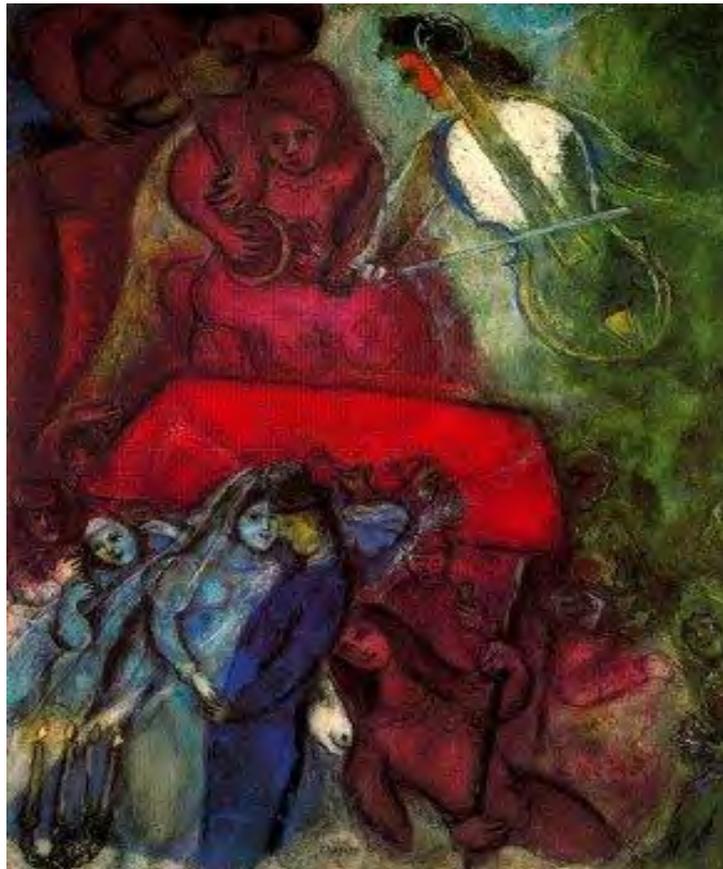
Colección Z. Gordéeva,  
San Petersburgo



***La boda, 1910***

Óleo sobre lienzo, 99'5 x 188'5 cm.

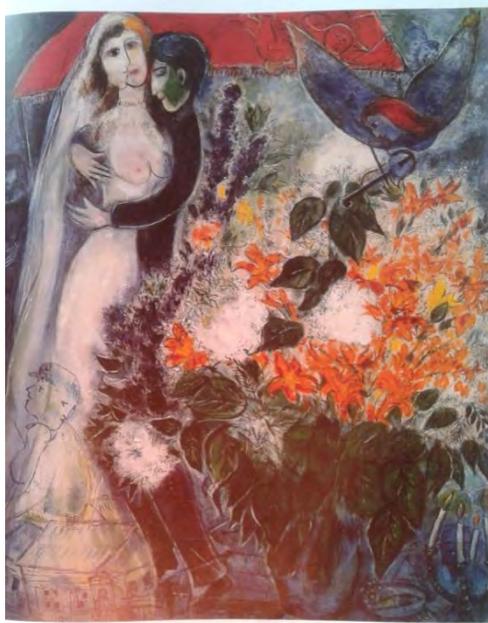
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.



***La boda, 1944***

Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm.

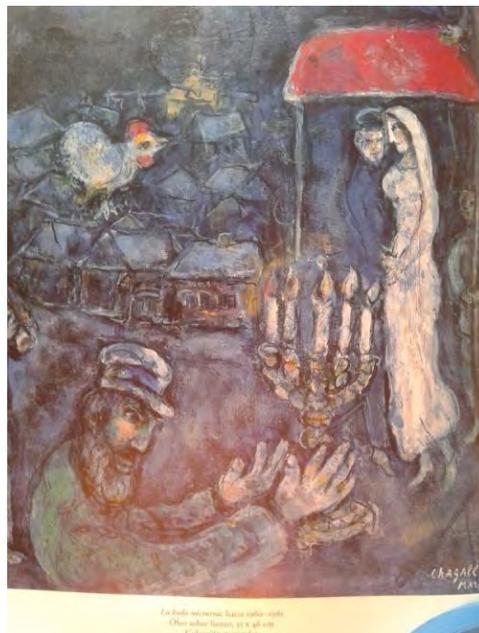
Colección particular.



***Novia bajo el baldaquino, 1949***

Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm.

Colección particular.



***Boda nocturna, 1960***

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

Colección particular.

Por otra parte, cuando alguien muere, los familiares permanecen en casa en duelo durante una semana sentados en sillas bajas, y los miembros de la comunidad se reúnen con ellos para consolarlos y para recitar las oraciones habituales y plegarias especiales por el alma del desaparecido. Ejemplos de cuadros con esa temática son: *El muerto*, 1908.



***El muerto, 1908***

Óleo sobre lienzo, 68'2 x 87 cm.

Musée national d'art moderne,

Centre Georges Pompidou, París.

Todo lo que llevamos dicho no quiere concluir con que el judaísmo no tenga ideas y creencias, sino que lo primario es la experiencia histórica, y que las ideas y creencias se derivan, en algún sentido, de esta experiencia. El místico judío no busca la unión absoluta con Dios; sólo aspira al conocimiento para amarle mejor, de ahí la corriente jasídica, que es la corriente mística que ilustra Chagall.

He podido ver, en varias presentaciones sobre la religiosidad de Marc Chagall en catálogos y comentarios, enfoques bien distintos sobre su fe y adhesión al judaísmo. ¿Tenía fe? ¿Pintaba desde esta fe? Lo que sí es cierto es que pinta como judío y que no ha renunciado nunca a esta atmósfera y tradición judía que ha conocido en Vitebsk y que le acompañó siempre.

Chagall participó en su pueblo natal de un tipo de judaísmo *jasídico*, que enriqueció el culto y la liturgia con himnos y meditaciones de tendencia mística pero a la vez festiva y lúdica. La música y la danza son el aspecto más singular de esta experiencia judía. Los *jasidim* reaccionaron con fuerza contra la tendencia de ver la oración como una obligación que debiera cumplirse de forma mecánica y en tiempos fijos. No tenían tampoco en cuenta las horas canónicas para la oración: “la gente tiene almas, no relojes”, decían, y yo constato la cantidad de relojes en la obra de Marc Chagall. Algunos cuadros con esta temática son: *El reloj*, 1914; *El tiempo no tiene orillas*, 1930-1939; *El reloj de pie con ala azul*, 1949; *A mi esposa*, 1933-1944; *La Nochevieja*, 1950-1951.



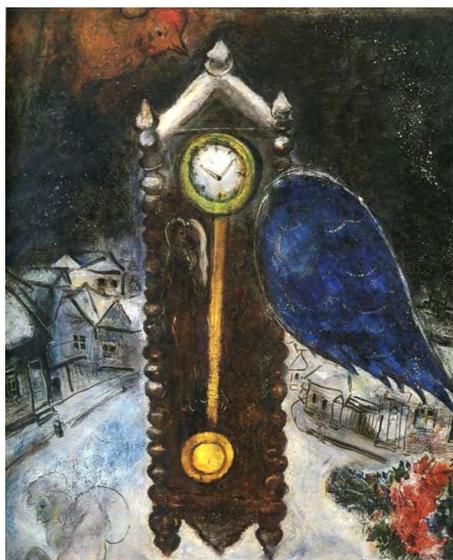
***El reloj, 1914***

Gouache, óleo y lápiz sobre papel, 49 x 37 cm.  
Galería Tretyakov, Moscú.



***El tiempo no tiene orillas, 1930 - 1939***

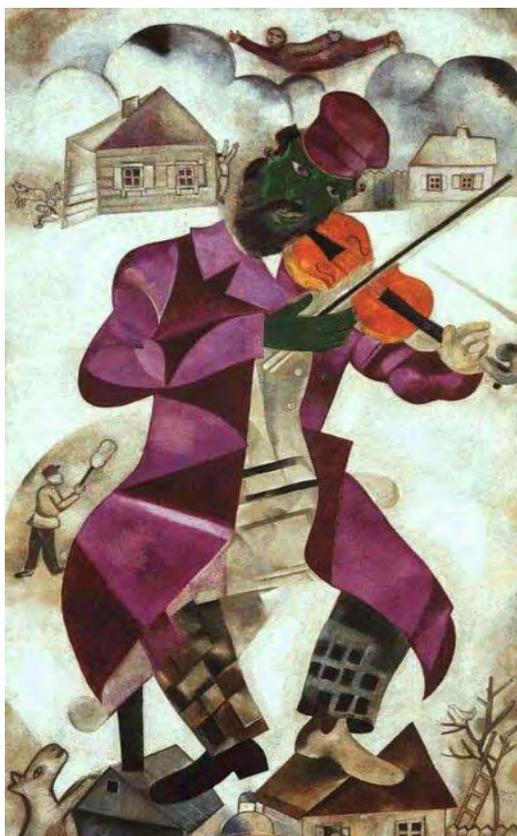
Óleo sobre lienzo, 100 x 81'3 cm.  
Colección Ida Chagall, París.



***El reloj de pie con ala azul, 1949***

Óleo sobre lienzo, 92 x 79 cm.  
Colección Ida Chagall, París.

Marc Chagall pertenece a la tradición jasídica. Su pintura del *Violinista verde*, 1923-1924; ilustra el deseo cabalístico de ascender del mundo terrenal a la esfera superior espiritual. La música abre el alma para ayudar en este proceso. El árbol y la escalera en la base de la pintura obedecen a este deseo.



***El violinista en verde, 1923 – 1924***

Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm

The Art Institute of Chicago, Chicago.

En la tradición judía la Cábala es un sistema restringido a unos pocos “esotéricos” y, como el jasidismo, tan presente en Vitebsk, se enraíza fundamentalmente en la creencia y devoción sincera a Dios.<sup>144</sup>

Además de la alegría y el amor, hay un aspecto muy importante en Chagall y su jasidismo, que es el orgullo, pero no en el sentido de soberbia. Ello se percibe en el modo que asimila y transforma lo ajeno y cómo se enfrenta desde el principio con la pintura. En el jasidismo cada uno debe buscar su propio camino a Dios o a lo sagrado. Hay también una afirmación de la irrepetibilidad de cada hombre: cada persona tiene una misión propia, y debe actualizar sus potencialidades, que son únicas. Ello refuerza la seguridad en uno mismo, reafirma el orgullo. Es también el jasidismo una corriente

---

<sup>144</sup> BERENSON – PERKINS, J., *La cábala explicada*, Lisboa, 2002. p.6.

amorosa, Chagall no representa nada que no ame. La pareja tiene una presencia total en sus cuadros. Al *Cantar de los Cantares* le dedica, por ejemplo, cinco cuadros.

En el jasidismo lo divino está en todas las cosas. La realidad sensible es divina. Así vemos como los animales en Chagall tienen la misma importancia que las personas. En ellos, como en los paisajes, Dios está también presente. También es esencial en el jasidismo la alegría y la danza, tantas veces reflejada de forma desbordante en las pinturas de Chagall.

## **6.6. Marc Chagall y escritores judíos**

El contacto con escritores y poetas de la época fue constante en la vida de Marc Chagall. En el capítulo de la biografía ya hemos visto algunos literatos bien conocidos que influyeron decisivamente sobre el artista. Es el caso por ejemplo de Apollinaire, Cendrars, Aragon, Malraux, Maritain, Bachelard, y también, para citar algunos españoles, Rafael Alberti o Ramón Gómez de la Serna. Todos ellos coincidieron en algún momento con nuestro artista. Pero aquellos que más explican y complementan la temática de sus lienzos con la literatura que crearon son sin duda escritores de origen judío, Scholem Aleijem, Peretz, Abramovitch. Más contemporáneos a Chagall, y con quien tuvo encuentros, fueron Abraham Suzkever, poeta yídish al cual ilustró un libro titulado *Sibir*; Joseph Opatoshu y Itzik Feffer, los dos escritores yídish que conectaron con Chagall durante su estancia de exilio en Estados Unidos.

Sobre todos estos literatos mencionados, Chagall tuvo siempre el mayor reconocimiento. Muchas veces él, como artista, se sirvió de las obras literarias que crearon para ilustrarlas por encargo, o para realizar decorados y así ser representadas. Por todo ese roce, a Marc Chagall se le consideró “poeta con alas de pintor”, según el escritor Henry Miller. Aquello que narran sus imágenes, otros lo hacían con palabras, se trata de un mundo similar de poesía y metáfora pero con herramientas distintas. Tejiendo cuentos, novelas... como es el caso de los escritores judíos rusos que veremos a continuación, y que igual que Chagall hablaban en yídish.

He podido leer algunos de esos cuentos, sobre todo de Scholem Aleijem y Peretz; y comprobar que algunos cuadros de Chagall podrían representar escenas de esos cuentos. Es probable que Chagall hubiese leído estas narraciones porque de una forma a veces bien explícita, él reproduce la misma atmósfera y ambiente. En todos esos

pequeños relatos se percibe el ambiente y el ritmo del *shtetl*, el pueblo judío tradicional. Las tradiciones, los rituales religiosos, el amor, el paso del tiempo, se muestran y se describen detalladamente con verdadero sentido del humor. Como en el jasidismo, en la literatura yídish no hay lugar para la desesperación. Las imágenes que iban describiendo esos relatos, conforme yo los leía, parecían estar todas sacadas del repertorio chagalliano. En muchos cuentos he podido buscar sin dificultad la comparación con cuadros de Chagall: (Rabinos, el Sabbat, celebraciones de bodas, nacimientos, difuntos, las calles del shtetl, el reloj de la pared, el violinista, etc.)

Puedo decir que estos autores me han ayudado a entender y respirar el ambiente en el que Marc Chagall creció e imaginarme mejor la vida en el *shtetl* de Vitebsk. Sus imágenes me han reconfortado y alentado las distintas lecturas que he realizado, que hoja tras hoja me han sumergido en sus lienzos, acercándome a personajes insólitos y a una cultura ancestral. Ha constatado que la pintura de Chagall, igual que los autores que iba leyendo, tenían un gran poder existencial, ya que en sus imágenes, Chagall cuenta siempre las experiencias de su vida, eso que hemos venido llamando *narrar*.

A continuación presento algunos cuadros de Marc Chagall que ejemplifican muy bien algunas escenas de cuentos de judíos de Europa oriental. Me centro sobre todo en los cuentos del autor Scholem Aleijem (Pereiaslav [Ucraina], 1859 – Nueva York, 1916). Fue escritor yídish, con más de cuarenta volúmenes de novelas, cuentos y obras de teatro, siendo considerado, con Méndel Moijer Sforim e Itsjok Léibush Péretz uno de los tres grandes clásicos de la moderna literatura judía en lengua yídish.

No tenemos ningún documento que testimonie que Sholem y Chagall llegasen a conocerse, pero sí que podemos relacionarlos, ya que recrean las mismas atmósferas, y persiguen las mismas inquietudes. Ya hemos visto en la biografía que Chagall pintó en 1921 los decorados para una obra de teatro de Sholem Aleijem, así que podemos afirmar que leyó alguna de sus obras. De la misma manera que hace ya unos años quise relacionar al artista Chagall con la poeta y filósofa María Zambrano, con quien tampoco sabemos si llegaron a conocerse, pero que establecen una encrucijada artístico – intelectual.<sup>145</sup>

La mayoría de cuentos a los que me voy a referir pertenecen a la selección de *Cuentos escogidos* de Sholem Aleijem, traducidos del yídish por Eliahu Toker.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> CÍA LAMANA, D., TURON MEJÍAS A., “*Sorprendente relación y encrucijada artístico-intelectual entre María Zambrano y Marc Chagall*”; Revista Aurora de la Universitat de Barcelona nº5, febrero 2003.

<sup>146</sup> ALEIJEM, S., *Cuentos Escogidos*, Buenos Aires – Argentina, 2009.

Uno de esos cuentos, titulado *La ciudad de las pequeñas personitas* nos relata cómo es la ciudad ficticia de Kasrilevke, que en realidad es Voronka, pueblo vecino de Pereiaslav, la ciudad donde Aleijem pasó su infancia. Se nos presenta el *shtetl* como un lugar donde

“se asentaron los judíos unos sobre otros como arenques en un barrilito”  
“un rinconcito bien alejado del mundo que la rodea, (...) permanece perdida en su orfandad y en sus ensoñaciones, embrujada y sumida en sí misma, como si no tuviese nada que ver con ella el alboroto, el escándalo, la prisa, el vértigo, la excitación, el devorarse los unos a los otros...”<sup>147</sup>

El cuadro de Chagall que bien puede ejemplificar este relato es el cuadro de *La ventana de Vitebsk*.



***La Ventana, Vitebsk, 1908***

Óleo sobre lienzo, 67 x 58 cm.

Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo.

---

<sup>147</sup> O.c. p.23.

Chagall pintará muchas veces su pueblo natal al que estará siempre unido y evocando a lo largo de su vida la infancia que pasó con él. A Chagall se le pueden dedicar las palabras de Saint Exupéry, “nativo de su infancia”, pero también de su pequeño Vitebsk, que no sólo fue su “patria chica”, sino también morada de su alma desde su más tierna infancia hasta la vejez.

La ternura de Chagall por su lugar natal se mezcla con la sensación de ahogo que experimentó en el *shtetl*. En el libro de *Mi Vida* se pregunta:

“¿cómo he podido nacer aquí; cómo se puede respirar?”<sup>148</sup>

No olvidemos que tuvo que evadirse de él para poder ser artista. Él mismo reconocerá que sólo pudo desarrollar su talento saliendo de casa. Este cuadro lo realizó estando en San Petersburgo, y constituyen el momento culminante de una serie de cuadros que representan escenas de su ciudad natal, Vitebsk.

Los judíos de los cuentos vivían cerca de la naturaleza, de los bosques y de los ríos, de las planicies nevadas. Moran rodeados de granjas, de los corrales llenos de animales, junto a los campos sembrados de trigo y de centeno. Son pequeños artesanos, taberneros, carpinteros, leñadores, panaderos o carniceros como los abuelos maternos de Chagall... En el cuadro *La Ventana* se observa el conjunto de casas distribuidas sin orden, hechas de madera, con las vallas que delimitan la parcela.

Otro cuento de Aleijem es *El rebe Reb Ióizifl disfruta de una feliz ancianidad*, donde se relata la preocupación de los judíos de Kasrilevke al constatar que el rabino de la comunidad se ha hecho mayor y desean nombrar a un hombre más joven. Al rabino Reb Ióizifl lo apartan colocándolo con su mujer en una casita cerca de los baños. Describe al pobre anciano rabino, ya mayor, con las facultades aminoradas y el carácter del anciano agradable y tierno. Podríamos imaginarnos a ese rabino tal y como los pinta Chagall en muchas de sus obras, son ejemplos: *El judío rezando*, *Judío en verde*, *Judío en rojo*, *Judío con la Torá* o *Soledad*.

---

<sup>148</sup> CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, 1989 p. 12.



***Judío rezando, 1923***

Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago



***Soledad, 1933***

Óleo sobre lienzo, 96 x 158 cm.  
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.

Del cuadro titulado *Soledad* se desprende una profunda melancolía. Ensimismado y envuelto en su *talit* (manto de oraciones), un barbado judío de edad indefinible que bien podría ser el Reb Ióizifl está sentado sobre el pasto. La Torá en su mano izquierda permanece enrollada. Los rollos de la Torá no abandonan a sus personajes, eternos judíos errantes, y representan el tesoro que se precisa proteger pero, al tiempo, son el guardián que protege, la única raíz que el judío conserva a través de todas sus fugas. Lo subraya Opatoshu en *Los bosques de Polonia*.<sup>149</sup> La tradición religiosa no parece proporcionarle alivio para sobrellevar su dolor. Junto a él yace una vaca de mirada triste. Juntos simbolizan el pueblo de Chagall, el pueblo en la diáspora, como permite reconocer el ambiente ruso. El anciano podría transformarse en *Ahasvero*, el judío que eternamente yerra por el mundo, sin claridad acerca de su futuro. En el horizonte se ciernen nubes de tormenta, que amenazan al ángel con su ominosa negrura.

En el momento que Chagall pinta este lienzo había visitado Palestina, pero los nazis dominaban Alemania.

Esa fusión de lo real con lo imaginario, lo profano con lo sagrado, la alegría con el dolor, pertenece íntegramente a la tradición jasídica de la que Chagall también estaba impregnado. El jasidismo, como ya indiqué, prefería la sabiduría al saber, la experiencia a la doctrina, la emoción verdadera al rito frío, rechazando con decisión la larga tradición de desgracias que habían venido persiguiendo a los judíos. Los rabinos tenían una gran influencia sobre la población, repartían amuletos y ungüentos de poderes casi mágicos, hacían milagros, etc.

Los cuentos de Aleijem, de Peretz, de Méndele Mojer Sforim, los recitados por Opatoshu (*En los bosques de Polonia*) o de Bashevis Singer (*Satán en Goray*) nos brindan de ello excelentes ejemplos.

En las narraciones de Sholem Aleijem ocurren cosas extrañas: el sastre es hechizado, la plata labrada desaparece de la sinagoga el día de Yom Kipur, un tímido judío se observa en el espejo y ve el rostro de un oficial zarista, o el reloj de pared da trece campanadas. Con esa perspectiva, lo inaudito que hallamos en las obras de Marc Chagall lo comprendemos mucho mejor; viene a atenuar la tristeza de un cuadro o a transformar la banalidad de la vida cotidiana. Como es propio del jasidismo y de la literatura yídish, no hay lugar para la desesperación. En los cuadros de Marc Chagall lo

---

<sup>149</sup> OPATOSHU, I., *Los bosques de Polonia*, París, 1972.

insólito está presente y quita tragedia, haciéndola desaparecer, aguzando la imaginación pero sin salir de un marco real.

Chagall dirá en un comentario:

“Enumerar todo lo que parece ser fantasía lógica o cuento de hadas, es admitir que no se conoce la naturaleza: me he valido de vacas, campesinos, gallos, de la arquitectura provincial de Rusia, como fuente de formas; todo ello es parte del país del que provengo y, sin duda alguna, ha dejado una impresión más profunda en mi memoria visual que todas las otras impresiones que he podido recibir.”<sup>150</sup>

Raissa Maritain, que, con su marido, fue amiga de Chagall durante su exilio americano, escribió:

“También está ahí el dolor del mundo, visto con una mirada grave, y melancólica, pero junto al dolor hay siempre símbolos de consuelo. Si hay un pobre hombre en la nieve, al menos está tocando el violín; si hay un rabino que con la Torá en sus brazos se ha sumido en un sueño doloroso, la presencia a su lado de una inocente vaca blanca expresa la placidez del universo.”<sup>151</sup>

La temática de la vacas es a menudo recurrente en las obras de Chagall, evocando su admiración por su abuelo materno carnicero de Lyozno.

“Sangre a raudales. Alrededor impasibles los perros, las gallinas esperaban en torno de una gota de sangre, un trozo caído por azar al suelo. [...] Y tú, vaquilla desnuda y crucificada, sueñas con los cielos.”<sup>152</sup>

Esa tragedia que conmueve al pequeño Chagall se repite, tal cual, bajo la pluma de Méndele Mojer Sforim en el relato en yidish *La ternera*<sup>153</sup> y también en Sholem Aleijem en el cuento *Noiej-Volf, el matarife*.<sup>154</sup> Esas vacas, las cabras que vuelan por los cielos, Chagall no las inventó. Ellas proliferan en el *shtetl* y en la literatura yidish.

---

<sup>150</sup> Chagall: comentario de 1947 sobre su cuadro *La vaca con sombrilla*.

<sup>151</sup> MARITAIN, R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Ginebra, 1948.

<sup>152</sup> CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, 1989. p.22.

<sup>153</sup> *Un tesoro de cuentos judíos*, Nueva York, 1954.

<sup>154</sup> ALEIJEM, S., *Cuentos Escogidos*, Buenos Aires – Argentina, 2009. p.161.

Aparecen también dos cuentos más de Sholem Aleijem con temáticas muy recurrentes en Chagall. Se trata de *El violín* y *El reloj*.

El tema del violín es recurrente en Chagall, con él se sugiere la alegría de los *jasidim* y también es un tierno homenaje a su tío Neush:

“que toca el violín como un zapatero”... “Poco importa como toca. Yo sonrío, escuchando su violín, saltando a sus bolsillos, a su nariz. Zumba como una mosca. Sólo mi cabeza vuela dulcemente por la habitación.”<sup>155</sup>

La visión de Chagall es, ante todo, instintiva. Él rechaza los términos como surrealismo, cubismo. Él es un realista cuya visión conduce lo fantástico, un artista que compone la realidad sin crear una magia artificial. Por lo demás, él se explica a sí mismo perfectamente:

“Yo deambulaba por las calles, buscaba y rezaba. ¡Dios,[...] revélame mi camino! ¡No quisiera ser igual a todos los otros; quiero ver un mundo nuevo! Como respuesta, la ciudad parece hendirse, como las cuerdas de un violín, y todos los habitantes empiezan a caminar por encima de la tierra, dejando sus sitios habituales. Los personajes familiares se instalan en los tejados y descansan.”<sup>156</sup>

Sus violinistas sobre los tejados no son, entonces, el fruto de su imaginación desatada, sino un acontecimiento bien real de su vida. En ocasión de una fiesta judía, su abuelo desapareció. Lo estuvieron buscando por todas partes y no lo encontraban:

“Resultó que, como hacia buen tiempo, el abuelo había trepado al tejado, se había sentado sobre la tubería y estaba comiendo zanahorias. No está nada mal como cuadro.

Poco importa si la gente, con gozo y alivio, descubren, en estas aventuras inocentes de mis parientes, el enigma de mis cuadros.”<sup>157</sup>

Con los relatos de Sholem Aleijem, uno de los autores que más he podido leer, aparecen cosas bien extrañas: la plata labrada desaparece de la sinagoga el día de *Yom Kipur*, un tímido judío se observa en el espejo y ve el rostro de un oficial zarista, etc.

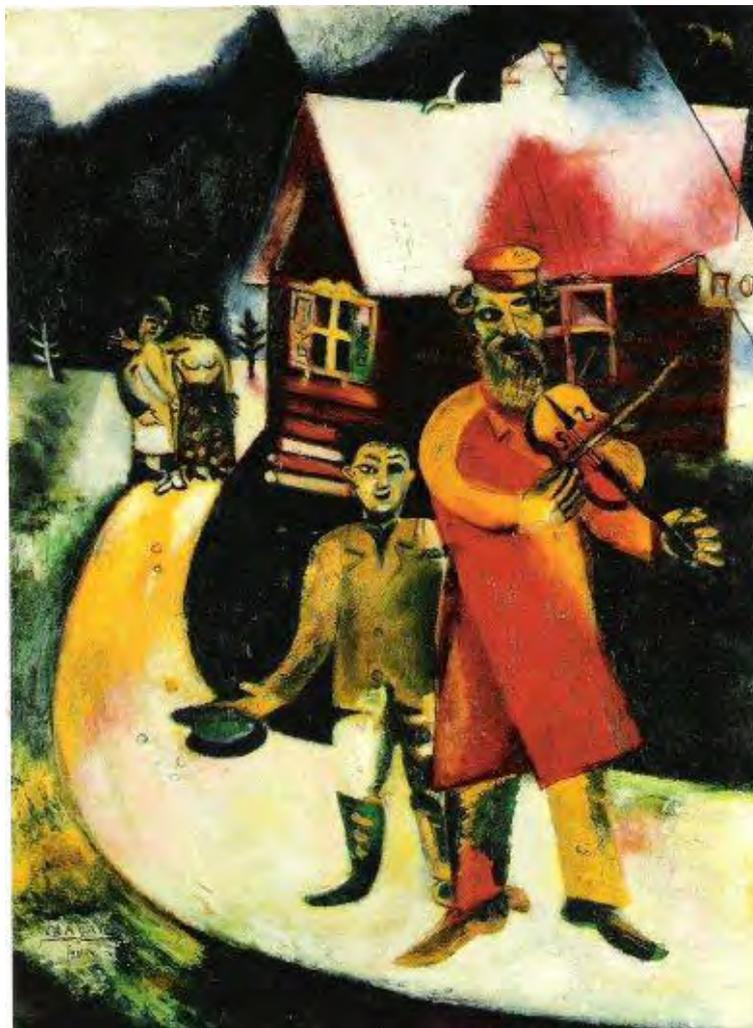
---

<sup>155</sup> CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, 1989. p.27.

<sup>156</sup> O.c. p.99.

<sup>157</sup> O.c. p.23.

Con esa perspectiva, lo inaudito que hallamos en Chagall lo comprendemos mucho mejor: viene a atenuar la tristeza de un cuadro o a transformar la banalidad de la vida cotidiana. Así, en el cuadro titulado *La muerte* (1908), un cadáver está tendido en medio de la calle, con las velas en su alrededor, mientras un violinista aparece junto con otro hombre que barre la calle, al tiempo que una mujer huye cayendo una maceta. El efecto del contraste entre los elementos reales y la extraña presencia del muerto en la calle es atenuado por la presencia del violinista, que arroja una luz menos lúgubre sobre la macabra escena.



***El violinista, 1912-1913***

Óleo sobre lienzo, 94'5 x 69'5 cm.

Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf.



***El violinista, 1912 – 1913***

Óleo sobre lienzo, 188 x 158 cm.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.

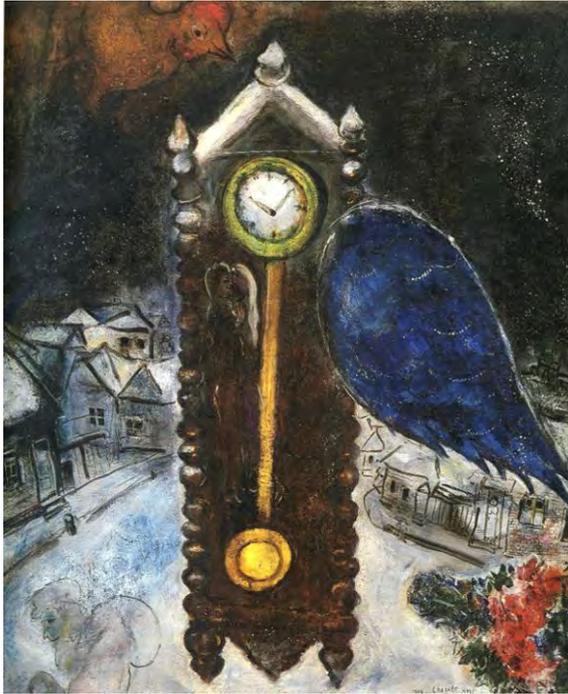


***El violinista en verde, 1923 – 1924***

Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm  
The Art Institute of Chicago, Chicago.

Los relojes serán un símbolo presente en los cuadros de Chagall. El primer cuadro que pintará después de la muerte de Bella en 1944 será un reloj de pared con alas. El reloj de Chagall tras la pérdida de su esposa se para. Nos advierte del paso del tiempo y cómo el mundo discurre ante nuestros ojos. Al fondo esta la familia, el hogar, lo que fuimos, lo que podemos ser... pero no hay tiempo para la nostalgia, las alas y el péndulo se agitan, la vida continúa. El cuadro no conceptualiza nada, está contando una historia.

En los cuentos de Sholem Aleijem, uno lleva el título de *El Reloj*, donde se narra la historia de una familia que tenía un reloj de pared que un día empieza a tocar trece campanadas.



***El reloj de pie con ala azul, 1949***

Óleo sobre lienzo, 92 x 79 cm  
Colección particular.



***El tiempo no tiene orillas 1930 - 1939***

Óleo sobre lienzo, 100 x 81'3 cm.  
Colección Ida Chagall, París.



***El reloj, 1914***

Guoache, óleo, lápiz sobre papel, 49 x 37 cm  
Galería Tretyakov, Moscú.



***El malabarista, 1943***

Óleo sobre lienzo, 109'9 x 79'1 cm.  
The Art Institute of Chicago.

## 6.7. Del concepto a la narración

Indicaba antes que fue el idioma griego el que acabó dando “lenguaje”, formas de pensar y expresar los pensamientos. El griego dio la terminología cultural y religiosa judía.

Se me ocurre pensar que fue la filosofía griega la que, habiendo comenzado a contar la vida narrándola en sabios mitos y tragedias, acabó queriendo dominarla o “cogerla” con el “concepto”, cuya etimología viene del verbo “capiro”, que en latín significa coger.

Es lo que intenta el concepto: coger la realidad y reducirla a lo que pueda identificarse, porque en el concepto hay lo que es común y visto y “normal”. Se conceptualiza algo y se encasilla, se le asigna un nombre. Conceptualizar algo es tener papeles en regla. En el concepto no cabe lo distinto, lo extranjero, lo ambiguo. Pues bien, eso que desecha el “concepto”, lo recoge la “narración”.

Con la narración podemos referir lo absurdo y ambiguo de la existencia. Pintar otros mundos imposibles de conceptualizar; ficcionar otras realidades y dejar, como hace Chagall, que las parejas vuelen como ángeles, y los burros puedan suplir a novios y las vacas acompañen a los rabinos en su soledad, mientras los violinistas huyen de lo patético de la existencia tocando su instrumento.

Tanto la Tradición judía como el judío Marc Chagall habían adivinado, sin estudiar tanta filosofía como Hanna Arendt, que había afirmado que “agazapada detrás del concepto está la vida”<sup>158</sup>. En su Tradición el mundo judío trató de estar “pegado a la existencia”, a la vida: “Te propongo la muerte o la vida. Escoge la vida para que tú y tu descendencia puedan vivir” (Deuteronomio 30,19).

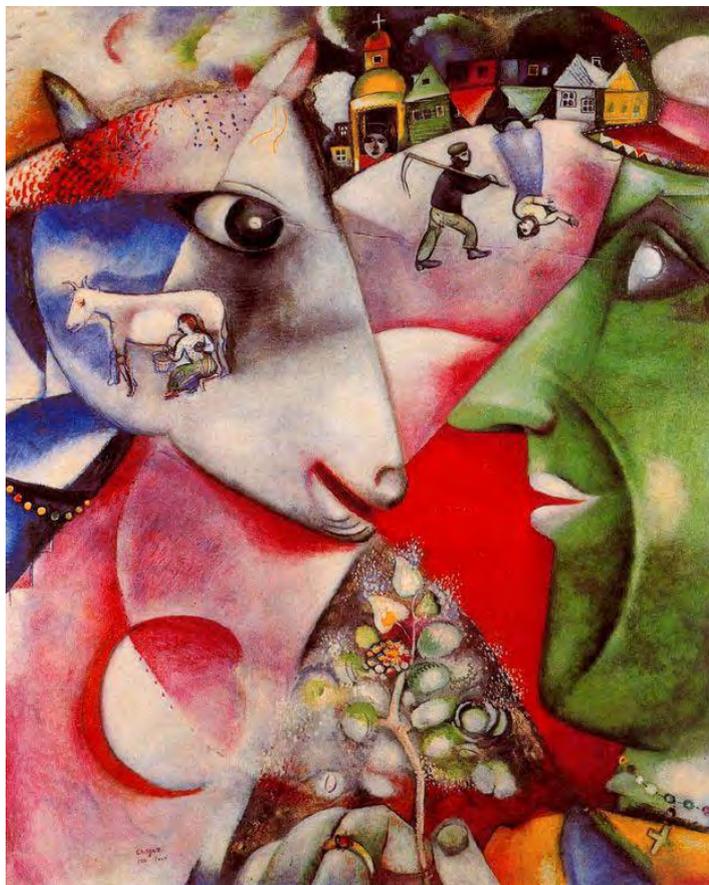
Quiero pensar que la tradición judía ha mantenido mejor su tensión narrativa, contando su historia y su Tradición, recreándola como *Midrash*, como trata de recrearla Marc Chagall con su paleta y seguir narrándola.

Como he dicho, la conceptualización del concepto, valga la redundancia, restringe la realidad a la unidad y uniformidad; la narración se abre a otros mundos y otras formas: a lo diferente y extranjero. Se me ocurre pensar que esto mismo, le sucede a nuestro pintor al contemplar varios cuadros suyos en donde un único espacio se expande en otros muchos mundos, visiones y formas. Algunos ejemplos de lo que

---

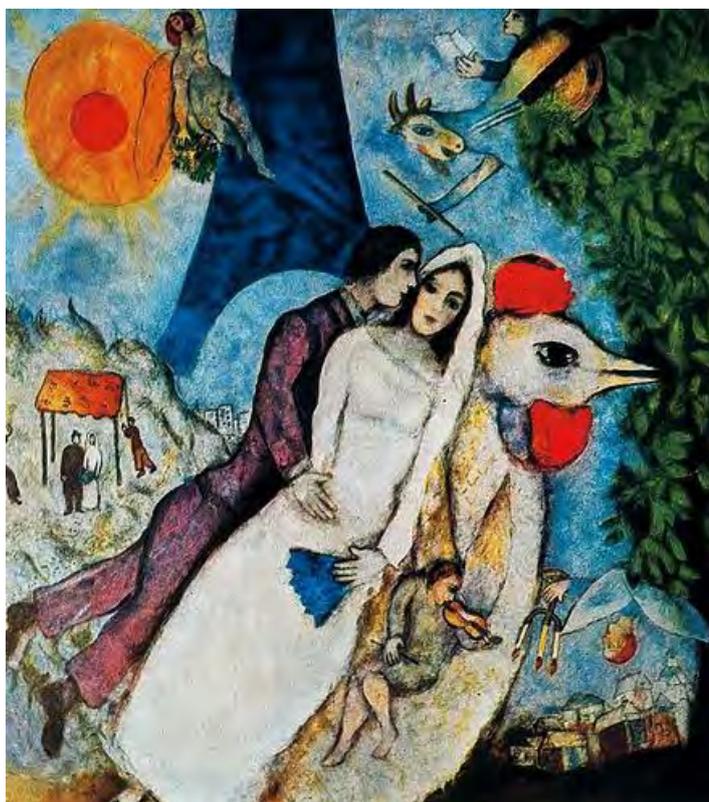
<sup>158</sup> KRISTEVA, J., *El genio femenino: Hannah Arendt*, Barcelona, 2000.

comentamos son: *Yo y la aldea*, 1911; *Los novios de la torre Eiffel*, 1938 – 1939; *La virgen del pueblo*, 1938 -1942; etc.



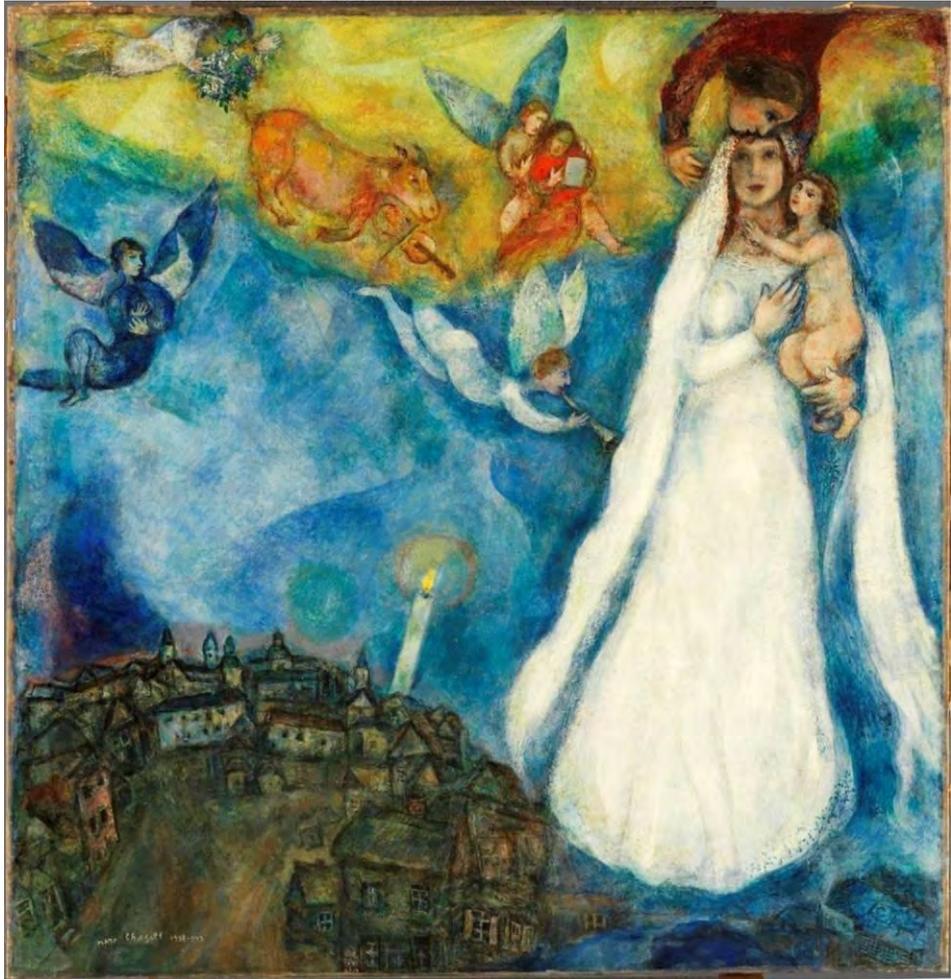
***Yo y la aldea*, 1911**

Óleo sobre lienzo, 192'1 x 151'4 cm.  
The Solomon R. Guggenheim Museum,  
Nueva York.



***Los novios de la torre Eiffel*,  
1938 – 1939**

Óleo sobre lienzo, 150 x 136'5 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre  
Pompidou, París.



***La virgen del pueblo, 1938 -1942***

Óleo sobre lienzo, 102'5 x 98 cm.

Fundación Colección Thyssen-  
Bornemisza, Madrid.

Sé que Chagall no hace filosofías, ni persiguió narraciones ni conceptos. Pero, desde estos análisis del presente capítulo, se abre una hermenéutica con la que poder leer de otra forma la obra de nuestro genial y a veces desconcertante pintor.

## **7. Mi investigación de la estancia de Marc Chagall en Tossa**

### **7.1. Introducción**

El presente capítulo voy a encontrar a Marc Chagall recogiendo en su paleta de pintor experiencias que ha podido vivir en un lugar del que se encariñó y que yo he podido conocer y querer: Tossa de Mar, un pequeño pueblo de pescadores que vivía entre las montañas y volcado al mar. Este capítulo recoge primero una experiencia, la de Chagall en Tossa, y también la mía propia que me vinculo más a la historia del pintor con la gente que en Tossa pude conocer.

Chagall deja huella en él y la localidad siempre le va a estar agradecida. Marc Chagall en esta ocasión, actúa como un pintor narrativo, porque, al igual que un escritor, apuntaría sus notas y diarios en una libreta, él lo va a guardar en cuadros pintados entonces, uno de los cuales legó para siempre a Tossa. En este capítulo quiero destacar el encuentro que se produjo en la vida de Chagall de la localidad de Tossa.

### **7.2. Los orígenes: Tossa en los años 30**

Tenemos que remontarnos en el año 1932, cuando un señor alemán llamado Luís Steyer Weber llegó a Tossa. Tanto le gustó la villa que decidió no seguir con su viaje y quedarse en el pueblecito de pescadores. Se hospedó en la fonda Rovira. Con los días el señor Steyer alquiló una casa y se dispuso a traer futuros turistas de Berlín y Frankfurt haciendo alarde de las maravillas del pueblo costero. Hay que pensar que en ese momento Hitler estaba ahuyentando a los judíos y era un buen momento para ofrecer una nueva tierra. Tanto fue así que se creó en Tossa una colonia judía que hizo posible la llegada de artistas que conocieron la localidad gracias a ese primer impulso del señor Steyer. En la revista *Estampa* nº 322 de marzo del 1934 encontramos un curioso artículo acompañado de imágenes de la época, titulado *En un pueblecito próximo a Barcelona*

hay una colonia judía Tossa de Mar, nueva tierra de promisión,<sup>159</sup> que es muestra de ello. Adjunto el artículo en el Anexo.

En ese mismo año 1934, durante el verano, fue cuando Chagall viajó con su esposa e hija a España. El mes de agosto lo pasó en la localidad de Tossa de Mar, con sus amigos poetas Henri Michaux i Jules Supervielle. A aquella villa de pescadores Chagall la llamó “Paraíso azul”.

Durante esos días de descanso, Chagall pintó una serie de gouaches que reproducían ambientes evocadores, con los violinistas característicos y parejas de novios gravitando, envueltos de atmósferas etéreas sobre paisajes de su pueblo natal, Vitebsk, o de París. Como testimonio de su presencia dejó el cuadro *El violinista celeste* que podemos hoy ver en el Museo Municipal de la misma localidad.



***El violinista celeste, 1934***

Gouache sobre papel, 52 x 65'5 cm.

Museo Municipal de Tossa de Mar, Girona.

Chagall aquel verano pintará muchas aguadas que recuerdan su pueblo natal, Vitebsk, y París, su ciudad “de acogida”: *Evocación de Vitebsk, Evocación azul de*

---

<sup>159</sup> Publicado en *Revista Gráfica Estampa* año 7, nº 322, 10 marzo 1934. Madrid.

*Paris desde Tossa*. La única prueba de inspiración directa es la obra titulada “La ventana de Tossa”. En todas ellas encontramos el azul del cielo mediterráneo.

Dentro de la riqueza cultural de Tossa en esta época aparecerá la amistad de la hija de Marc Chagall, Ida, con la familia Créixams, contacto de una abundante correspondencia, que me sorprendió vivamente, y no había visto citado en ninguna parte. Lo he sabido gracias al periodista Pius Pujades y al artista gerundense Bonaventura Ansón, que me entregaron el material periodístico y gráfico de la época y me lo contaron, como yo ahora trato de hacerlo.

En aquel entonces por la villa catalana concurrían insignes pintores, escultores, poetas y músicos: Olga Sacharoff, Rafael Benet, Pere Créixams, Mompou, Jean Metzinger, Oscar Zügel, Gimeno, Hugué,... y de aquí que Tossa fuera la “Babel de las artes”, según un artículo del primer ejemplar de la revista *Art*, nº 1 firmado por Rafael Benet (1889 - 1979) en octubre de 1934.<sup>160</sup>

Benet fue un pintor, crítico de arte e historiador del arte catalán. En 1928 empezó a frecuentar Tossa, convirtiéndose en el aglutinador de la colonia de artistas locales y extranjeros que veraneaban en esta localidad de la Costa Brava. Fue impulsor del *museo de arte contemporáneo de Tossa*, inaugurado en 1935, y participó en la organización de las Exposiciones de Primavera del Ayuntamiento de Barcelona. En el Museo encontramos una importante colección de arte moderno, con obras de los artistas nacionales y extranjeros que frecuentaban Tossa en los años treinta, pero también tiene obra anterior y posterior a esa época.

Muestra de la vida cultural que se tejía en la pequeña localidad y del encuentro de creadores y pensadores del siglo XX, es el estudio tan detallado que realizaron Glòria Bosch y Susanna Portell, comisarias de una exposición de la Fundació Caixa de Girona, titulada *Berlín, Londres, París, Tossa... La Tranquil·litat perduda*. En el catálogo de dicha exposición se resigue los diferentes artistas que pasaron por la localidad gerundense, con fotografías inéditas de coleccionistas particulares, del Museo de Tossa y del Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña.

En 1934, año en que Chagall conoce la localidad, ésta estaba llena de extranjeros (alemanes, franceses, ingleses, rusos blancos y rusos rojos, turcos, italianos, canadienses, suizos, etc.). También ese mismo año llega Nancy Johnstone<sup>161</sup>, quien con su marido Archie, periodista escocés, construyen un hotel con la finalidad de

---

<sup>160</sup> *Berlín, Londres, París, Tossa... La tranquil·litat perduda*, Fundació Caixa Girona, 2007. p.73.

<sup>161</sup> JOHNSTONE,N., *Un hotel en la Costa Brava*, Barcelona, 2013.

promocionar la localidad entre los artistas británicos. De la estancia de Johnstone nacieron dos obras literarias de éxito en Gran Bretaña y los Estados Unidos –*Hotel in Spain* y *Hotel in Flight*–, que se han recopilado en un fantástico libro *Un hotel en la Costa Brava*. Una documentación extraordinaria sobre la vida en Tossa en una época convulsa entre dos grandes guerras europeas.

El café de Biel era el centro de tertulias de todos ellos. En un artículo titulado *Coneguts de lluny. Un francès super – home*; de Rafael Benet publicado en “La veu de Catalunya” el 24 de agosto de 1935, muestra su escepticismo y añoranza al ambiente tranquilo que se ha perdido del pueblo: en 1935, comenta, Tossa estaba invadida de extranjeros.

Jean Metzinger (1883 – 1957), artista y teórico del cubismo, llega a Tossa para instalarse unos días con su esposa, pintora de origen griego. El artista realiza paisajes y figuras femeninas durante su estancia en Cataluña. Un año más tarde, llegarán en verano acompañados de Georges Kars, pintor checo. Kars comprará una casa en Tossa y junto a su esposa se convertirá en uno de los artistas extranjeros más fieles a Tossa y uno de los promotores del Museo Municipal de Tossa.

El artista Pere Créixams, que residía entre Barcelona y Tossa, fue quien dio a conocer Tossa junto con el pintor y crítico Rafael Benet. Los dos serán los anfitriones de estos años que conseguirán reunir en Tossa gente influyente del mundo del arte.

En el archivo de la familia Créixams se guardan numerosa correspondencia entre la familia Chagall y los Créixams como símbolo de la amistad que forjaron. Ida parece ser que se mantuvo muy unida al matrimonio Créixams, al que escribía largas cartas que muestran la emoción a través de las palabras cuando pide que les cuenten cosas. Se recuerda un encuentro con Denise, una de las hijas de Jules Supervielle (1884 - 1960), poeta y escritor francés que también participa en el ambiente cultural de la localidad catalana. Hizo una estancia con su esposa y sus seis hijos en 1934, el mismo año que se refugia Chagall. Créixams habría mantenido mucha amistad con la familia Supervielle y habría pintado a Denise.

En esa misma carta la familia Chagall está inquieta y estremecida por las noticias que les llegan de todo lo que está pasando. Esperan noticias de Pere y de Madeleine haciendo referencia a la “Revolución de octubre”. Antes de los primeros enfrentamientos de la Guerra Civil, Créixams conoció en Barcelona un levantamiento en octubre de 1934, que fue la causa de la victoria de los partidos más conservadores y

la entrada en el gobierno de ministros salidos de la Confederación de las derechas autónomas.

En una segunda carta, Ida anuncia al matrimonio Créixams su boda el 22 de noviembre. Pere y Madeleine recibieron aparte la invitación. Ida muestra su afecto desbordante por el matrimonio con fórmulas como “Tenéis mi afecto” o “Pienso siempre en vosotros”. También se interesa por el trabajo de Pere, por sus exposiciones. Se conserva un retrato de Ida realizado por Créixams durante el verano de 1934 en Tossa. Ida le recuerda que su padre está molesto por no haber recibido la revista *Art* de 1934 escrita por Benet.

Créixams reunió en Tossa a insignes personas del mundo de las artes y de las letras, pero además supo cómo acogerlas. La taberna que creó con su nombre, *Taberna de Créixams*, ayuda a que pudiera mostrar sus dotes también como cocinero y buen anfitrión.

### **7.3. El reencuentro con Marc Chagall**

Posteriormente Tossa fue perdiendo su encanto con los años; los pescadores, como nos cuenta Bonaventura Ansón, artista contemporáneo, nacido en Tossa y que conoció a Chagall, abandonaron las barcas para dedicarse al turismo. Se perdieron muchos de los colores que Chagall había visto del pequeño pueblo. Pero en los años 70 surge la idea de revitalizar los lazos que unieron a Chagall con la localidad. Es a mediados de los años setenta que el entonces alcalde de la localidad ve en la figura del célebre artista un puntal para promocionar la localidad. Se trabaja en ese momento con la idea de hacer una exposición de homenaje al pintor y se edita un cartel que reproducía la obra *El violinista celeste*, cuadro que dejó a la villa como regalo.

La exposición que se realizó en la sala de exposiciones del ayuntamiento fue un éxito, con la colaboración de once artistas de la galería Jaume Lleonart, que se encargó junto con el Ayuntamiento de Tossa de organizar el homenaje. Los distintos jóvenes artistas presentaron cada uno dos obras, una inspirándose en el pintor Marc Chagall y la otra de tema libre. Todos llegaron a impregnarse del hálito mágico y poético de Chagall.

La exposición tenía también el objetivo de dar a conocer la localidad y sobre todo su museo *Villa Vella* que en ese momento necesitaba mejor acondicionamiento

para poder cumplir con el deseo de proteger y cuidar las obras allí guardadas. Este museo fue el primer Museo de Arte Contemporáneo de España.

Una comisión de personalidades de Tossa (el alcalde Sebastià Coris, el concejal de cultura del ayuntamiento [en esa época el señor Josep Figueres], el periodista Pius Pujades y el artista gerundense Bonaventura Ansón) fueron el verano de 1974 a visitar al artista en su residencia “La Colline” en Saint Paul de Vence, un pueblo de la Costa Azul donde Marc Chagall pasó los últimos años de su vida.<sup>162</sup>

En esa visita la delegación de Tossa dejó al pintor todo lo que se había editado sobre la exposición que se había realizado en Tossa en homenaje suyo (artículos de prensa, un cartel de la exposición, etc.) y como regalo le llevaron al pintor un barco velero realizado por un pescador de la localidad. Recordó en esa visita su estancia en Tossa, mencionó a la viuda Casanovas que enseñó a nadar a su hija, a Kars, a Pere Créixams que pintó un buen retrato de su hija.

Después de esta visita se sucedieron muchas cartas entre el artista y el alcalde, incluso se realizó otro viaje a Niza para hacerle entrega de un álbum con fotografías de las colecciones del Museo Municipal por expreso deseo de Chagall. Pero el artista no estaba y el director del Museo Chagall hizo de mediador.

He podido conocer de primera mano estas experiencias, en su día contadas por el señor Sebastià Coris (1921-2011) el verano del 2005 cuando había donado parte de su colección de carteles para que se subastaran, con la finalidad de poder rehabilitar la Capilla del Socorro. Se podían ver en la galería de Joan Planellas, lugar donde lo conocí. Me sorprendió su amabilidad y su amor por Chagall. Coleccionaba todos los catálogos y carteles de las distintas exposiciones del artista que se hacían por todo el mundo, tenía más de 160 carteles originales, así como catálogos, postales y litografías del artista; y, lo más importante, guardaba toda la correspondencia que mantuvo con él. Me regaló distintos carteles, me facilitó las copias de todas sus cartas y se ofreció con toda su buena predisposición a ayudarme en todo lo que me hiciera falta.

Más tarde conocí al artista Bonaventura Ansón, una persona entrañable que me abrió las puertas de su taller en la localidad de Quart y que me ha ayudado a acercarme más a Chagall. Con él he mantenido largas charlas sobre el arte, el artista y su inspiración. Gracias a él he podido conocer al señor Pius Pujades, periodista actualmente jubilado, que en su momento hizo buenas crónicas en el periódico

---

<sup>162</sup> Ver artículos y fotos de ese momento en el Anexo.

*TeleXpres*<sup>163</sup> del ambiente cultural y artístico de Tossa de los años 70. Algunas de ellas las ha fotocopiado para mi estudio. Los dos han rememorado el viaje a Saint Paul de Vence, sus impresiones y sus recuerdos en la residencia de Chagall y posteriores viajes que hicieron visitando su tumba.

De todo ello me queda el convencimiento que Chagall necesitaba ir apuntando todo lo que vivía y sentía, a modo de notas, como un buen escritor, en su cuaderno. Chagall toma apuntes con pinceles y colores. De su estancia en Tossa se llevo los colores del cielo y del mar, de las barcas, según cuenta Ansón, los mezcló con su alma llena de imágenes de Vitebsk y de su segunda patria, Francia; y de ahí surgió un nuevo impulso creador. Los colores azules se harán presentes en sus cuadros, y la imagen de la ventana volverá a aparecer en sus cuadros como elemento que muestra al mundo sus pasos o espacios donde desea ubicarse y vivir de nuevo (Vitebsk, París, Tossa,...). De ahí que yo defienda la idea de pintor narrativo, porque está constantemente recogiendo sus experiencias, su sentir de la vida.

---

<sup>163</sup> Ver Anexo.

## 8. Construcción pictórica de la biografía de Marc Chagall.

### Lectura narrativa de algunas de sus obras.

#### 8.1. Introducción

En este capítulo haré un comentario a algunos de los cuadros de Marc Chagall. Lo haré desde la *hermenéutica narrativa*, que he ido elaborando en mi tesis. Recuerdo que el lenguaje de la *narración*, a diferencia del lenguaje *conceptual*, se está refiriendo a un sujeto que piensa y habla desde la experiencia, ficcionando (con colores) los posibles o imposibles de la realidad.

- a) La obra de Marc Chagall es biográfica. Siempre quiso establecer la fecha de sus obras. Muchas veces, los cuadros fueron “fechados” por Marc Chagall posteriormente a la fecha de ejecución, como veremos en los comentarios de algunas de las obras.
- b) Las ficciones y metáforas a las cuales pueda referirse el cuadro, las podemos llamar *símbolos pictóricos*. En el caso de Marc Chagall su imaginaria no sólo hace referencia al mundo de los sueños en el sentido que pintan los surrealistas, sino tratando de buscar otra descripción más inocente y lúdica con la que describir lo imposible.
- c) Las experiencias a las cuales se está refiriendo el pintor y desde las que está pintando son las que él está atravesando y otras muchas veces las experiencias de su entorno histórico.

Por ese motivo intento construir un “biografía pictórica” de Marc Chagall, siguiendo el mismo esquema cronológico que utilicé en su biografía. He seleccionado las obras a comentar no por temáticas, que también hubiera tenido sentido, sino teniendo en cuenta las distintas etapas que se refieren a su vida. Así podemos hacernos con esa lectura que llamamos *narrativa* y que nos acerca a su universo pictórico. La obra de Chagall no responde a ninguna coherencia cronológica, tal y como veremos, sino que, de forma tantas veces ilógica e insólita, se refiere a secuencias diferentes que hacen posible el coexistir de diversos tiempos y diversos espacios. Un ejemplo de esto

es el cuadro *La caída del ángel*, que comentaré más adelante. Chagall lo pintó entre los años 1922 - 1933 - 1947, en cada etapa iba añadiendo distintos objetos, personajes, etc. Este cuadro se convierte en una auténtica “novela formativa” (*Bildungsroman*), con todos los capítulos típicos de la misma, desde el lugar doméstico que habrá que abandonar o “hacer ruptura”, pasando por los momentos de autonomía, libertad y utopía, que acabará con apuntes de escepticismo y dudas que le llevarán a la toma de posiciones importantes en su vida. Este cuadro ha resultado ser paradigmático para lo que llamo “lectura narrativa” de la pintura de Marc Chagall.

## 8.2. Comentario cronológico de sus obras

### 8.2.1. San Petersburgo: empieza su formación artística. (1906-1910)

Marc Chagall a los 19 años se marcha a estudiar a San Petersburgo, donde se formará durante cuatro años en varias escuelas de arte. Atrás deja su familia que tanto añorará y su pueblo natal cuyo recuerdo le acompañará en su creación pictórica, al igual que la huella imborrable de los acontecimientos vividos en su infancia.

En esos años realiza contactos con la burguesía más influyente del momento, como por ejemplo Máximo Vinaver, diputado de la *Duma*, el Parlamento ruso, que le ayudará con una beca para poder ir a estudiar a París. En *Mi Vida* escribirá:

“Mi padre me trajo al mundo y el señor Vinaver hizo de mí un pintor.”<sup>164</sup>

Es entonces también cuando conoce a la que será su futura mujer, Bella Rosenfeld.

---

<sup>164</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p.100.



***La boda rusa, 1909***

Óleo sobre lienzo, 68 x 97 cm.

Colección G. Bührle, Zúrich.

El tema de Vitebsk es recurrente en su producción. Allí nació él, y su pueblo se convierte en punto axial de su obra, configurándole como pintor narrativo, al referirse continuamente a él en su biografía.

Por otra parte el tema de la boda es uno de los temas que a Chagall le gustará pintar durante toda su vida. Aquí se reproduce un acontecimiento alegre de la vida cotidiana, que seguramente él mismo pudo vivir más de una vez en su pueblo natal, y que le va a servir para lograr la temática recurrente de lo lúdico, divertido y alegre.

La comitiva desciende por la colina, bajo las miradas de la gente; a la cabeza el violinista, que no podía faltar en ninguna boda judía. Las calles evocan Vitebsk con sus casas de madera. Entre los colores moderados resalta el vestido blanco de la novia, con el que armoniza el fondo claro del cuadro.

El cuadro está pintado en San Petersburgo. Es en esta etapa de formación cuando pinta cantidad de escenas de su pueblo natal. También ahora conoce a Bella, su futura esposa y musa de inspiración, al tiempo que comienza el aprendizaje con León Bakst, célebre pintor de decorados y diseñador del Ballet Ruso, quien le mostrará y hará ver la importancia del color en la composición pictórica.

En la obra temprana de Chagall en San Petersburgo que ahora contemplamos, se aprecian numerosos elementos tomados del arte popular ruso. Y así, los cuadros que ahora pinta tienen una conexión con los que pintaba Mijail Larionov en Moscú.

Esta obra fue comprada por Máximo Vinaver, diputado de la *Duma*, personaje que ayudó e hizo posible que Chagall pudiera ir a París, como ya indiqué.

En París volverá a trabajar este mismo tema, pero dejándose influenciar por los movimientos artísticos que allí se estaban dando. De nuevo encontramos el cuadro *La boda*, 1910 (imagen inferior), con los mismos personajes, cambiando la composición y sobre todo la paleta de colores, una clara influencia del fauvismo. Sirva este detalle para descubrir una de sus características: Marc Chagall no se afiliará a ningún movimiento de Vanguardia, pero se deja influir por ellos.



***La boda, 1910***

Óleo sobre lienzo, 99,5 x 188,5 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París,

### 8.2.2. La luz de París. (1910-1914)

En 1910, consigue viajar a París, donde permanecerá durante cuatro años. Las obras de los artistas franceses le hicieron descubrir a Chagall un mundo de formas y colores totalmente nuevo. Asimiló y aprendió, entusiasmado por las diferentes corrientes artísticas de las vanguardias que imperaban en ese momento. Sin embargo en realidad no quiso pertenecer a ninguna de ellas, manteniéndose siempre fiel a sus sentimientos, a los recuerdos de Vitebsk y a su patria rusa.



***Yo y la aldea, 1911***

Óleo sobre lienzo, 192,1 x 151,4 cm.

Museo de arte Moderno, Nueva York

*Yo y la aldea* es una de las obras más destacadas de la primera época parisina. Muestra ejemplarmente como Marc Chagall recurre a su pasado ruso, haciendo del cuadro un espejo de sus recuerdos. Es una retrospectiva nostálgica de Vitebsk,

influenciada formalmente por el cubismo francés. El título se lo dio su amigo Blaise Cendrars, la amistad más importante de Chagall en sus años parisinos. Cendrars hablaba ruso y escribió poesías para algunos de sus cuadros. El cuadro está pintado en “La Ruche” pero está datado de 1911. Muestra una composición radial, a partir de un punto central, principio ordenador de esta obra. Se está inspirando en los círculos pictóricos de Delaunay, que utilizaba la analogía del sol como única referencia figurativa en composiciones cromáticas abstractas. Chagall, partiendo de estas composiciones, logra la síntesis de diversos niveles de realidad en una unidad pictórica visible.

Dominando respectivamente cada uno de los cuatro sectores en que está dividido el cuadro, se hallan enfrentados el hombre y la bestia; la naturaleza, en forma de una rama, y la civilización, representada por una aldea (posiblemente la añorada Vitebsk). Ya no es necesario ningún discurso, ninguna acción; la disposición geométrica de las superficies, la estructuración del cuadro con diagonales y segmentos de círculos, es suficiente para ordenar las ideas. La simultaneidad de motivos y la transparencia de formas, dos elementos básicos del cubismo, hacen posible acceder a la representación de imágenes recordadas, visiones y fragmentos de diferentes realidades en un cuadro. La cabeza del cordero, cuyos contornos enmarcan la figura de una mujer ordeñando una vaca, las casas y la gente, son espacios que contradicen toda experiencia real: estos elementos, ordenados asociativamente en el cuadro, expresan una realidad que trasciende el mundo visible, representan un universo imaginado en el que los recuerdos se vuelven sueños, una de las características que habrá de tenerse en cuenta en la interpretación de los cuadros de Chagall: *la vida puede ser de otra manera*.

Chagall lo comentará de la siguiente manera:

“Como exige la estructura del cuadro, relleno el espacio vacío con un cuerpo o un objeto, según me parece. Lo primero es la composición general; después, los detalles: la lechera, el campesino, la iglesia del pueblo, etc.”<sup>165</sup>

Todos los detalles en *Yo y la aldea* son recuerdos. Chagall utiliza la técnica del cubismo, y tanto dirige su mirada hacia el fenómeno concreto, para conformar su mundo interior, como evoca sentimientos de felicidad y añoranzas de la infancia.

---

<sup>165</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p.46.

Chagall utiliza el color y la línea para resaltar sus emociones, no le pidamos más razones. Escribe en *Mi vida*:

“Sólo cuando llegué a París fui por fin capaz de expresar mi alegría...”<sup>166</sup>

Esta obra se presentó al público en la exposición individual de Chagall en Berlín, en el año 1914, en la galería berlinesa “Der Sturm” donde causó gran sensación. Otro de los cuadros que se mostraron fue *Homenaje a Apollinaire*, de 1911-1912.



***Homenaje a Apollinaire, 1911-12***

Óleo sobre lienzo, 209 x 198 cm.

Museo Stedelijk, Amsterdam.

<sup>166</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p.108.

Este óleo fue dedicado a su amigo poeta Apollinaire y también a Herwarth Walden, Blaise Cendrars y a Ricciotto Canudo. Es una obra fuertemente influenciada por el cubismo. Chagall hace alarde de los nuevos métodos de composición y división del lienzo que había desarrollado. Las figuras del centro hacen pensar en Adán y Eva (la figura femenina lleva una manzana en la mano). Esta sugestiva obra de arte contiene toda una serie de significados. Por ejemplo, la rueda puede interpretarse como la esfera de un reloj, tema por el que ya hemos visto anteriormente que Chagall tiene una verdadera predilección; las figuras serían las manecillas. Los nombres de las personas a las que está dedicado el lienzo, están dispuestos alrededor de un corazón. El cuadro puede contemplarse también en clave de representación simbólica de la creación. Chagall uniría en ésta su admiración por el cubismo propagado por Apollinaire con el misticismo judío de la Cábala y del *hasidismo*, por la composición criptica. El dinamismo cromático concretado en la espiral del segundo plano —una metáfora del transcurso del tiempo— revela la influencia de las experiencias órficas<sup>167</sup> de Delaunay.

El salto de Chagall a la arena vanguardista no determina, sin embargo, la ruptura con el pasado. La conciliación de vanguardia y tradición, del presente con el pasado, es una característica constante en toda su obra.

---

<sup>167</sup> El Orfismo o cubismo órfico es el nombre dado en 1913 por el poeta Guillaume Apollinaire a la tendencia colorista y abstracta del cubismo parisino que exalta el color y la luz, emparentándolos con Orfeo, el personaje de la mitología griega que, por su sobrehumano manejo de la lira, representa la conjunción de la música y la poesía. Apollinaire situó dentro del orfismo o cubismo órfico a las obras de Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y, sobre todo, de Robert Delaunay, que actuaba como abanderado de esta tendencia. Características:

- Exaltación del color puro que es "forma y tema".
- Prescinde de la identificación del espacio pictórico.
- Sustituye gradualmente las imágenes de la naturaleza por formas lumínicas de color.



***El tratante de ganado, 1912***

Óleo sobre lienzo, 97 x 200,5 cm.

Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basilea.

De esta misma etapa es el cuadro que titula *Los tratantes de ganado*.

En *Mi vida*, Chagall narra que siendo niño le gustaba visitar a su tío Neuch y acompañarle cuando iba al campo a comprar ganado. También en este lienzo pueden apreciarse las huellas que ha dejado el cubismo. La escena rural es dominada sorprendentemente por metáforas de recogimiento: la campesina que aparece a la izquierda lleva un pequeño cordero sobre sus hombros (¿una cita del motivo bíblico del buen pastor?). En el carro, una vaca, y en el vientre transparente de la yegua se ve un potrillo. El puente, sobre el que rueda apaciblemente el carro. En el primer plano, un campesino ruso hablando con su mujer.

Chagall expuso este cuadro en 1914 en la galería “Der Sturm” de Berlín, donde se detuvo viajando de París a Rusia. Entre los expresionistas alemanes, sobre todo August Macke y Franz Marc –conocidos por representar animales–, este cuadro despertó verdadera admiración.

*Los tratantes de ganado* presenta una escena plástica de la vida cotidiana que Chagall conoce muy bien, porque la ha vivido como niño maravillado y rodeado del cariño de los suyos. En aquella comunidad judía jasídica, basada en leyes estrictas y en prohibiciones, Chagall siente la necesidad de expresar con espíritu mágico un tanto

irreal y fantástico unos temas cuya realidad son indiscutibles. Pero al mostrar lo visible y lo oculto al mismo tiempo abre un enigma abierto a varios significados. Hay en el cuadro un señalamiento misterioso, que me recuerda la etimología de hermenéutica: Hermes no sólo es aclarador de misterios; muchas veces viene hasta los hombres con un misterio y un enigma de los dioses que no aclara.<sup>168</sup> Será bueno recordar este importante detalle para seguir haciendo la hermenéutica de muchos de los cuadros de Chagall, que levantan enigmas y misterios, sin acabarlos de aclarar, tan simplistamente como a veces quisiéramos. Chagall provoca, sugiere perplejidad, hace pensar. De todas formas con gran insistencia, como ha hecho en otros cuadros, Chagall muestra aquí el diálogo permanente entre el hombre y la naturaleza. Eso que yo he llamado *habérselas con la vida*.



***El violinista, 1912-13***

Óleo sobre lienzo, 188 x 158 cm.

Museo Stedelijk, Amsterdam.

---

<sup>168</sup> DUCH, LL. *Religión y comunicación*, Barcelona, 2012. p.250.

También a esta época corresponde el cuadro *El violinista*. Uno de los últimos trabajos de su época parisina, y uno de los cuadros más conocidos y populares de toda su obra.

Evoca sus recuerdos de Vitebsk y de su tío Neuch, quien por las noches se sentaba en el tejado, con las piernas cruzadas, para tocar el violín. También este instrumento está en relación con la tradición jasídica, más festiva y alegre.

Como he dicho anteriormente, nos encontramos con un tema que será muy pintado durante toda la trayectoria artística de Chagall. Es otra forma más de afianzar su patria chica, su propia identidad y la de los suyos.

En este cuadro podemos seguir viendo, de nuevo, las influencias que provocaron en el artista el movimiento cubista, sobre todo por las contradictorias relaciones de tamaño de todo lo que aparece en escena. Esta característica será muy propia de Chagall, que rompe con las formas tradicionales de fidelidad a unos principios y busca otros mundos transgrediendo la secuenciación de los diferentes planos.

*El violinista* invade la escena del cuadro de gran formato, en el que se traduce la textura del mantel sobre el que fue pintado. Baila apoyando un pie sobre el tejado de una de las casas. Todo evoca Vitebsk, las casas de madera, las cúpulas de las iglesias, etc. El artista acude a los recuerdos de su Rusia natal, a todo lo que constituye su naturaleza, a la cultura judía que siempre está presente en sus pensamientos. En Francia ha encontrado una nueva visión artística que le ha dado más lenguaje, más herramientas.

La paleta de colores se hará cada vez más rica y menos sombría. La barba azul y la cara verde del violinista con su violín amarillo inunda toda la composición del cuadro con el ritmo de la música salida de su instrumento.



***París desde mi ventana, 1913***

Óleo sobre lienzo, 135,8 x 141,4 cm.

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

“Mi arte necesitaba a París como el árbol tiene necesidad de agua. No tenía otro motivo para abandonar mi patria, y creo que, en mis cuadros, siempre me mantuve fiel a ella”.<sup>169</sup>

París, para Chagall, se convirtió en su “segundo Vitebsk.

Chagall en este cuadro muestra la torre Eiffel, como punto focal y una serie de personajes que están simbolizando la urbanización de París. Van apareciendo un paracaidista, un tren cabeza abajo, un gato con rostro humano y dos paseantes delante de la silueta de la ciudad, con el primer plano de una persona bicéfala, posiblemente un retrato del mismo pintor, mirando al futuro y contemplando también nostálgico hacia atrás. Llama la atención su libertad en el uso del color, posiblemente gracias a la influencia que causó en él su nuevo amigo el pintor Robert Delaunay. Vuelve a aparecer, en este cuadro, la huella del cubismo sintético, si nos fijamos en la composición del cielo.

---

<sup>169</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p.32.

Chagall recurrirá a menudo a *la ventana*. Parecería la narración y metáfora de su *existir en el mundo*: mira hacia afuera pero vive hacia dentro. La ventana se convierte en un espacio fronterizo – “el límite”– que representa el punto de vista del artista. Otros ejemplos son: *Vista de la ventana en Zaolchie, cerca de Vitebsk, 1915*; *Fiesta en la aldea, 1919*; *El violinista celeste, 1934*; etc. Toda su obra es la mirada que está haciendo al mundo, su “pequeño relato” tan inédito y sincero, no sólo de París.

### **8.2.3. De nuevo a Rusia: la revolución y el amor. (1914-1922)**

En 1914, vuelve de nuevo hacia Rusia, pasando por Berlín para inaugurar su primera exposición individual. No podrá regresar a París hasta 1923, después de la Primera Guerra Mundial.

Los años en Rusia serán los más productivos de toda su vida. Inaugura un periodo de asentamiento de su estilo, de filtración personal del torbellino vanguardista. En contraste con los turbulentos acontecimientos que vive Europa, las principales obras de estos años reflejan una intensa concentración y un marcado tono lúgubre; es como si, entre tantas energías revolucionarias y conflictos bélicos, el pintor necesitara profundizar en sus raíces, en los fundamentos de su cultura y su mundo privado. Dos temáticas preferentes invaden las pinturas de Chagall: el entorno rural, poblado de alusiones a la cultura judía –rabinos, violinistas, el alfabeto hebreo, la estrella de David— y la imagen de Bella, su mujer, principal fundamento de su felicidad. Ambos motivos seguirán apareciendo con frecuencia en los años posteriores.

Uno de los acontecimientos que alentó gran fuerza de inspiración a Chagall fue su unión con Bella en 1915 y posteriormente el nacimiento de su hija, Ida. Ellas conformarán muchos de los temas de los cuadros de esa época y de su existencia como pintor. En contraposición fueron unos años en los que la familia vivió momentos muy convulsos de la historia de Rusia, pues es el momento de la abdicación del Zar y la revolución bolchevique de Lenin.

Con 30 años, Chagall ya era un pintor reconocido. Se publica en Moscú su primera monografía, y recibe el cargo de Comisario de Bellas Artes de Vitebsk. Pero pese a todo Chagall parece no encontrar su lugar en Rusia y desea volver a París. Mientras espera el visado acaba sus memorias: *Mi vida*, una autobiografía increíble y

nostálgica de su ciudad natal, de su familia y amigos, de las luchas y deseos por ser artista. El libro, con sus ilustraciones, que añadirá posteriormente, cubre una pequeña parte de su vida, hasta 1923, cuando el artista tenía 35 años.



***El cumpleaños, 1915***

Óleo sobre cartón, 81 x 100 cm.

Museo de Arte Moderno, Nueva York.

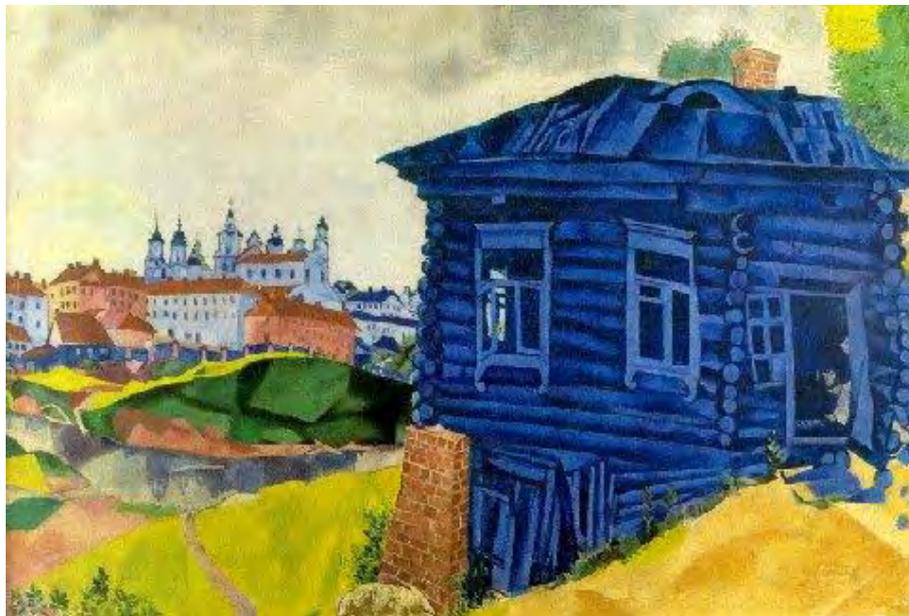
En muchas de las pinturas de Chagall aparecen una y otra vez imágenes femeninas y parejas abrazadas, de ahí que se le llame el pintor de la felicidad en el amor. Las escenas están inscritas en un marco de alegre colorido y exuberancias ornamentales; los paisajes, los animales y las plantas participan de la felicidad que irradian los amantes, convirtiéndose en sus aliados. En muchas de estas imágenes Chagall retrata a las dos mujeres de su vida, Bella Rosenfeld y Valentine Brodsky. Dos motivos se asocian frecuentemente a estas demostraciones amorosas de exacerbado lirismo: el vuelo –el amor infunde en los personajes una libertad que les permite alejarse de la tierra– y los ramos de flores.

En 1914 Chagall vuelve a Rusia con el propósito de casarse con su prometida, Bella, y de volver con ella a París. Entre 1915 y 1917 pintó una serie de cuadros que expresan su profundo amor y apasionamiento.

El 25 de julio de 1915 Chagall se casa con Bella. Ambos tuvieron que superar numerosas dificultades, en especial los resentimientos de los padres de ella, que hubieran deseado un yerno de mejor familia. Este cuadro muestra la felicidad en la que se encontraba la pareja. “Vestida toda de blanco o de negro aparece desde hace ya tiempo en mis cuadros, como guía de mi arte.”<sup>170</sup> El amor que existía en verdad trasciende en el cuadro. Chagall reprodujo con minuciosidad los motivos del paño sobre el diván, la decoración del mantel, y se tomó el trabajo de reproducir exactamente los muebles del cuarto.

El mismo artista describe esos momentos de trabajo en el estudio con Bella en su autobiografía:

“Ella me traía al estudio, por la mañana y por la noche, tortas caseras hechas con cariño, pescado frito, leche hervida, telas de color e incluso tablas que me servían de caballete. Abría la ventana y junto con Bella entraban en mi cuarto azul de cielo, amor y flores. Vestida toda de blanco o de negro aparece desde hace ya tiempo en mis cuadros, como guía de mi arte”.<sup>171</sup>



***La casa azul, 1917***

Óleo sobre lienzo, 66 x 97 cm.

Músée des Beaux-Arts, Lieja.

---

<sup>170</sup> CHAGALL, M., *Mi Vida*, Barcelona, 1989. p.123.

<sup>171</sup> O.c. p.123.

Este cuadro nos lleva de nuevo a Vitebsk. En un primer plano aparece una casa de madera típicamente rusa, a orillas del Dvina, el río que cruzaba Vitebsk. La casa es de un intenso azul y se apoya sobre un muro de ladrillos rojos. En el fondo Vitebsk, las casas de piedra del centro y los muros del monasterio barroco.

La perspectiva *imposible* de la choza y los ritmos de los colores intensos llevan la imagen *realista* a una realidad artística abstracta, con la que Chagall se sentirá cómodo y podrá explotar su fantasía.

Los paisajes tradicionales que muchas veces se introducen en los cuadros de Chagall integran los elementos descubiertos en París, como los colores, la luz, las formas compositivas, etc. para transformar la imagen natural en una visión poética. No habría que olvidar el gran aprecio de Chagall por la poesía.

#### **8.2.4. De regreso a Berlín y Francia. (1922-1941)**

De vuelta a Francia, que iba a ser su verdadera patria, pinta y hace réplicas de los cuadros que ha perdido durante la Guerra en Berlín y París. Se hace con nuevos amigos intelectuales novelistas y poetas de ese momento. Viaja conociendo los paisajes de Francia y el Mediterráneo, y realiza grandes viajes a Palestina, Italia, Polonia, España, etc. Recibe los encargos de Ambroise Vollard, para ilustrar las primeras obras literarias *Las almas muertas* de Gógol y *Las fabulas de la Fontaine*, entre otros. Su actividad es imparable a la vez que el nazismo se está haciendo presente con más fuerza y se augura la Segunda Guerra Mundial.

Los rasgos fantásticos del mundo de Chagall han hecho olvidar muchas veces el otro lado, más oscuro, de su arte. Aparece éste en las descripciones de pogromos y humillaciones de los judíos, que Chagall conoció durante su infancia y adolescencia en la Rusia del Zar. En los años 30 y 40 le estremecieron las penalidades que sufrieron los judíos bajo el terror nazi. Durante ese periodo pintó, en numerosas ocasiones, la Crucifixión, como símbolo de la opresión y del sufrimiento del pueblo judío. Que utilizara un tema cristiano despertó críticas en el seno de la comunidad judía.



***De camino, 1924***

Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm.

Petit Palais, Ginebra.

Este lienzo muestra a un judío viejo, con barba, con un hatillo a la espalda. En el fondo se puede ver la cabra, casas y la iglesia de Vitebsk. El hatillo simboliza las posesiones de este “Judío Errante”, tan mentado en cuentos y novelas judías, siempre de un lado para otro, siempre perseguido y discriminado. Algunos intérpretes ven en esta figura a Chagall mismo, quien se trasladó de un país a otro en varias ocasiones, por motivos artísticos. Chagall lo pintó en París en 1924, después de abandonar Rusia definitivamente.

“El exilio desarraiga el yo, en el sentido de que lo arranca de la tierra en la que tiene todas sus fibras biológicas. Es un momento dramático, de una terrible pesadumbre, pues el exiliado ya no podrá nunca echar raíces en otro suelo. Sus raíces se quedarán a la intemperie, al descubierto en el vacío, y en cierto modo, podría decirse, en adelante no podrán agarrarse

nada más que al cielo, a ese vacío por el que se extenderán en su intento de tocar de nuevo la tierra.»<sup>172</sup>



***El gallo, 1929***

Óleo sobre lienzo, 81 x 65'5 cm.

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

El universo pictórico de Chagall es un universo en metamorfosis; a menudo resulta imposible fijar la identidad de los distintos motivos que aparecen en el cuadro. Aunque este constante intercambio metamórfico afecta a todos los elementos que conforman la imagen (paisaje, objetos, seres vivos), resulta especialmente llamativo en las representaciones de personajes humanos y animales. La transformación puede remitir tanto a sus caracteres y atributos (una campesina puede tener cabeza de pájaro, un caballo puede ser verde o rojo) como a sus funciones (en el cuadro que nos ocupa una niña cabalga a lomos de un gallo, en otro una vaca vuela como un pájaro). Los protagonistas suelen ser, eso sí, pobladores del entorno campesino, animales domésticos

---

<sup>172</sup> Chagall, Madrid, 2012. p.31.

–la vaca, el caballo y el asno, el gallo– y miembros de la comunidad rural. La aldea es, como posteriormente lo será la pista circense, un escenario preferente para este juego de identidades.

El gallo para Chagall es el símbolo de la energía vital y del amanecer. Es un animal que aparece frecuentemente en sus lienzos. Aquí el gallo sustituye al caballo y también al amante, llevando a la amada, mujer o muchacha, hacia el país del placer. La felicidad de la elegante pareja de enamorados es también compartida por dos parejas más que se encuentran en un segundo plano, extasiados de amor.

La lírica amorosa que describe aquí Chagall está en sintonía con su alegría: la primera década en París fue, como confiesa Chagall, “la más feliz de mi vida”. Un contrato con el marchante Bernheim le había quitado todas las preocupaciones financieras. Pero pronto se acabaría esta disposición de ánimo, ya que los hechos históricos que van a llegar le marcaran la vida y también evidentemente la obra.



### ***Soledad, 1933***

Óleo sobre tela, 96 x 158 cm.

Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.

En este cuadro una profunda melancolía sustituye la alegría de los amantes del cuadro anterior, pintado cuatro años antes. Ensimismado y envuelto en su *talit* (manto de oraciones), un barbado judío de edad indefinida está sentado sobre el sembrado. La Torá en su mano izquierda permanece enrollada; la tradición religiosa de sus

antepasados no parece proporcionarle un alivio para sobrellevar su dolor. Junto a él yace una vaca de mirada triste. Juntos simbolizan el pueblo de Chagall, un pueblo en diáspora, como podemos reconocer en el fondo en unas cuantas casas blancas, posiblemente aludiendo a Vitebsk.

El ambiente que recrea Marc Chagall en muchos de sus cuadros, siempre evocando su infancia y la tradición judía jasídica, es paralelo al que evocan en muchos de sus cuentos Sholem Aleichem o Peretz, entre otros autores. La figura del anciano rabino, la ley reflejada en la Torá, estarán presentes en muchas de las pinturas del artista.

El anciano se transformó en *Ahasvero*, el judío que eternamente yerra por el mundo, sin claridad acerca de su futuro. En el horizonte se ciernen nubes de tormenta, que amenazan al ángel con su ominosa negrura. Chagall había visitado Palestina. Pero el resultado pictórico de este viaje no revela optimismo. Captando el desarrollo de los sucesos en el mundo, transmite consternación. En el año en que los nazis dominan Alemania con su ideología bárbara, los cuadros de Chagall son una premonición del devenir que se sucederá.

Raïssa Maritain (1883-1960), poeta y esposa del filósofo Jacques Maritain, tiene escrito un bello texto sobre este cuadro. Junto con su esposo mantuvo una gran amistad con Marc Chagall. Fruto de la amistad con el pintor, Raïssa acabó escribiendo un libro titulado *Chagall o la tempestad encantada*.

“También está ahí el dolor del mundo, visto con una mirada grave y melancólica, pero junto al dolor hay siempre símbolos de consuelo. Si hay un pobre hombre en la nieve al menos está tocando el violín; si hay un rabino con la Torá en sus brazos se ha sumido en un sueño doloroso, la presencia a su lado de una inocente vaca blanca expresa la placidez del universo.”<sup>173</sup>

Es en muchos cuadros de Chagall que encontramos la figura de la vaca, que parece haberlo fascinado y que uno encuentra en todas partes, con su bello hocico y sus grandes ojos dulces. Chagall de niño asistió frecuentemente en Lyozno, en casa del

---

<sup>173</sup> MARITAIN, R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Ginebra, 1948. Cita del catálogo *Chagall*, Madrid, 2012. p.168.

abuelo, al sacrificio de animales. Tanto le impresionó el espectáculo que casi se convirtió en una obsesión, tal y como relata en su autobiografía:

“Sangre a raudales. Alrededor impasibles los perros, las gallinas esperaban en torno de una gota de sangre, un trozo caído por azar al suelo. [...] Y tú, vaquilla desnuda y crucificada, sueñas con los cielos.”

“Las vacas se degollaban cruelmente. Yo perdonaba todo. Las pieles se secaban santamente, rogaban al cielo raso por la expiación de los pecados de sus asesinos.”<sup>174</sup>



### ***La revolución, 1937***

Óleo sobre tela, 49'7 x 100'2 cm.

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París.

Desde mediados de los años treinta y hasta finales de los cuarenta, la pintura de Chagall experimenta un profundo cambio. En 1933, el mismo año en que se celebra la primera retrospectiva de su obra en el museo de Basilea, los nazis destruyen algunos de sus cuadros y le acusan de “judío” y de “artista degenerado”. El 23 de junio de 1941, día del comienzo de la ofensiva alemana contra la Unión Soviética, Chagall se embarca en Marsella con destino a Estados Unidos.

---

<sup>174</sup> CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, 1989. p.22-23.

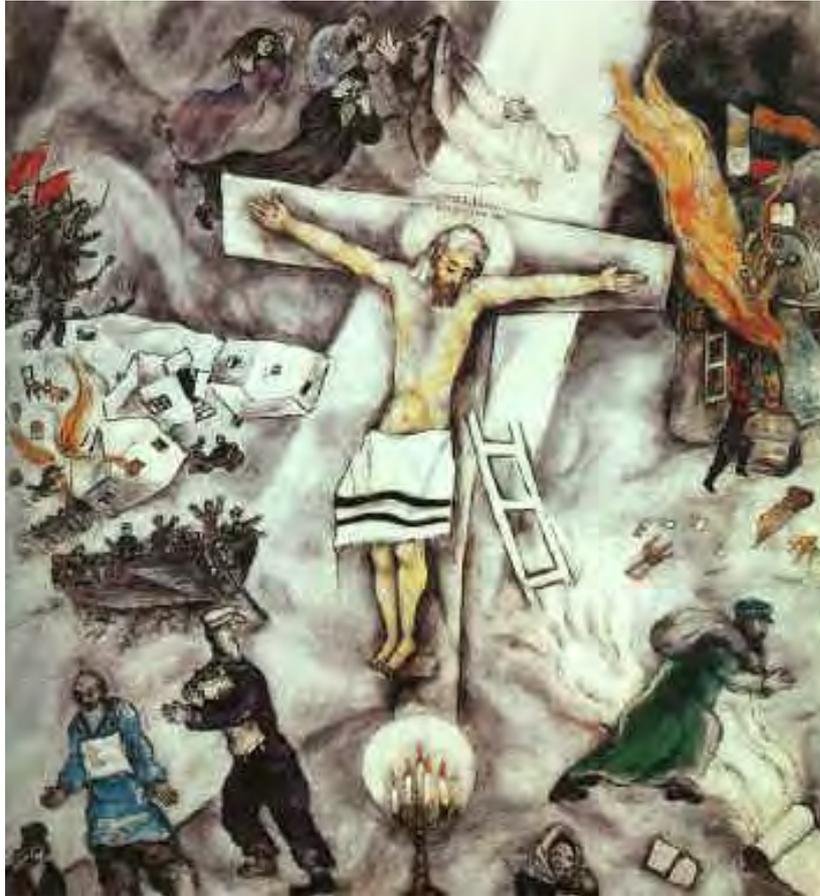
En la obra *La revolución* de 1937 es ante todo un testimonio. En este lienzo, Chagall recuerda la Revolución de octubre de 1917, que conoció personalmente, pues en esas fechas se encontraba en Rusia. Según Franz Meyer, esta obra formaba parte de una composición monumental, destruida en 1943. El mismo año en que Picasso pintaba el *Guernica*, Chagall muestra también las paradojas de la revolución.

La multitud que avanza, los fusiles alzados, las banderas desplegadas, los objetos de la intimidad cotidiana por los suelos –el samovar, el reloj, todo son cosas vistas en las obras de Chagall–.

El pintor utiliza su pincel como una cámara y nos muestra la realidad de escenas tomadas del natural. La pintura se hace “pintura de historia”, y Lenin es su principal actor. Pero este actor es funambulista, un “payaso” haciendo acrobacias sobre una mesa. Mantiene un equilibrio inestable, apoyado en una sola mano. Si no grotesca, la postura es cuanto menos irónica. En la mesa donde aparece Lenin, un judío orando, abrazado a la Torá y apoyado en la mesa símbolo de estabilidad. La Torá, evidentemente, simboliza aquí la plenitud y la continuidad de la Ley de Israel. La bandera roja cae al suelo. Las personas que aparecen a la derecha, entre ellas el pintor mismo, miran estupefactas y temerosas y, sin embargo, celebran la vida y la libertad, mientras que los soldados, apuntando con sus fusiles, tienen un aspecto amenazador.

Cuando Chagall pintó este lienzo, en 1937, muchos intelectuales parisinos tomaron partido por los comunistas en la Guerra Civil española. Ese mismo año Chagall adquirió la nacionalidad francesa, lo que le dio la libertad de criticar la Revolución rusa, de mofarse de ella. Chagall afirmó:

“Pienso que la revolución podría ser una gran cosa si mantuviera el respeto por lo que es diferente.”



***Crucifixión blanca, 1938***

Óleo sobre tela, 154'3 x 139'7 cm.

Art Institute of Chicago, Chicago.

Apenas un año después de que Picasso pintara el *Guernica*, Chagall hizo este lienzo con un Cristo clavado en la cruz cubierto en parte por un *talit*, el paño que utilizan los judíos mientras oran. En la parte superior de la cruz se lee la inscripción hebrea “Jesús Nazareno Rey de los Judíos”. Aparecen igualmente un candelabro, un judío con la Torá y una sinagoga ardiendo. El santuario donde se guarda la Torá está abierto y los rollos de la Escritura aparecen esparcidos por el suelo. Casas incendiadas, personas presas del pánico por todas partes.

Chagall explicará años más tarde que este cuadro fue una reacción a las persecuciones de su pueblo por los nacionalsocialistas; la imagen de Cristo simboliza el martirio de los judíos. Chagall representa el brutal asalto a una pequeña aldea por los soldados que entran violentamente, con banderas rojas en las manos. Un cuadro impresionante, pero duramente criticado por algunos judíos, a quienes el recurso de Chagall al simbolismo cristiano les pareció ingenuo o, cuanto menos, fuera de lugar.

Pero Chagall no dejó de pintar crucificados en diferentes formatos y contextos. Este Crucificado también podría entenderse como el martirio de Marc Chagall que se posicionó de parte de la Unión Soviética, cuando ésta se unió a la lucha contra la Alemania nazi; pero a diferencia de otros escritores y artistas –entre ellos, muchos de sus amigos– nunca se afilió al Partido Comunista francés, ni tampoco firmó ningún manifiesto.

Una vez más con este cuadro Chagall muestra que no le era ajeno todo aquello que estaba viviendo, un mundo convulso que pasa por su tamiz judío, cultura que se verá entroncada por toda la evolución histórica que acontece.



***La caída del ángel, 1922-1933-1947***

Óleo sobre tela, 148 x 189 cm.

Kunstmuseum, Basilea.

Llegamos con *La caída del ángel* a uno de los cuadros más originales y programáticos de cuantos ha pintado Marc Chagall. Ya he dicho que veo en él una analogía con las diferentes secuencias de las que aparecen en las novelas *Bildungsroman*.

Empieza a trabajar en este cuadro en 1922, estando aún muy impresionado por la revolución. En ese momento incluía sólo las figuras del judío y el ángel. Pero hasta la

culminación del cuadro, en 1947, se fueron sumando motivos del recuerdo de su pequeño mundo en Rusia y finalmente los motivos de la Virgen y el Crucificado.

Éste resulta un cuadro paradigmático, porque, como indiqué, Chagall sintetiza su propia vida y su gran deseo de hallar un lenguaje visual auténticamente universal. Sólo su biografía le proporciona autoridad, una autoridad que siempre fue intención de Chagall y que se corresponde con el profundo respeto judío de la imagen. Pero Chagall no es ajeno a lo que sucede al mundo occidental, las amenazas que se ciernen en los primeros años treinta, las amenazas y problemas de la comunidad judía en Europa, la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Octubre, todo ello le inquieta y con su paleta se atreve a denunciar y advertir los peligros de ese momento.

El ángel cae, vestido de rojo y atravesando el cuadro en diagonal sobre un cielo sombrío y premonitorio. Un judío abraza los rollos de la Torá, no quiere desprenderse de la tradición. Otro en la parte superior recoge las Tablas de la Ley, simbolizando la fuerza y el peso de la historia. Un sol marchito tras un velo oscuro aparece en el centro, bajo el cual una cabra toca el violín. Una mujer que protege a su hijo entre sus brazos podría identificarse como la Virgen, cerca de ellos el Crucificado con una vela encendida. Los tejados de las casas recuerdan Vitebsk. El reloj de pared aparece en la parte superior, entre las alas del ángel, como el que quiere arrebatarse el tiempo o detenerlo. El reloj de Chagall en ese momento también se había detenido, tras la muerte de Bella, en 1944, un duro golpe para Chagall.

Es esta obra una de las más interesantes a nivel narrativo, ya que integra las experiencias, lo que hemos llamado sus *existenciales* de 25 años, siendo éste uno de los cuadros que mejor argumentan nuestra teoría narrativa en pintura.

### **8.2.5. Exiliados en Estados Unidos. (1941-1948)**

Chagall y su familia se exilian a Estados Unidos, como tantos otros artistas huyeron de las persecuciones contra los judíos. El sufrimiento y el sentimiento de desarraigo se hacen presentes en las obras de esos años, cuando una vez más se siente extranjero y apátrida.

En 1944 Chagall ha de afrontar la pérdida de Bella. La muerte de la esposa deja al artista más de nueve meses sin pintar. Ida, que quiere proteger a su padre, le busca una ama de llaves para que lo cuide. Es en ese momento cuando aparece en la vida del

pintor Virginia Haggard, una joven de 30 años que se convertirá en la compañera del pintor. Vivirá con ella durante siete años y fruto de su relación nacerá David, su hijo. Los lienzos de esa época muestran como los oscuros colores de sus pinceles se tornan de nuevo más claros.



***El malabarista, 1943***

Óleo sobre lienzo, 109'9 x 79'1 cm.

The Art Institute of Chicago, Chicago,

Como muchos artistas de su generación, Chagall era un enamorado del circo. En su juventud le habían entusiasmado los acróbatas y los malabaristas. Recordará siempre los artistas circenses que llegaban a Vitebsk y actuaban delante un grupo de gente en la misma plaza del pueblo. “Esas imágenes se quedaron grabadas para siempre en mi memoria” –escribirá Chagall–. “¿Por qué? ¿Por qué me conmueven sus máscaras y sus muecas? Con ellas me acerco a nuevos horizontes. Sus colores y máscaras me conducen

a deformaciones psíquicas que me gustaría pintar.” En dos cuadros tempranos de Chagall, *El violinista* (1912/14) y *El judío en verde* (1914), se hace patente la influencia de los colores chillones del maquillaje típico de los payasos.

Al respecto, Chagall declaró:

”Para mí, el circo es la representación más trágica que existe. El grito más penetrante a través de los siglos, a la búsqueda del placer y de la alegría de los hombres. En muchas ocasiones adquiere forma de gran poesía.”... “Siempre he considerado que los payasos, los acróbatas y los actores son existencias trágicas. Aún hoy, cuando pinto una crucifixión u otra obra religiosa, experimento los mismo sentimientos que me embargan cuando pinto las gentes del circo, aunque esas imágenes no tienen nada de literario: me es muy difícil explicar por qué siento una semejanza psico-plástica entre esos dos temas.”<sup>175</sup>

Las numerosas obras de Chagall que tienen como tema el circo, con sus colores cálidos y brillantes y su dramatismo, se distinguen de las obras de otros artistas. Son cuadros plenos de poesía, de sensibilidad, que siempre conmueven. Al contemplarlos se aprecia que Chagall era un amante de este mundo, de su ambiente, de su tensión y colores. El escritor francés Luois Aragon, un gran admirador y amigo de Chagall, comentó en una ocasión que le gustaría comparar los cuadros de circo de Chagall con los de Seurat o los de Toulouse-Lautrec, o de Rouault y de Léger, para comprobar hasta qué punto se habían dejado influenciar y cómo por el circo mismo. Pero Aragon, refiriéndose a Chagall, lo hace con un lenguaje carnal y sensitivo en formas casi pictóricas:

“Con una cierta sorpresa, quizás se comprobaría que sólo Chagall tiene en cuenta todos los sentidos: sólo en sus cuadro el olor de los caballos, el aroma de las mujeres que fluye de la pista al público, son tan cautivadores como la luz brillante. En los cuadros de circo de Chagall, los espectadores que llenan la carpa somos nosotros mismos. Lo que les hace ser tan inolvidables, es que no somos capaces de separar la vista de

---

<sup>175</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Madrid, 1997. p.193.

la muchacha que da vueltas a la pista sobre un caballo; su belleza es la belleza del peligro, todos esperamos que el círculo se cierre una y otra vez hasta que todos los hombres, que observamos la escena conteniendo la respiración, acabamos teniendo celos del caballo.”<sup>176</sup>

El primer cuadro de esta temática circense, *Los tres acróbatas*, lo pintó en 1926. Al año siguiente Ambroise Vollard le invitó a su palco del “Cirque d’Hiver” (circo de invierno) de París, para que tomara apuntes para un dossier de grabados sobre esos temas. Fue entonces cuando creó diecinueve aguadas, pero de éstas sólo se pudieron hacer litografías después de la Segunda Guerra Mundial.

Para Chagall el circo era un mundo lleno de color y de dramatismo, como ya indicó Aragón. Lo mismo que en el teatro, en el circo se alternaban lo trágico y lo cómico, el suspense y la magia, las alegrías y los sufrimientos. ¿Era la verdadera representación de la existencia, como tantas veces la vivió Chagall?



***El reloj de pie con ala azul, 1949***

Óleo sobre tela, 92 x 79 cm.

Colección Ida Chagall, París.

---

<sup>176</sup> O.c. p. 195.

Después de la muerte de Bella el reloj de Chagall se para. *El reloj de ala azul* es uno de los cuadros más tristes, más tanáticos. Nada hay en él de infernal, sólo pena infinita. Si vuelve a moverse el tiempo, volará con sólo un ala. El movimiento del ala azul permite que el reloj se mantenga en vilo sobre la tierra. Cosa rara en los cuadros de Chagall, donde los hombres y cosas parecen ignorar las leyes de la gravedad. Igual que los techos de las casas, el frontoncito del reloj está cubierto de nieve; el péndulo se ha convertido en un enorme punto dorado; las casas de Vitebsk, aparentemente deshabitadas, se aprietan como huérfanas unas contra otras; un gallo extraño mira con angustia al reloj mudo desde lo alto del cielo; la figura fantasma de un mendigo cansado se ve ligeramente esbozada con trazos negros azulados; un ramo de flores rojas se apaga abandonado sobre la nieve. Los personajes acostumbrados a la “compañía” visual chagalliana están disociados, los lazos vivos de las metáforas se han roto, su habitual complicidad amistosa se vuelve disgregación emocional.

Solamente en el interior del reloj –diríase, en el interior del Tiempo mismo–, separados del mundo por el péndulo detenido, prensados el uno contra el otro, apenas perceptibles en la profundidad tenebrosa, se vislumbran unos enamorados. El cuadro resulta un epitafio más para Bella, uno de los muchos que intenta dedicarle.

Chagall pintará muchos otros relojes. Esta pasión cronológica de relojes y paso del tiempo se ha puesto en relación con la misma pasión de Dalí cuando pinta *Los relojes blandos*. Buena ocasión para referir aspectos de la obra de Chagall que lo puedan emparentar con los surrealistas. La capacidad de presentar lo visible y lo invisible, sus rupturas arbitrarias y coincidencias inesperadas, junto con su capacidad de penetrar en las esferas cerradas de la conciencia, colocarían a Chagall dentro de estos círculos surrealistas.

Pero el arte de Chagall, con su improvisación espontánea, se adelanta al arte de los surrealistas. Por otra parte, el llamado “torrente visual de conciencia” de Chagall apareció ante el mundo por lo menos una década antes de que André Bretón publicara el *Primer Manifiesto surrealista* (1924). Éste cuadro que nos ocupa está inscrito en su madurez, cuando va constatando la rapidez del correr de la vida y “el volar del tiempo”. Esta rapidez del tiempo Marc Chagall la pone en contraste con su infancia, siempre presente.

En otro cuadro muy parecido a este, titulado *El tiempo no tiene orillas*, aparece igualmente el reloj de pared, pero acompañado por un pez con alas y tocando el violín. Tal vez un recuerdo de su padre, salador de arenques. La reflexión filosófica del pasado

del tiempo son cuadros de madurez: sólo habiendo pasado por diferentes fases del existir, se puede pintar y narrar la rapidez del paso de la vida y la memoria de la infancia.



***El tiempo no tiene orillas, 1930-1939***

Óleo sobre tela, 100 x 81'3 cm.

Colección Ida Chagall, París.

### 8.2.6. De regreso a Francia. (1948-1985)

En 1948 se trasladan a Francia con su nueva familia, para vivir en Vence. Pero al poco tiempo, en 1952, Virginia abandona a Chagall, llevándose consigo a David, el hijo que tenían en común. Otro duro golpe que Chagall tendrá que afrontar.



*El concierto, 1957*

Óleo sobre tela, 14 x 239'5 cm.

Colección Evelyn Sharp, Nueva York.

Tras su regreso a Francia, su obra continúa siendo una metáfora poética de su agitada biografía, un acto de equilibrio entre los sueños y la realidad, una aventura de la fantasía que hace visible –y real– lo invisible y trata de hacer presente sus amores ausentes. Sin embargo su obra tardía parece alejarse algo de los puntos de partida de su existencia pictórica: la tradición judía y el folclore ruso. Las referencias temáticas de sus cuadros a las descripciones de una aldea rusa, por ejemplo, son sustituidas por motivos de la mitología griega y de la fe cristiana o por vivencias inmediatas de la vida cotidiana.

En esa etapa los colores de la paleta de Chagall cobran importancia e independencia. Las manchas de color no siguen ningún criterio y traspasan los límites de las líneas que configuran los contornos.

Un bote con una pareja de amantes a bordo boga por el río; a la derecha, la ciudad; a la izquierda, un grupo de músicos. Los cuerpos desnudos de los amantes están pintados de un rojo luminoso que continúa hacia arriba por sobre sus cabezas. Otras dos franjas paralelas, azules, unen el agua con los músicos. Las franjas de color sugieren un movimiento del bote desde abajo a la derecha hacia arriba a la izquierda. El romántico paseo en bote con luna llena es en realidad un viaje por la ciudad, envuelta en un frío azul hacia una esfera superior, poblada de músicos celestiales. La Torre Eiffel, el Arco de Triunfo y Notre-Dame permiten identificar a la ciudad como París, la ciudad en la que Chagall tuvo su estudio antes de la guerra, en un tiempo en que todavía era lo que después ya no sería más: metrópoli artística.



***Éxodo, 1952-66***

Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.

Colección de los herederos del artista.

Este cuadro del *Éxodo* simboliza una representación de la salida de los judíos de Egipto en 1200 a.C., según relata el Antiguo Testamento. Después de la milagrosa travesía del Mar Rojo, Moisés recibe los Diez Mandamientos. En el cuadro, abajo, a la derecha, sostiene en sus manos las Tablas de la Ley, que recibió de Yaveh. Detrás de él surge una inmensa masa de gente desde el fondo del cuadro.

Es el pueblo de Israel, caminando hacia su tierra, tal y como es relatado en la parábola bíblica. Igual como sucedió durante la Segunda Guerra Mundial hasta la fundación del Estado de Israel en 1948 y como lo ve Chagall. El artista mezcla, como es su costumbre, todos los planos históricos y éstos a su vez con su modelo literario.



***La guerra, 1964-66***

Óleo sobre tela, 163 x 231 cm.

Kunsthaus, Zurich.

La idea de la expulsión y la huida se hallan también en este cuadro, *La guerra*. Un carro tirado por caballos se aleja sobrecargado, lentamente, de la aldea en llamas en un segundo plano. La aldea es siempre símbolo de una vida pasada. Un hombre que lleva una bolsa sobre sus espaldas sigue penosamente rescatando sus pertenencias del fuego devorador. Sin embargo, la mayoría de figuras afligidas pudieron salvar sólo sus vidas; desesperadas y confundidas se abrazan unas a otras. Los seres humanos y los animales en la aldea quedaron a merced de las llamas que todo lo consumen. Invade el

lienzo el animal mítico de un blanco níveo, immaculado, como el paisaje, que es un sudario rodeado de negro, de desgracia y de duelo.

Chagall expone y se compenetra con el dolor del pueblo frente a las crueldades de la guerra. Con la crucifixión en este escenario de violencia, eleva simultáneamente a las víctimas a la categoría de mártires, que, a pesar de no tener culpa, son obligados a soportar el castigo.

La composición es amplia, estructurada y se basa en la oposición del gris, el negro y el blanco. Sólo dan una nota de rojo las grandes llamas que se alzan hacia el oscuro cielo.



***Florero delante de la ventana, 1959***

Óleo sobre tela, 120 x 149 cm.

Colección Duquesa de Alba.

En muchas de las obras de Chagall las flores tienen también su propio lenguaje. Son metáforas del amor y de la inocencia. Chagall cuenta en la época de su compromiso matrimonial con Bella:

“Simplemente abría la ventana de mi habitación y entraban por ella el aire azul, el amor y las flores.”<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona, 1989. p. 123.

Siempre y en todos los sitios, desde sus inicios en Rusia, Chagall pinta flores que encarnan el color y llevan un mensaje de amor. Pero, según él mismo reconoció, la esencia de las flores no se le revela plenamente, hasta que las ve en tierras del Mediterráneo, primero en el sur de Francia en la primavera de 1926, después en Grecia en 1952 y 1954. Al principio como mediadoras del paisaje, interponiéndose en la ventana –otro motivo recurrente en Chagall– entre el espacio próximo y el espacio lejano, acaban después por significar el paisaje mismo y, al unirse a los amantes y a las figuras que vuelan, crean una trama que ocupa el espacio entero con sus luminosos efluvios y con las dulces emociones que generan.

El artista vuelve en ese momento a expresar el amor y la alegría de la primera etapa en París, ahora casado con Vava. Vuelve a sentir el amor y son muchos los cuadros donde aparecen parejas de enamorados y flores.



***Pareja sobre fondo rojo, 1983***

Óleo sobre tela, 81 x 65'5 cm.

Colección de los herederos del artista.

En los últimos años de su vida, y conseguida ya una fama creciente, sus cuadros siguen caracterizándose por la construcción de realidades personales y la intimidad típicamente chagallianas.

En la imagen aparece la siempre expuesta pareja de enamorados de los cuadros de Chagall. El hombre coloca cuidadosamente su brazo sobre el busto de la mujer en un delicado abrazo, dejando olvidado un libro. Cariñosamente el amante inclina la cabeza, busca su mirada, mientras ella, titubeante, se retira un momento y mira hacia el observador del cuadro, como si éste perturbara el amoroso encuentro.

Al rojo, que como una brasa atraviesa a los amantes, se opone el azul frío, en el que aparece, sobre el borde derecho del cuadro, el pintor mismo, con la paleta en su mano izquierda y un gran florero. El óvalo azul repite la forma de la paleta, en la que el ramo de flores y el ave no son otra cosa que manchas abstractas de colores. Treinta años antes, Chagall ya había pintado un cuadro muy parecido a éste titulado *Le Quai de Bercy*, 1953, las similitudes son sorprendentes. Chagall no sólo utiliza durante decenios siempre los mismos motivos, sino que a la nueva función pictórica de la forma se agrega ahora en muchos de sus cuadros la liberación de los colores.

### **8.3. Los cuadros del Mensaje Bíblico: la Biblia como fuente de inspiración**

Vollard le encargará que participe en la ilustración de una Biblia, ese mundo complejo con el que está familiarizado desde su más tierna infancia en la comunidad judía a la que pertenecía su familia. Realizará su trabajo con grandiosidad, grabados rebosantes de fuerza y de conocimiento natural. De valor artístico unánimemente reconocido, estas obras marcan una etapa importante en la obra y reflexiones de Chagall, en la primera mitad del siglo XX.

“Me parecía que podía colocar en ellas mis alegrías, tristezas a lo largo de mi vida, nacimientos, muertes, matrimonio, animales, pájaros, pobres obreros, padres... enamorados, profetas bíblicos, en la calle, en la casa, en el templo y el cielo...”

La belleza y serenidad de los santos lugares los descubre en su viaje a Palestina en 1931, se quedarán grabados en su memoria. En un momento en que el fascismo y la intolerancia se instalan en Europa, nos transmite esa peregrinación al fondo de su alma.

El artista expresó su amor a la Biblia con las siguientes palabras:

“Después de mi primera juventud quedé cautivado por la Biblia. Siempre me pareció, y sigue pareciendo, la más grande fuente de poesía de todos los tiempos. Desde entonces, he buscado ese reflejo en la vida y el arte. La Biblia es como una resonancia de la naturaleza, y yo he tratado de transmitir ese secreto.”

“Acudí al gran libro universal, la Biblia. Desde la infancia, la Biblia me ha llenado de visiones sobre el destino del mundo y ha sido fuente de inspiración para mi tarea. En momentos de duda, la sabiduría y la grandiosidad intensamente poética que destila me han confortado como una segunda madre.”<sup>178</sup>

Para Chagall judío, la Biblia es el elemento clásico, como las esculturas griegas, los capiteles, los frisos para el De Chirico metafísico, o los desnudos serenos y gigantes para el Picasso neoclásico. La Biblia no sólo ofreció una amplitud visual considerable al pintor, sino que también le sirvió como apoyo psicológico, le aportó significado, seguridad y claridad a las experiencias, a menudo tempestuosas, que golpearon la vida del artista. Chagall, por ejemplo, utiliza la temática bíblica como metáfora de la agitación social que tuvo ocasión de experimentar. Para él existe un paralelismo entre Antiguo Testamento y el mundo en que vivimos.

Decía al principio que Marc Chagall parece estar en “debate con la vida” y que intenta “habérselas con la vida”, y es que Chagall se mueve en un mundo mágico en el que todo se puede transformar en cualquier instante. Ese sentido de lo mágico, de lo fantástico, sería el propio de la espiritualidad del jasidismo, corriente judía caracterizada por su piedad. En palabras de Werner Haftmann.

“Las leyendas, en forma de alegorías plagadas de imágenes, con las que aderezaban su doctrina de la omnipresencia del Dios oculto, tenían en su totalidad, como punto de partida esta imagen maravillosa: cuando el caudal del amor de Dios llenó el vaso del mundo, éste se rompió en

---

<sup>178</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Barcelona, 1989. p. 207.

objetos innumerables y, así cada uno de ellos contiene ahora una porción de amor divino. Con ello, hasta la cosa más simple adquirió una posibilidad legendaria, el mundo se hizo más diáfano y, realidad y leyenda se interpretaron.”<sup>179</sup>

Es muy posible que la visión que Chagall tenía del mundo estuviera profundamente marcada por esa interpretación mística de la Biblia. Pero el artista va más allá de la simple representación.

“Cuando pinto las alas de un ángel, éstas son además llamas, pensamientos o deseos... Hay que destruir la idolatría de la imagen... Juzgadme por la forma y el color, por la visión del mundo, no por símbolos aislados. Nunca se debe hacer un cuadro a partir de símbolos. No hay que partir del símbolo sino terminar en él, el simbolismo es inevitable. Una obra de arte auténtica posee automáticamente su simbolismo.”<sup>180</sup>

Patrick de Rynck, en su libro *Cómo leer la pintura* afirma la importancia del símbolo unido al necesario conocimiento de las fuentes que marcan al artista.

“Las claves para entender las obras maestras de la historia del arte deben buscarse en una combinación de símbolos, temas y motivos que muchas veces escapan a nuestra comprensión actual. Sin el detallado conocimiento de la mitología griega y romana, la cultura popular, la historia sagrada o la teología cristiana que resultan tan familiares a los artistas y sus contemporáneos, bien a menudo no acertamos a entender las referencias y las metáforas visuales que daban sentido a las pinturas a ojos de sus primeros espectadores.”<sup>181</sup>

La primera ocasión se le presentó en 1931, cuando Ambroise Vollard, le pidió que ilustrara la Biblia. Entonces Chagall realizó una serie de grandes gouaches que iban

---

<sup>179</sup> LE TARGAT, F., *Marc Chagall*, Barcelona, 1985. p. 18.

<sup>180</sup> BAAL-TESHUVA, J., *Chagall*, Barcelona, 1989. p. 229.

<sup>181</sup> RYNCK DE, P., *Cómo leer la pintura*. 2005.

a ser el punto de partida del Mensaje Bíblico. Veintitrés años después, concretamente el 7 de julio de 1973 (día de su cumpleaños), se inauguró el Musée National Biblique Marc Chagall de Niza.

De las diecisiete pinturas que conforman el Mensaje Bíblico, doce nos muestran escenas del Génesis y del Éxodo. Constituyen estas obras la historia de un pueblo. Se añaden las cinco tablas del Cantar de los Cantares que se ordenan en una serie homogénea sobre el tema del amor. El orden en que aparecen las pinturas no es el orden cronológico de la historia bíblica, es el propuesto por la imaginación del artista.

La sala más espaciosa contiene los doce cuadros de gran formato que ilustran los pasajes significativos de la Biblia: La creación del hombre, El Paraíso, Adán y Eva expulsados del paraíso, Noé suelta la paloma, Noé y el arco iris, Abraham y los tres ángeles, Moisés ante la zarza ardiente, Moisés golpea la roca y Moisés recibe las Tablas de la Ley. Una sala contigua está reservada a las cinco representaciones del Cantar de los Cantares.

El Mensaje Bíblico no es la imagería de la religión judía ni propaganda sionista. Chagall se defendió siempre con energía de tales ataques. Recordemos la inscripción que puso en la cerámica mural del baptisterio de Notre-Dame-de-Toute-Grace en el Plateau d'Assy:

“En nombre de la libertad de todas las religiones.”

“Estos cuadros, en mi pensamiento, no representan el sueño de un solo pueblo sino el sueño de la humanidad. Son la consecuencia de mi encuentro con el editor francés Ambroise Vollard y de mi viaje a Oriente. He pensado dejarlos en Francia, donde, como quien dice, he nacido por segunda vez.”<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> LE TARGAT, F., *Marc Chagall*, Barcelona, 1985. p. 17.

## 1. LA CREACIÓN DEL HOMBRE



*La creación del hombre, 1956 – 1958*

Óleo sobre tela, 299 x 200,5 cm.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Diez relatos diferentes sobre la creación introducen el Génesis.

El tema de la Creación inicial y el devenir del hombre está representado por el descenso de un ángel con las alas abiertas que sostiene un Adán totalmente lánguido; Dios aún no le ha dado vida. El ángel va a depositar el primer hombre dentro del jardín del Edén.

La diagonal que forma el ángel llevando el cuerpo de Adán está coronada por una bola de fuego, un sol fantástico, con colores brillantes. Es el símbolo de la futura alianza que establecerá Dios con la humanidad.

Las figuras de la historia bíblica aparecen dentro de los rayos en la espiral. El profeta Jeremías se lamenta, recostado sobre sí mismo. Un hombre, tal vez Aaron, llevando un *menorah* (candelabro) de siete brazos símbolo de los siete días de la creación. Un rabino con la cabeza de cabra sostiene el rollo de la Torá; el rey David, identificado con Chagall, toca su arpa a todo un pueblo judío iluminado. La imagen de un pueblo que evoca Vitebsk y Jesucristo en la cruz cubierto por el talit.<sup>183</sup> La figura del Crucificado aparece en muchos de los cuadros de Marc Chagall. El pintor con ella quiere conjurar el destino, y se desvía de la ilustración del Antiguo Testamento para relatar el sufrimiento de los judíos –del cual él mismo sólo pudo escapar exiliándose a Estados Unidos en el 1941. El Cristo de Chagall representa un judío sacrificado, un mártir que vive hasta el límite de las posibilidades humanas y encarna el dolor.

Las manos de Dios salen de una nube y extienden las Tablas de la Ley a un pequeño Moisés alado y con la cara verde; un ángel toca el *shofar*.<sup>184</sup> Dominando la bola de fuego, un querubín guardián del Arca lleva flores en las manos como ofrenda. El azul es aquí símbolo de la calma y de la serenidad del Jardín del Edén.

Marc Chagall está recreando, está fantaseando lo que dice el Génesis. No está pintando la escena fotográficamente, pone una carga de símbolos que irán apareciendo sucesivamente.

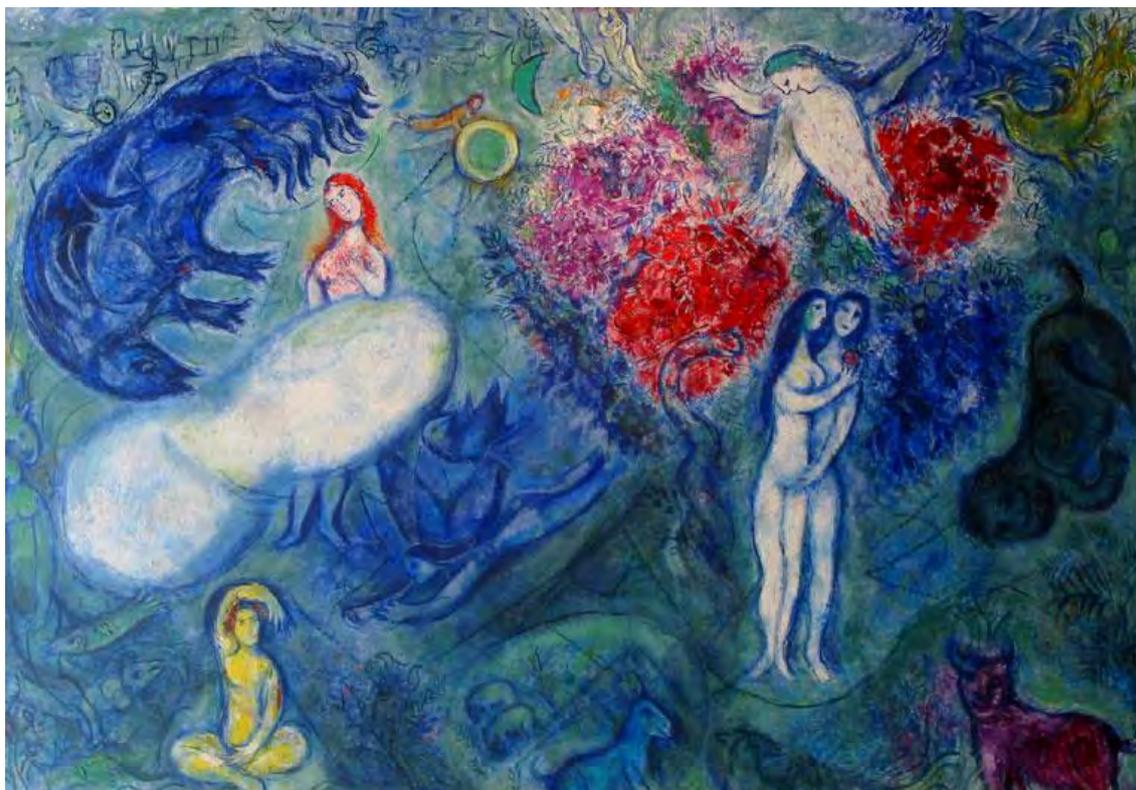
Las distintas pinturas que iremos analizando tienen como característica común que se representa en el cuadro un mismo episodio bíblico con varias escenas.

---

<sup>183</sup> Manto ritual de oración masculina que se lleva sobre los hombros y la cabeza durante el oficio matutino *shajarid*. Se teje tradicionalmente con lana blanca bordada con anchas franjas negras.

<sup>184</sup> Cuerno de carnero utilizado como instrumento musical que se toca en determinadas fiestas religiosas.

## 2. EL PARAÍSO



***El Paraíso, 1961***

Óleo sobre tela, 198 x 288 cm.

Musée National Message Biblique Marc Chagall, Niza.

El primer hombre y la primera mujer viven en un estado de ocio primitivo e inocencia en el Jardín del Edén.

Chagall nos representa el Jardín del Edén en una mezcla de verdes y azules con toques de amarillos y rojos; es el homenaje a la naturaleza. Ramos de flores, ángeles, animales fantásticos, etc. rodean a Adán y Eva, que se funden en un abrazo. El artista pinta a los dos personajes enlazados, la pierna de Adán se fusiona con la de Eva, recordando así el pasaje en que la mujer es creada con una costilla del hombre. El pintor evoca su idea de la fusión y del amor que experimentó primero con Bella y años más tarde con Valentina.

Adán esconde su desnudez con la mano, mientras que Eva le ofrece la manzana. La serpiente, cerca de la pareja, se enrosca en el tronco del Árbol de la Vida. A la izquierda aparece Adán con una postura de yoga, Eva parece planear por encima de una nube blanca que esconde su desnudez. En torno a esta escena aparecen animales del

revés, criaturas fantásticas: peces con plumas, aves del paraíso... Hombre y animales viven en armonía. Eva aparece de nuevo insinuada en la parte izquierda del cuadro escuchando las palabras de un pequeño diablo con la cabeza de fauno.

### 3. ADÁN Y EVA EXPULSADOS DEL PARAÍSO



*Adam y Eva expulsados del Paraíso, 1961*

Óleo sobre tela, 190 x 283,5 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Marc Chagall nos representa el episodio no como el de la caída del hombre desobediente ante la palabra de Dios, sino como la historia de una pérdida; la del jardín del Edén.

La pintura no tiene un arriba y abajo, todo está del revés: los peces vuelan, los gallos aparecen con la cabeza de cabra y los árboles están plantados del inverso. Un ramo luminoso focaliza la atención de la imagen, es una mancha de colores calientes en medio de la gama de verdes que invaden el cuadro; recuerda la zarza ardiente de Moisés. Este ramo está hecho artificialmente, ya que se compone de flores que no tienen

tallo pintado; únicamente está sugerido. Por encima de este ramo aparece una mancha blanca, símbolo de la palabra divina.

El arcángel llevando una espada expulsa a Adán y Eva del Paraíso. La pareja, al contrario que en otras pinturas, no aparece en actitud de arrepentimiento. Vuelan llevados por un gallo rojo símbolo de la vida y esperanza. Ahora, la pareja tendrá que tomar conciencia de la responsabilidad a asumir.

#### 4. EL ARCA DE NOÉ



*El arca de Noé, 1961 – 1966*

Óleo sobre tela, 236 x 234 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

La corrupción progresiva del mundo después del Edén culmina con la decisión divina de destruir a “toda carne en la que haya hálito de vidas” mediante un gran diluvio. Es la historia que se narra en el Gn.6-9. Sin embargo, según la pauta general del juicio divino del Génesis, Dios mitiga su castigo. El humano Noé “halló gracia a los ojos de Yahvé” porque era “varón justo y perfecto entre los de su generación” (Génesis 6,8-9). Dios decide salvar a Noé y a su familia ofreciendo una segunda oportunidad a la humanidad. Da instrucciones a Noé para que fabrique un arca que albergue a su familia y, como mínimo, a un macho y una hembra de cada especie animal, a fin de repoblar el mundo después de la inundación.

Contrariamente a las representaciones más clásicas y conocidas de esta escena, aquí el artista nos muestra el Arca de Noé pintada desde el interior. En el centro de la imagen aparece la ventana por la cual Noé lanza a volar la paloma. Todo aparece en manchas de colores: la verde barba de Noé, el brazo rosa de una mujer, la piel amarilla de una cabra, las plumas de colores de un pavo real, etc. nos reafirman la facilidad e ingenio con que Chagall hacía uso de los colores.

En la parte derecha de la pintura aparece toda la familia de Noé, se abrazan y se protegen unos a otros. En la parte inferior vemos la imagen de una madre con su hijo en brazos.

## 5. NOÉ Y EL ARCO IRIS



*Noé y el Arco Iris, 1961 – 1966*

Óleo sobre tela, 205 x 292,5 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

El arco es la señal de la alianza que Dios coloca entre las nubes para recordar la promesa inolvidable “para que no sea exterminada ya más toda carne por las aguas del diluvio, de manera que ni haya más diluvio que destruya la tierra” (Génesis 9,11)

El arco que Marc Chagall pinta es de color blanco, aparece un ángel que recuerda la tradición cristiana de evocar al Dios barbudo; señala a Noé, el signo divino.

Noé está recostado (Noé significa en hebreo “el que reposa”), tiene apoyada la cabeza sobre su mano. Pintado dentro de una mandorla azul, parece estar imbuido de la serenidad que le da la palabra divina. A sus pies aparece un cordero que el patriarca ofreció en sacrificio.

El color presta una importancia especial al dibujo. El color pasa aquí en segundo término para ceder la preeminencia al repertorio de formas y siluetas. A los dos extremos del arco aparecen contrapuestas escenas de paz y de guerra. A la derecha, una

pareja se podría identificar con Adán y Eva; también hay pájaros, animales domésticos y una multitud unida bajo los rayos de sol.

A la izquierda, por el contrario, nos sorprende una visión un tanto horrorosa: los animales aparecen extendidos por el suelo, una casa arde y un ser fantástico con la cabeza de monstruo parece descender del cielo. Esta criatura fantástica simboliza el Mal, que no perdona a la humanidad.

A parte de la Historia Bíblica, Chagall recuerda en esta visión de Noé los pasajes más recientes en la historia del pueblo judío, unos episodios de los cuales él mismo pudo escapar mediante el exilio a los Estados Unidos.

Durante su formación Chagall quedó muy impresionado por los iconos que podía contemplar en Vitebsk, y con los que pudo ver más tarde en San Petersburgo y Moscú. Esto contribuyó a rehusar el uso de la perspectiva tan característica de la obra chagalliana. El artista retuvo las diferencias de escala, que daban una mayor dimensión al personaje más importante de la composición y una talla inferior a los personajes secundarios. Esta forma de componer las obras fue la que utilizó a lo largo de su vida y se mantuvo presente hasta sus últimas obras.

## 6. ABRAHAM Y LOS TRES ÁNGELES



*Abraham y los tres ángeles, 1960 – 1966*

Óleo sobre tela, 190 x 292 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Dentro de la gran sala, el cuadro de Abraham y los tres Ángeles destaca por el predominio del color rojo. La escena como ya hemos comentado y analizado en el capítulo 5, tienen una clara influencia de los iconos de la galería Tretriakov de Moscú, que Chagall posiblemente visitaba. Me refiero concretamente al icono de la Trinidad de Andrei Rubliov. Como hemos ido diciendo anteriormente, el artista se impregna de la cultura ortodoxa rusa por la utilización del color rojo tan intenso y el dorado de las alas de los ángeles. La visita de los tres Ángeles a Abraham es un tema clásico de los iconos rusos. Los Ángeles le anuncian dos noticias; la futura maternidad de Sarah a pesar de su esterilidad y la caída de Sodoma y Gomorra. La escena se representa en torno al banquete que ofrece el matrimonio a la visita.

Contrariamente a la representación de los iconos tradicionales, los ángeles de Chagall nos dan la espalda. Por un efecto óptico debido al procedimiento cubista en representar los rayos luminosos, los ángeles parecen estar en posición frontal hacia el

espectador. Abraham y Sarah se muestran atentos ante la inesperada llegada de los huéspedes. La actitud del patriarca es de profundo respeto, sus manos están recogidas hacia el pecho como signo de aceptación del mensaje divino. Abraham lleva un vestido pesado y de color oscuro. Parece evocar la figura de los judíos de la Europa del este. Tras la pareja vemos la puerta de la casa abierta, símbolo de la hospitalidad. En la esquina superior derecha y dentro de una circunferencia, Chagall pinta a Abraham y los tres Ángeles en el camino de Sodoma y Gomorra.

## 7. EL SACRIFICIO DE ISAAC



***El sacrificio de Isaac, 1960 – 1966***

Óleo sobre tela, 230'5 x 235 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Dios pide a Abraham que entregué a su amado hijo, Isaac. El patriarca obedece y en el último momento Dios interrumpe el sacrificio y da un carnero a Abraham para que practique el holocausto. Se presenta a Abraham como modelo de justa obediencia, por lo cual es recompensado con la bendición divina. Este episodio bíblico es repetido por muchos artistas de todas las épocas. Chagall en esta obra utiliza la misma composición

que Rembrandt en la pintura que se conserva en el museo del Hermitage en San Petersburgo.

Abraham ha recostado a su hijo desnudo en una hoguera, en una mano tiene el cuchillo, símbolo de la sumisión a Dios, que ocupa la parte central de la escena. La figura de Abraham está pintada dentro de una gran mancha roja que contrasta con la del hijo de color amarilla y con el azul del cielo con los ángeles. El sacrificio del hijo es un eco del sacrificio del pueblo judío en su huida al exilio o también del martirio de la Cruz. Estas escenas son recordadas en la parte superior derecha del cuadro, donde podemos ver distintos personajes: el Crucificado, el judío errante...

Un ángel en la parte superior izquierda, todo de blanco, envía un ángel azul que Chagall pinta con el cuerpo arqueado, para que detenga el irreparable sacrificio. Una diagonal creada entre los dos ángeles y Abraham simboliza la unión entre Dios y el Hombre. Detrás del árbol, Sarah, con las manos cruzadas hacia su rostro, está desesperada ante la horrible escena. Junto a ella, el cordero que será sacrificado.

En la mayoría de las obras, Chagall altera el orden del relato bíblico y sitúa los diversos episodios alrededor del momento más significativo, el diálogo entre el hombre y Dios, el momento en el cual se sublima la lucha entre el bien y el mal por la confianza en Dios. Noé, Abraham, Moisés, Jacob, etc. son hombres que dudan, pero a la vez se convierten en los portadores de un mensaje que los acerca a la divinidad.

En esta obra podemos ver como Chagall practica la liberación de los colores, trascendiendo los contornos, formando una especie de áurea alrededor de los personajes. Al final el cuadro transmite sólo impresiones en las que el colorido domina sobre la figura.

## 8. EL SUEÑO DE JACOB



*El sueño de Jacob, 1960 – 1966*

Óleo sobre tela, 230 x 235 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Esta pintura se puede comparar con *La lucha de Jacob y el Ángel*. En los dos cuadros Chagall utiliza los mismos tonos de azules y violetas, situando así las dos escenas en la noche. *El Sueño de Jacob* está compuesto a la manera de un díptico. El predominio de los colores azules y malvas nos introduce dentro del universo del sueño profético y poético. El dormido en la parte violeta del cuadro está pintado de rojo. Parece admirar los ángeles acróbatas que sostienen la escalera (Génesis 28,12-16). Hay una escalera de siete peldaños, como los siete días que necesitó Dios para la Creación del Mundo. Un ángel iluminado de color amarillo sostiene la escalera por la parte superior mientras el otro toca el *shofar*.

En la parte derecha del cuadro, un querubín con sus cuatro alas desplegadas, parece flotar inmerso en el espacio azul. Chagall acentúa su carácter inmaterial ya que la figura aparece evocada únicamente mediante el dibujo que se recorta sutilmente sobre

el azul del cielo. Lleva un *menorah* de seis brazos, y no siete como marca la tradición, simbolizando así la luz divina. En la esquina inferior derecha vemos la escena del sacrificio de Isaac. Esta ilustración subraya el pacto entre Dios y Abraham y, por extensión, entre Dios y los hijos de Abraham. En la parte superior hay un Cristo en la cruz. Una diagonal marcada por la cabeza del Crucificado, la del querubín y la de Jacob, resalta las escenas principales de la pintura.

## 9. LA LUCHA DE JACOB Y EL ÁNGEL



*La lucha de Jacob y el ángel, 1960 – 1966*

Óleo sobre tela, 251 x 205 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Chagall representa la escena de la lucha como un sueño. Los colores azules de la pintura sitúan el combate durante la noche. El ángel aparece como una figura fantástica: sus plumas en forma de hojas parecen darle movimiento a sus alas. Mucho más grande el Ángel que Jacob, pone su mano en la cabeza de éste, como para bendecirlo. Es el final del combate. La lucha se representa en las proximidades de un pueblo que muy bien podemos identificar como Vitebsk, por la forma de las casas y la vegetación de bosques a su alrededor.

Como ya es costumbre encontrar en las obras de Chagall, la escena principal de la lucha está rodeada de otros episodios. A la manera de los iconos narrativos de las iglesias rusas, la historia de Jacob está contada en dos escenas secundarias. En la parte superior izquierda, se nos representa una pareja abrazada identificada como Jacob y Raquel por la presencia del pozo. El lugar de encuentro de la pareja evoca la vida de los nómadas ya que se establecían en las cimas de las montañas y en los lugares donde encontraban el agua. Simétricamente a esta escena, se describe un episodio posterior a la lucha –el matrimonio con Raquel es anterior–, la historia de su hijo José. Jacob tiene doce hijos con cuatro mujeres distintas: de Raquel, la preferida, tiene José, el benjamín. La preferencia de Jacob por José suscita los celos de sus hermanos, que lo cogen desnudo y lo echan dentro de un pozo. Por encima de esta imagen, Chagall pinta un gallo amarillo, símbolo de la esperanza y anunciador de la aurora. En la parte inferior derecha, Jeremías, recogido sobre sí mismo con una tela blanca, se lamenta de la caída de Jerusalén. Jacob es el padre de las doce tribus de Israel. Así, Chagall relaciona la historia de Jeremías con la del pueblo judío.

## 10. MOISÉS Y LA ZARZA ARDIENTE



***Moisés y la zarza ardiendo, 1960 – 1966***

Óleo sobre tela, 195 x 312 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Las tres últimas pinturas del Mensaje Bíblico están consagradas al Éxodo.

*Moisés y la zarza ardiendo* se presenta como un díptico. Pero, a diferencia del *Sueño de Jacob*, Chagall escoge en esta pintura dos escenas de la vida de Moisés. Haciendo una lectura de la pintura en forma hebrea, de derecha a izquierda, el artista evoca la vida tranquila de Moisés en los montes del país de Madian. En el borde derecho está Aaron, su hermano que será su ayuda. El patriarca refleja una expresión de beatitud frente a la zarza ardiente. Chagall pinta siempre Moisés con los rayos, símbolos de la luz que su rostro irradia cuando desciende del Monte Sinaí con las Tablas de la Ley. La zarza ardiente está en el centro de la pintura, por encima, un ángel dentro de un círculo representando a Dios. Los colores de la zarza evocan el fuego, los de la áurea al arco iris. De esta forma, Chagall simboliza una vez más la llamada al diálogo entre Dios y los hombres.

En la parte izquierda del cuadro, se nos representa la huida a Egipto cruzando el Mar Rojo. La cabeza de Moisés es amarilla y está vuelta hacia la parte exterior del

cuadro. Ante él, las Tablas de la Ley. Su manto está formado por la procesión del pueblo judío. Bajo su manto una mancha blanca representa la gran ola que engulle el ejército egipcio, que aparece pintado en un gran caos de figuras y carrozas. A la serenidad de la marcha del pueblo hebreo se opone el dramático fin del ejército del faraón.

Chagall en esta tela representa el momento fundacional del pueblo judío que sella la alianza con Dios. Moisés, en la cima de la montaña, contempla el cielo mientras Dios le ordena que transmita los mandamientos al pueblo escogido. La posición de Chagall no es cómoda si pensamos que, como judío, no puede representar a Dios. En la mayoría de veces, no representa a Dios propiamente dicho, sino que lo evoca mediante la presencia de un ángel o de dos manos que salen de una nube, como es el caso.

## 11. MOISÉS GOLPEANDO LA ROCA



***Moisés golpeando la roca, 1960 – 1966***

Óleo sobre tela, 237 x 232 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

En este cuadro la composición aparece voluntariamente desequilibrada, como si se quisiera dar énfasis a la contraposición entre la gran figura solitaria de Moisés, en la parte superior del cuadro; y el pueblo judío, que invade la parte inferior y al cual parece unido solamente por el agua que sale de la roca. El episodio se sitúa poco después que los judíos lamentaran, sumidos en la sed, haber marchado de Egipto, y poco antes que rehusaran la autoridad de Moisés para adorar al cordero de oro. Otra de las

particularidades que diferencian esta obra de las demás del Mensaje Bíblico, la mayoría de ellas de colores vibrantes, es que Chagall trabaja exclusivamente con tonalidades marrones. El color es independiente al dibujo y aparece aplicado como una masa, a fin y efecto de crear un equilibrio para el mismo, dando ritmo al cuadro.

Chagall ha querido traducir la salida del pueblo judío del desierto. La gente invade el cuadro, sólo una línea curva que representa el río separa los grupos de gente. Las personas esperan con los recipientes para coger agua en las manos. Moisés golpea con su bastón la roca y la fuente hace quitar la sed al pueblo y al ganado. El patriarca es investido por la autoridad. Es Moisés, en el desierto, conforme a la narración del Éxodo, quien hace surgir el Agua de la Vida de la roca de Horeb. Chagall ha querido captar ese momento y, sin tener en cuenta las formas, ha dispersado sobre el cuadro manchas luminosas de verdes, amarillos, rojos, malvas, azules, etc. Los colores del Arco Iris.

## 12. MOISÉS RECIBIENDO LAS TABLAS DE LA LEY



*Moisés recibiendo las Tablas de la Ley, 1960 – 1966*

Óleo sobre tela, 237 x 233 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Este cuadro remata el ciclo del Mensaje Bíblico. La imagen de la entrega de las Tablas de la Ley cierra el diálogo directo con Dios. A partir de ahora, serán los ángeles o los profetas los intermediarios privilegiados de este diálogo. La luz divina invade toda la pintura con las tonalidades de amarillos. La composición está articulada en dos diagonales que se cruzan. Una línea diagonal marca la composición entre Dios y Moisés. Los pies del patriarca reposan sobre la roca. Moisés es al mismo tiempo el que

lleva el mensaje al pueblo. El pueblo desesperado, en los pies del Monte Sináí, construye el cordero de oro que acabarán adorando.

Chagall no representa a Dios, él pinta sus manos saliendo de una nube gris. Dios extiende las Tablas de la Ley hacia Moisés y éste se inclina hacia el cielo.

La otra diagonal que se representa en la pintura es la de la montaña sobre la cual está Moisés. En la esquina inferior derecha vemos un personaje con un *menorah*; es Aarón, el hermano de Moisés. Chagall lo viste con la ropa del gran sacerdote de los hebreos, lleva sobre su pecho bordados con piedras preciosas, doce signos símbolo de las doce tribus de Israel. Así pues, Aarón, Jeremías y David recuerdan con su presencia los distintos momentos en que Dios pacta con los hombres. Jeremías (personaje que aparece por encima de Aarón) anuncia la caída de Jerusalén; el pueblo escogido no cumple los mandatos de Dios. El rey David (en la parte superior izquierda, abrazado a Betsabé) que desea la esposa de otro hombre al cual hace asesinar para casarse con ella; el hijo que tiene del adulterio con Betsabé muere como castigo de Dios.

## **EL CICLO DEL CANTAR DE LOS CANTARES**

El ciclo del Cantar de los Cantares completa el Mensaje Bíblico, abordado por primera vez en Marc Chagall.

El libro del Cantar de los Cantares de la Biblia aparece como una colección de diversos cánticos de amor, cuyas unidades son muy difíciles de señalar. La unidad global se advierte por el único tema de que trata: el amor. Su estructura general, que muchos han querido asemejar a un drama, quizás deba definirse como la de un poema lírico, compuesto a base de poemas menores relativos a las diversas situaciones de los dos enamorados. Se define el Cantar como la alegoría del amor de Yahvé por Israel. Se trata de uno de los libros más peculiares de la Biblia. Es un poemario que, con un lenguaje extraordinariamente exótico y erótico, celebra el amor carnal entre el hombre y la mujer. No sorprende que durante mucho tiempo se discutiera si debía o no formar parte del canon de las Sagradas Escrituras y probablemente debe su inclusión a que se atribuye a Salomón, a quien se le menciona varias veces.

Tanto por el judaísmo como por el cristianismo, la interpretación tradicional sostiene que es una alegoría del amor de Yahvé por Israel. Para los cristianos también expresa el amor de Cristo por su Iglesia. Se parece a algunos poemas de amor egipcios y a canciones nupciales árabes que elogian los encantos físicos de la novia. La idea más aceptada es que ensalza, simplemente, el Amor Humano. Aunque no sea la liturgia del matrimonio real, es muy probable que el Cantar de los Cantares proceda de un texto de estas características.

El tema ejemplifica uno de los objetivos de la pintura de Marc Chagall, hablar y pintar sobre el AMOR. Llegando al ocaso de su vida, el artista fusiona en este ciclo su experiencia como hombre, artista y creyente, con un lenguaje simbólico. En los cinco cuadros que componen el ciclo representa determinados temas, principales o secundarios. El rey David, con quien se identifica, actúa como patrón de los artistas. La Jerusalén Celestial toma a veces el aspecto de su ciudad natal, Vitebsk, y a veces recuerda a Vence.

### 13. CANTO PRIMERO



*Canto I, 1960*

Óleo sobre tela, 146'5 x 171'5 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

La pareja en primer plano está estrechamente unida. La mujer, con una silueta evocada, compuesta por una cabeza, dos pechos redondos y un brazo blanco sobre un cuerpo de gallo, con sus plumas de color rojo intenso. Una paloma blanca vuela sobre ellos. De esta pareja parte una línea en diagonal que nos conduce hasta la parte superior derecha donde nos aparece otra pareja unida en un abrazo e identificada como el rey y su amada. Parecen estar volando.

El amor a la música y la naturaleza está claramente sugerido. Un pájaro toca la lira y un pequeño músico toca la flauta dentro de un bosque florecido.

Este primer cuadro del ciclo del Cantar contiene figuras que se irán repitiendo sucesivamente en las obras posteriores con formas ligeramente distintas. En el ángulo

superior derecho se puede ver un trono, el de Jerusalén, y la estrella de David bajo una mano. En el ángulo inferior izquierdo, un libro abierto que podría muy bien ser el del Cantar de los Cantares. En el margen derecho del cuadro hay representada la ciudad de Jerusalén, vertical. La mujer que aparece desnuda sobre los tejados de las casas busca a su amado. La escena describe muy bien el Canto:

“En mi lecho, en la noche,  
buscaba yo al amado de mi alma:  
Lo busqué y no lo hallé.  
Me alzaré, recorreré la villa  
por callejas y plazas,  
en busca del amado de mi alma.  
Lo busqué y no lo hallé”.

La mujer de novia o desnuda, el árbol florecido y la presencia de la música simbolizada por pájaros, músicos o el rey David, parecen ser los temas predilectos del artista.

## 14. CANTO SEGUNDO



### *Canto II, 1960*

Óleo sobre tela, 139 x 164 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

La imagen de la mujer aparece recostada entre la copa de un árbol florecido. Se puede pensar que la mujer está tumbada sobre el Árbol de la Vida. Podríamos ver en la imagen de la mujer la metáfora del amor hacia Bella y más tarde el de Vava. La paleta de color utilizada en este ciclo del Cantar de los Cantares, combinando rojos y rosas, crea en la pintura una atmósfera de voluptuosidad.

Una mano que surge de la ciudad de Jerusalén (identificada por los distintos edificios) se extiende hacia la luna, lo cual puede interpretarse como un símbolo de feminidad. El rey David con alas y su lira acompaña con su música el sueño de la mujer.

## 15. CANTO TERCERO



### *Canto III, 1960*

Óleo sobre tela, 149 x 210 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

Esta pintura choca por su composición radial: la organización del cuadro a partir de un punto central es el principio ordenador de esta obra. Partiendo de la pintura de círculos de Delaunay, que utilizó la analogía con el sol como única referencia figurativa en composiciones cromáticas abstractas, Chagall logra la síntesis de motivos tomados de diversos niveles de realidad en una unidad pictórica lógica. Ya no es necesario ningún discurso, ninguna acción; la disposición geométrica de las superficies, la estructuración del cuadro con diagonales y segmentos de círculos, es suficiente para ordenar las ideas. La simultaneidad de motivos y la transparencia de formas, dos elementos, básicos del cubismo, prueban la aptitud de Chagall para acceder a la representación de imágenes recordadas, visiones y fragmentos de diferentes realidades en un cuadro. Todos los elementos ordenados asociativamente en el cuadro, expresan

una realidad que trasciende el mundo visible, representan un universo imaginado en el que los recuerdos se vuelven símbolos.

En la parte superior del cuadro, dos círculos evocan claramente los pechos de una mujer. Por debajo, otra línea curva delimita el vientre. Una pareja de esposos bajo el palio del matrimonio llevado por dos ángeles, los cuerpos de los cuales están fusionados, nos recuerdan una estrella fugaz. Un ángel lleva la luz en un candelabro, otro toca el *shofar*. Un cortejo sigue el matrimonio una vez hecha la celebración. Una paloma los sobrevuela, simbolizando la paz. Aparecen pintadas dos ciudades, como en un juego de espejos, que se reflejan una con la otra. Vence, reconocible por sus murallas y su catedral; y Vitebsk, invertida, con sus iglesias ortodoxas y sus pequeñas casas. En la parte inferior, una pareja recostada, interpretándose como el mismo artista y su esposa Bella.

## 16. CANTO CUARTO



### *Canto IV, 1958*

Óleo sobre tela, 144'5 x 210'5 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

David y Betsabé abrazados volando sobre un caballo alado se elevan hacia el cielo. La escena está sacada de un cuadro anterior, concretamente de uno de los decorados del ballet Aleko con música de Txaikovski, que Chagall había pintado en el 1941. Como el Pegaso de los griegos, este caballo alado de las leyendas rusas simboliza la fuerza del amor humano, capaz de elevarse hasta la divinidad. La presencia del caballo cabalgando evoca la potencia del amor carnal.

En la parte inferior, la ciudad de Jerusalén, reconocible por la torre del rey David. Aparecen todos los personajes que hemos ido viendo en las distintas pinturas del Mensaje Bíblico: el judío errante, los rabinos, las mujeres con sus hijos en los brazos, los enamorados, ángeles, el candelabro de siete brazos, el *shofar*, burritos y cabras, árboles florecidos... El rostro del rey David es de color verde, Chagall parece así ilustrar el refrán en yídish: “Uno es verde de emoción”.

## 17. CANTO QUINTO



### *Canto V, 1965 - 1966*

Óleo sobre tela, 150 x 226 cm.

Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

La última pintura del Cantar de los Cantares resume toda la serie. Un sol multicolor ilumina la escena. Hay una pareja, el rey David, la mujer desnuda, los pueblos que marcaron la vida de Marc Chagall, etc. A diferencia del sol de *La Creación del hombre* en forma de remolino, aquí aparece en forma de estrella. Se representan dos pueblos separados por un puente, tal vez el Dvina que pasaba por Vitebsk. En la colina de la derecha, el pueblo de Vitebsk; en la de la izquierda, Jerusalén, donde Chagall representa el trono de David junto con los dos leones de las tribus de Judá con la inscripción en hebreo de Jerusalén. El rey David sobrevuela la escena con su arpa en busca de su amada. Tiene el rostro cubierto por la imagen de un pájaro con las alas extendidas. La mujer a la que se dirige el rey David tiene un aspecto fantasmagórico, evocando así el sueño evanescente.

## 9. Conclusión

### 9.1. Mapa conceptual de mi tesis

Ya expliqué en el apartado que llamé *biografía de la tesis*, cómo comenzó todo este pequeño descubrimiento. Muy sintéticamente lo voy a recordar ahora, casi en forma de “mapa conceptual”, para ir comprobando cómo en mi itinerario de búsqueda van apareciendo dificultades, que en muchas ocasiones me parecieron verdaderos “cortocircuitos”: momentos en que constataba la imposibilidad de avance. Sin embargo, han sido estos momentos difíciles los que me han abierto, sorprendentemente, nuevos espacios, relaciones y descubrimientos.

La tesis queda fundamentada al situar la pintura de Marc Chagall calificándola como “pintura narrativa”, después de indicar que es lenguaje. Todo esto lo he estudiado describiendo en qué consiste, referido a la pintura en general y no sólo en relación con nuestro pintor.

En el caso de Marc Chagall puedo adjetivar así su pintura, como ya de sobras expliqué anteriormente, por la forma tradicional y narrativa propia del mundo y cultura judía, en la que se afincó Chagall, tanto referente a sus temáticas, como sus formas expresivas. Por todo ello concluyo que lo narrativo y la pintura quedan unidos como lenguaje.

Lo narrativo está bastante más estudiado en el mundo de la filosofía que en el estudio de la pintura. De todas formas en el mundo de la filosofía también la narración sufrió una “migración” desde la literatura. Yo he tratado de trasladar hasta el espacio de la pintura las *categorías narrativas* estudiadas en filosofía por Nietzsche: “la ficción”, W. Benjamin: “la experiencia”, Wittgenstein: “los juegos del lenguaje”. A estos pensadores se refiere admirablemente Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, que guarda una fuerte analogía con la pintura de Marc Chagall, quien también *juega* con la pintura, *fictionándola* y pintando desde su *experiencia* biográfica.

Esta conexión entre las ideas que trabaja P. Ricoeur y la explicación que he dado para aclarar que la pintura de Marc Chagall es narrativa, me parece un logro que hace mi tesis “consistente”. Tanto uno como otro narran lo que sólo podría ser conceptual y abstracto: P. Ricoeur diciendo que el “concepto tiempo” sólo se hace comprensible si se

narra; Marc Chagall haciendo que el tiempo de la Tradición Judía, o el presente de su historia y propia biografía, o el futuro final de la Torá, pueden ser narrados como un relato en sus pinturas.

La “mimesis” o representación de la que habla P. Ricoeur se descubre en la “trama” de la narración, que es lo que la hermenéutica habrá de descubrir: lograr dar con una temática, asunto, mensaje a partir de los elementos expuestos y pintados. En muchos de los cuadros de Marc Chagall hay escenas, símbolos o personajes que clarifican su temática, o que abren “la intriga del enigma”. Están, otra vez, en sintonía pensador y pintor, que a su vez coincidirían en lo que Benito Pérez Galdós escribió:

“Doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela.”<sup>185</sup>

La pintura narrativa de Marc Chagall, además de referirse a momentos concretos de vida, los convierte en acontecimientos. Su biografía queda convertida no sólo en un itinerario cronológico, sino que se refiere al sentido de la existencia. La labor del narrar informa la trama y la urdimbre del vivir, porque el vivir es historia y cultura y no sólo animalidad y biología. Y esto ya apuntaría hacia los intentos y objetivos últimos de una posible hermenéutica narrativa dentro del mundo de la pintura. El tratamiento narrativo que he realizado con la pintura de Marc Chagall lo quisiera hacer extensible a una hermenéutica más general. La narración es un modelo de comprensión y de argumentación, es decir de realización e interpretación de una pintura.

He aclarado desde el principio que lo contrario del término *narración* es la *conceptualización*, consistente en definiciones, estructuras y en formas impersonales (sin sujeto) y a-históricas. Es otra forma de entender el lenguaje de los humanos. De ninguna forma mis afirmaciones quieren reducir y minusvalorar esos otros lenguajes, por ejemplo de las Vanguardias, pero tampoco quisiera que lo narrativo se ninguneara.

Sigo el ejemplo de Marc Chagall, quien, no estando asimilado a ninguna corriente en concreto, supo –pese a sus desencuentros, por ejemplo, con su coetáneo Malevich–, relacionarse y aprender de todos ellos. He repetido durante todo mi trabajo que, para romper la incompreensión o cortocircuito al afirmar “la pintura se puede narrar”, descubrí que la pintura –toda pintura– es *un lenguaje* con el que el pintor trata de expresar algún tipo de creación, y por tanto de pensamiento, y esto es lenguaje: pensar y expresar. El artista es fundamentalmente creador de mundos alternativos al

---

<sup>185</sup>PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, Madrid, 1983.

tiempo que persigue la belleza, y esto lo consigue el humano con el lenguaje, con todo tipo de lenguaje, también con el lenguaje del arte.

## 9.2. La hermenéutica narrativa

Pensando, como consecuencia o fruto de mi tesis, en una hermenéutica dirigida hacia la pintura narrativa, señalo unas reflexiones que ya estudié y ahora concluyo con unas derivaciones didácticas, que en el análisis y lectura de los cuadros de Marc Chagall ya empleé:

### a) *Aprender de la categoría narración*

Podemos aprender de la categoría narración que en toda hermenéutica, también en la hermenéutica de la pintura, los personajes, metáforas y símbolos expuestos no son neutros. La narración ayuda al análisis pormenorizado de estos elementos, tanto de los explícitos y visibles, como de los implícitos. Un personaje, un solo símbolo, un detalle visual, pueden descubrir la intención y objetivos de la totalidad. Habría que recorrer en el análisis de un cuadro, los espacios que quedan abiertos y tienen que ver con la “categoría narración”: la subjetividad y experiencias de las que parte el autor y las ficciones y metáforas.

Así como el lingüista H. Weinrich<sup>186</sup> ha estudiado que toda palabra con su significado (significante) puede mentir, hasta que no lo pongamos en referencia (referente) a la totalidad del texto, así en la pintura de Marc Chagall las palabras de sus cuadros, es decir sus pinturas (una cara verde, por ejemplo), sólo las comprendemos en referencia a toda la intuición del texto, es decir del cuadro. Las mentiras –a veces tan atrevidas en su obra– cobran sentido en la totalidad, razón por la que hay que abandonar el fundamentalismo de la literalidad o trazo único de pintura y entenderlo en la intención general del cuadro.

---

<sup>186</sup>WEINRICH, W., *Leteo, Arte y crítica del olvido*, Madrid, 1999.

b) *La creación del pintor es un lenguaje* que se refiere al mundo para acabarlo de “apalabrar”, re-crear, nominar. El mundo, como sucede en el Génesis, queda ultimado cuando lo acaba de nominar el hombre.

El lenguaje de la pintura narrativa, sin embargo, no es conceptual, matemático, geométrico: no estructura ni capta policialmente la realidad (el verbo “capio”, de donde proviene “concepto” significa coger), cuenta lo que ve y sucede. *Mirad el mundo así*, indica el artista narrativo, y no: *el mundo es así* como se dogmatiza, si lo hacemos conceptualmente.

Como la pintura es un lenguaje habrá que saber su gramática. Por esto podemos exponer y saber descubrir dentro de la pintura “metáforas” y “juegos de lenguaje”, de los que ya hemos hablado. La pintura de Marc Chagall no acaba siendo un espejo de la realidad o fotografía fija, sino que se convierte en un saber “jugar con la realidad”, creando en el espectador equívocos comprensibles cuyas referencias habrá que descubrir. Lo mismo pasa con otros pintores narrativos; el cuadro *Un par de zapatos* de Van Gogh representa unos zapatos de campesino, lo que está representando de una forma intensa no son unos zapatos, sino que todo el mundo de la vida campesina está en esos zapatos.

“Es esta abolición del carácter mostrativo y ostensivo de la referencia la que hace posible el fenómeno que llamamos literatura, en el que toda referencia a una realidad dada pueda ser abolida. Una referencia que alcanza no solo objetos manipulables sino el nivel de sentido y ser del mundo”<sup>187</sup>

c) *La Belleza siempre está en la otra orilla*<sup>188</sup>, sólo la alcanzamos en las cosas bellas. Le sucede lo mismo a la *luz*, no la podemos coger, sólo reside en las cosas iluminadas. La *verdad* llega a ser luminosa, cuando le hemos quitado el velo protector. Los cuadros de Marc Chagall gozan de luminosidad, verdad, brillo y color. Son sus colores las metáforas que nos trasladan a mundos imaginarios y oníricos: nos hacen soñar y fantaseamos imposibles.

Chagall, gracias a su pintura de ficción y metáfora, logra que la infancia perdure, el amor puede guardar siempre el equilibrio de lo que no tiene por qué quebrarse, el presente del Génesis y su inocencia nos pueden acompañar

---

<sup>187</sup>MARTINEZ SANCHEZ, A., *Ricoeur*, Madrid, 2000. p.72

<sup>188</sup>PEREZ BORBUJO, F., *La belleza siempre está en la otra orilla*, Barcelona, 2005.

siempre, y el futuro escatológico pervivir en nosotros. La pintura puede “jugar con el tiempo” y hacerlo maleable: el presente es pasado y futuro escatológico como ya nos ha recordado San Agustín.

El concepto es a-histórico, no es carnal: no tiene sujeto, delimita y define; la narración es biografía de un sujeto que se compromete; es acontecimiento.

El objetivo del pintor es crear, que es tanto como “poetizar”, pues eso significa en griego poetizar: crear. Pero crear qué y para qué. Esta finalidad última es bueno tenerla presente para no sufrir desvaríos comerciales con la pintura. Ya dijimos que Marc Chagall tuvo muchos encargos, pero no pintó “por encargo”, siempre pintó desde su imaginario, no desde la voluntad del que encargaba. No creo que sea excesivo indicar que, en general, la finalidad de nuestro pintor era la belleza misma, cumpliendo el precepto de la “finalidad sin fin” del arte, indicado por Kant<sup>189</sup>: “la Belleza por la Belleza”. Así Chagall narra no sólo visiones de mundo, sino “mundos alternativos” al que vivió, eso que he llamado “habérselas con el mundo”, él ya dijo que más que pintor era un poeta.

La pregunta por el hallazgo de belleza en la pintura de cualquier pintor narrativo, mantiene y garantiza una buena hermenéutica, preferible a otras búsquedas más formales.

#### *d) Importancia biográfica en la obra de un pintor narrativo*

Toda narración aparece con un sujeto, cuya biografía se va formando en secuencias de tiempo e intriga, al igual como se llegan a formar las “novelas formativas”. Todo artista nace dentro de una cultura, una lengua, un pueblo. Por más original que lo encontremos, hemos de saber hallar sus raíces en las que se sostiene o de las que quiere huir.

Si comparamos cualquier vida con una novela que acontece a todo hombre, en la hermenéutica de esta novela había que analizar los momentos que atraviesa el sujeto. Primero en espacios domésticos de inocencia paradisiaca, pero también los momentos de ruptura, huida, exilio, que transportan al sujeto a espacios de autonomía, utopías e idealismos. Tampoco estos momentos suelen eternizarse, por aquello de ser los humanos “trozos de tiempo”, y el sujeto se ve

---

<sup>189</sup> Kant, I., *Crítica del juicio*, Madrid, 1995.

abocado en su novela, a vivir capítulos de escepticismo y duda, que van orientando la novela hacia el final: la necesidad de hacerse con “una opción de vida”, o instalarse para siempre en secuencias anteriores, que tendrían que haberse superado.

Por todas estas fases habría que hacer pasar la biografía del artista que se nos presenta. Y por estas fases he procurado hacer pasar la vida de Marc Chagall, como una manera concreta de ver la interrelación de su obra con su biografía personal y con la historia de guerras mundiales que él vivió y que supuso la *shoá* judía.

Pienso que en el caso de Marc Chagall sus raíces judías han estado continuamente sosteniendo su obra: nunca ha dejado de ser judío; sus símbolos, cultura, religión están permanentemente presentes. Pocos artistas como él han sido portadores de la Tradición de su Pueblo. Una Tradición que confundida con la Torá invita al comentario, y con sus *midrashim* a huir de la literalidad que quisieran los fundamentalistas. Está en el ADN del ser judío el debate y comentario que llena el libro Sagrado del Talmud, y este debate debería llenar también gran parte de la obra del pintor judío Chagall, que permanentemente está viviendo esa atmósfera. No se puede interpretar la mayoría de sus cuadros prescindiendo de esta realidad y permanencia, que él amó hasta la muerte.

He reseñado y comentado sus cuadros a la par que su biografía, queriendo demostrar con esto que todo artista va evolucionando su estilo y personalidad, y que es en el tiempo y su narración (*Tiempo y narración*) como podemos acabar de comprender cada uno de sus cuadros.

La conceptualización –y su pintura más conceptualista– no tiene sujeto. La pintura narrativa parte de un sujeto y de una biografía: “Detrás del concepto está la vida”<sup>190</sup> ha dicho Hanna Arendt; es ésa la temática narrativa, la vida y, a veces, la osadía de “habérselas con la vida”, ante el agobio de tanto deslumbramiento exhibicionista, ante el peso del pensamiento único, ante textos monopolizando lo que pueda ser la vida.

“El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.” Esta génesis de Macondo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, indicaría bien el intento de

---

<sup>190</sup> Citado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/sirenas.pdf> Revista de Filosofía *A parte Rei*

muchos de los cuadros de Marc Chagall: “señalar” lo que en este mundo no acaba de funcionar.

Se me ocurren unas preguntas, para seguir pensando el análisis de los cuadros de Marc Chagall, y que pueden servir como ejemplos y simulaciones en una hermenéutica pictórica:

¿Qué poesía está confeccionando Chagall en toda su obra pictórica? El cortocircuito de sus temáticas imposibles, ¿por qué se convierte en poesía? ¿Qué cuenta Marc Chagall, o sólo se “divierte”? ¿Cómo entender los aspectos lúdicos, oníricos, circenses, en obras de contenido más trágico y, a veces, patético? ¿Puede el pintor “divertirse” y ofertar visiones nuevas para “habérselas con la vida”?

e) *El lado ilógico de la forma y del espíritu*

Si contemplamos algunos de los cuadros de Marc Chagall nos encontramos perplejos, vemos imposibles, sueños. ¿Dónde queda la luminosidad de la verdad de la que hemos hablado?

El mismo Marc Chagall había informado:

“Siempre me ha interesado más el lado invisible, el lado digamos ilógico de la forma y del espíritu, sin el cual para mí no está completa la verdad exterior.”<sup>191</sup>

Hermes, mensajero de los dioses, trae mensajes que aclaran y explican enigmas de los humanos (hermenéutica); pero pocas veces tenemos en cuenta que Hermes nos introduce en los “misterios” y enigmas de lo que sean las cosas y “la cosa del vivir humano” (hermética). Muchas veces la hermenéutica acaba preguntándose, levanta interrogantes, nos introduce en cuestiones que no son simples, “nos da qué pensar”. También desde Hermes nos podemos referir a la “hermética”, y entender con esta palabra no sólo a la persona cerrada que no habla, ni se expresa, sino que nos podemos referir al encuentro que puede hacer cualquier humano con realidades que están por descifrar, y que abocan al abismo del misterio. El *misterio* nos cerca por doquier en la vida, siempre que no la tratemos banal y frívolamente.

---

<sup>191</sup>Chagall, Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid 2012. p. 102.

El terreno de la religión es el espacio donde con más propiedad se habla de la realidad de lo “numinoso”, para referirnos a lo sagrado, a Dios, que sigue siendo “todo lo otro que no es el hombre”. El mensaje de la Revelación de las Religiones nos introduce en el *Misterio*. R. Otto define tres aspectos de lo numinoso como “*mysterium tremendum, fascinans y augustum*”, es decir como lo inaccesible y misterioso que provoca espanto místico por su gran desmesura.<sup>192</sup>

Pero por otra parte lo numinoso seduce al hombre por el contagio con el amor, la piedad, la benevolencia que Dios proporciona. Lo augustum hace referencia a la presencia de la Sabiduría de Dios tan desproporcionada y potente en comparación con la razón humana.

Todo esto se da en el terreno de la religión, que guarda una analogía bien fuerte con lo que son los misterios del vivir humano. ¿O estamos hablando de lo mismo, como podemos ver en los cuadros del “Mensaje Bíblico” de nuestro pintor? Lo hermético siempre está hermanado con la más cercana realidad que acompañó a Marc Chagall y que quiso dejar ficcionada y pintada, como una invitación a dejar de considerar *problema* lo que es *misterio*. Hace tiempo los filósofos hablaron del *Misterio de Ser*, Marc Chagall lo pintó muchas veces en sus cuadros.

Wittgenstein, como ya lo traté en un capítulo anterior, hace un rechazo especial del intelectualismo y de los intelectuales que todo lo quieren explicar y endulzar, indicando que el atractivo de muchas explicaciones reside en su poder de tranquilizar.

Porque somos seres expuestos al horror de la existencia aceptamos cualquier explicación salvadora que nos libere de la angustia. Wittgenstein jugando con el lenguaje, y Marc Chagall creando colores con la paleta de pintor, sólo están indicando “Ved el mundo así”.

Paul Ricoeur acaba de enriquecer lo que intento decir, cuando aclara lo que suponen las obras de ficción:

“Diré que para mí, el mundo es el conjunto de los referentes abiertos a todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre sus predicados de nuestra situación, todas las significaciones que de un

---

<sup>192</sup>MESLIN, M., *Aproximación a una ciencia de las religiones*, Madrid, 1978. p. 80.

simple entorno, hacen un mundo. En efecto a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia”<sup>193</sup>

De nuevo unas preguntas: ¿Qué mundos nos abre la pintura de Marc Chagall? ¿Qué realidades advierten sus cuadros con temáticas tan *fascinantes, tremendas y augustas* propias de todo misterio y enigma? ¿Qué perplejidades abre? ¿A qué tipo de misterios se está refiriendo? ¿Qué añaden sus trazos lúdicos e infantiles?

En la hermenéutica de su pintura sería interesante descubrir interrogantes, temáticas y espacios que abre, más que explicaciones y soluciones, como si de un crucigrama se tratara.

Mi investigación va llegando a su fin. Chagall, el *jasidismo*, el barrio natal de Vitebsk, los “existenciales” de su biografía, los violinistas de sus lienzos, los cuentos de Sholem Aleijem y los rabinos con los rollos de la Torá. Toda una obra interpretada narrativamente al son de una dura existencia, marcada por un “habérselas con la vida” que queda reflejado en cada una de sus creaciones. Y, por encima de todo, su añoranza y arraigada fidelidad al *shtetl* de su niñez y a la fe judía que tanto ha resistido a la violencia de la historia. Es, la de Chagall, una experiencia parecida a la de Jacob Glatstein:

“Only a voice  
disembodied words  
carriers  
of that which is never effaced  
spun in your memory  
listen to your voice  
joy woven with nostalgia and absence  
wreath of flames  
nostalgia —absense of roots  
and their joy of their joy”

---

<sup>193</sup>RICOEUR,P., *Tiempo y narración*, vol I p.157.

Porque el poeta yídish, que tuvo que exiliarse a Nueva York a causa del antisemitismo, también “se las hubo con la vida”:

“Sólo una voz,  
palabras incorpóreas  
portadoras  
de todo aquello nunca olvidado  
esparcido en tu memoria.  
Escucha tu voz,  
júbilo tejido con nostalgia y ausencia,  
corona de llamas,  
nostalgia —ausencia de raíces  
y el júbilo de su júbilo.”

Quiero acabar mi tesis con la pregunta sobre qué ha supuesto esta investigación en mi biografía personal. La respuesta la he ido adquiriendo mientras confeccionaba mi investigación, al tiempo que yo misma me he transformado un algo con ella. La vida también se puede entender desde el arte y en contacto con la belleza. Y, cuando este arte se refiere a la pintura, se convierte en una invitación a seguir sabiendo “jugar con la vida”, que es tanto como saber hacer referencias, metáforas y traslados muchas veces imposibles. Quiero decir que me ha servido, para ver la vida de otra forma y otorgar un acrecentamiento de ser a mi visión del mundo, tantas veces empobrecido por el uso cotidiano.

## BIBLIOGRAFÍA

### Monografías y estudios sobre Chagall

- BAAL-TESSHUVA, J., *Marc Chagall*, Barcelona: Taschen 1989.
- BOHM-DUCHEM, M., *Chagall*, Londres: Phaidon Press Ltd. 1998.
- BUCCI, M., *Marc Chagall*, Barcelona: Nauta 1971.
- CASSOU, J., *Chagall*, Barcelona: Daimon 1967.
- CHAGALL, B., *Primer encuentro*, Buenos Aires: Ada Korn Editora 1986.
- CHAGALL, B., *Burning lights*, Londres: Schocken Books 1988.
- FOLL, C. LE, *L'école artistique de Vitebsk (1897 – 1923). Éveil et rayonnement autor de Pen, Chagall et Malevitch*, París: L'Harmattan 2002.
- FORESTIER, S., *Chagall. Resistencia. Resurrección. Liberación*, Madrid: Aguilar 1990.
- FORESTIER, S., *Chagall et la femme*, Lausanne: Faver 2006.
- FORESTIER, S.; GUERMAN, M.; WIGAL, D., *Chagall: Vitebsk-París-Nueva York*, Madrid: Numen 2006
- GALINDO OCAÑA, E., *Trasgresión y tradición en la obra bíblica de Marc Chagall. Análisis e interpretación de las 17 pinturas del Museo Nacional "Mensaje Bíblico Marc Chagall" como signo y como hecho de comunicación*, Sevilla: Universidad de Sevilla 2008.

- GÓMEZ- CEDILLO, A., *Marc Chagall*, Barcelona: Polígrafa 1995.
- GUERMAN, M., *Marc Chagall. El país que se encuentra en mi alma: Rusia, Inglaterra*: Ediciones Parkstone / Aurora 1995.
- HAFTMANN, W., *Marc Chagall. Gouaches, dibujos, acuarelas*, Barcelona: Galaxis 1977.
- HAGGARD, V., *Ma vie avec Chagall*, París: Presses de la Renaissance 1987.
- HARSHAV, B., *Marc Chagall on Art and Culture*, California: Stanford University Press 2003.
- HARSHAV, B., *Marc Chagall and his time*, California: Stanford University Press 2004.
- HARSHAV, B., *Marc Chagall and the Lost Jewish World*, New York: Rizzoli 2006.
- LE TARGAT, F., *Marc Chagall*, Barcelona: Polígrafa 1985.
- MARCHESSEAU, D., *Chagall ivre d'images*, París: Decouvertes Gallimard 2007.
- MARITAIN, R., *Chagall ou l'orage enchanté*, Brujas: Desclée de Brouwer 1965.
- MEYER, F., *Marc Chagall*, París: Flammarion 1964.
- MEYER, F., *Marc Chagall, life and work*, New York: Abrams 1963.
- POLONSKY, G., *Chagall*, Londres: Phaidon Press Ltd. 1998.
- SIDNEY ALEXANDER, *Marc Chagall*, London: Cassell 1979.
- SORLIER, CH., *Marc Chagall*, Barcelona: Blume 1981.

- VENTURI, L. *Chagall*, París: Skira 1994.
- WARSZAWSKI, O., *Marc Chagall. Le shtetl et le magicien*, París: Lachenal & Ritter 1995.
- WALTER, F. I.; METZGER, R., *Chagall 1887-1985. La pintura como poesía*, Bonn: Ed. Evengreen 1996.
- WEST, SH., *Chagall*, Madrid: Libsa 1992.

### **Catálogos de exposiciones**

- *Marc Chagall Gravats*, Sala d'Exposicions Andorra la Vella, Govern d'Andorra: ARS LATINA Ministeri d'Afers Socials 1994.
- *Marc Chagall. Les annés russes, 1907-1922*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris: Paris Musées 1995.
- *Marc Chagall. Tradiciones judías*, Barcelona: Fundación Joan March, Fundación Caixa Catalunya 1999.
- *Message Biblique Marc Chagall*, París: Musée National Nice, Éditions des musées nationaux 2000.
- *Chagall, El Missatge Biblic, 1931-1983*, Girona: Fundació Caixa de Girona 2001.
- *Chagall surréaliste?* París: Musée National Message Biblique Marc Chagall, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2002.

- *Marc Chagall. La Bible Révée*, Paris: Musée Nationaux de France, NGM Publishers 2002.
  
- *Chagall connu et inconnu*, Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 2003.
  
- *Chagall: le anime morte, le favole, le Bibbia*, Milano: Sala del Collezionista, Edizione Medusa 2003.
  
- *París, 1900-1930, a la Col·lecció Oscar Ghez – Petit Palais de Ginebra*, Girona: Fundació Caixa de Girona 2004.
  
- *Marc Chagall les univers du peintre*, Paris: Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, ACTES SUD 2007.
  
- *Berlín, Londres, París, Tossa... La tranquil·litat perduda*, Girona: Fundació Caixa de Girona 2007.
  
- *Marc Chagall: monstres, chimères et figures hybrids*, Nice: Musée National Marc Chagall 2007.
  
- *Chagall et la Bible*, Paris: Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme; ESFP 2011.
  
- *Chagall*, Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid 2012.

## Escritos de Chagall y libros ilustrados por Chagall

- CHAGALL, M., *Mi vida*, Barcelona: Parsifal 1989.
- CHAGALL, M., *Les Fables de la Fontaine*, París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1995.
- *Fábulas*, Jean de la Fontaine / Marc Chagall, Traducción de Marta Pino Moreno, Barcelona: Libros del Zorro Rojo 2011.
- CHAGALL, M., *Daphnis and Chloe*, Munich-London-New York: Prestel Verlag 2000.
- CHAGALL, M., *Poème*, Ginebra: Cramer 1968.
- CHAGALL, M., *Poèmes (1909-1972)*, Ginebra: Cramer 1975.
- CHAGALL, M. ; MALRAUX, A. ; MARTEAU, R. ; SORLIER, CH., *Marc Chagall et Ambroise Vollard*, París: Galerie Matignon 1981.
- GOGOL, N., *Les âmes morte*, París: Verver (Éditions Tériade) 1948.
- LA FONTAINE, J. DE, *Fables*, París: Verver (Éditions Tériade) 1952.
- *Dessins pour la Bible*, París: Verve (Éditions Tériade) 1960.
- *La Bible*, París: Verve (Éditions Tériade) 1956.
- *Le cirque*, París: Verve (Éditions Tériade) 1967.
- *Les sept péchés capitaux*, París: Simon Kra 1926.
- RAISSA, M., *Chagall ou l'orage enchanté*, París: Éditions des Trois Collines 1948.

- *The Story of Exodus*, New York: Léon Amiel 1966.
- *The Bible Illustrations by Marc Chagall*, San Francisco: California, Chronicle Books LLC 2007.

## BIBLIOGRAFÍA SELECTA COMPLEMENTARIA

- ABRAMOVITCH, S.Y., *Fishke el cojo*, Madrid: Sefarad Editores 2005.
- AGUSTÍN DE HIPONA, *Las confesiones*, Madrid: Tecnos 2010.
- AMHERDT, F., *L'herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son importance por l'exégèse biblique*, Paris: Éditions du cerf 2004.
- BASHEVIS SINGER, I., *Passions*, New York: Fawcett Crest 1975.
- BASHEVIS SINGER, I., *Obras Selectas de Premio Nobel*, Barcelona: Ed. Planeta 1981.
- BASHEVIS SINGER, I., *A la llar d'un rabí*, (Traducció de Josep Julià Ballbé) Barcelona: Edicions 62 1993.
- BASHEVIS SINGER, I., *Cuentos judíos de la aldea de Chem*, Barcelona: Lumen 2002.
- BASHEVIS SINGER, I., *Las sombras sobre el Hudson*, Barcelona: Ediciones B 2005.

- BATAILLE G., «Manet», en *Ouvres complètes*, IX, Gallimard 1979.
- BENAMI, A., *El problema judío en la Unión Soviética*, Buenos Aires: Ed. Paidós, Biblioteca del Hombre Contemporáneo 1967.
- BENJAMIN, W., “El narrador”, en: *Revista Occidente* nº129, diciembre 1973, Correspondencia W. Benjamin / G. Scholem 1933-40, Madrid 1990.
- BERENSON-PERKINS, J., *La cábala explicada*, Lisboa: Lisma Ed. 2002.
- BESSERMAN, P., *Cábala y misticismo judío. Introducción a la filosofía y la práctica de las tradiciones místicas del judaísmo*, Barcelona: Oniro 1998.
- BRETON, A., *Genèse et perspective artistique du surréalisme*, en *Le Surréalisme et la peinture*, París: Gallimard 1979.
- BOURNEUF, R.; OULLET, R., *La novela*, Barcelona: Ariel 1975.
- BUBER PENIMI, M., *Judíos en la URSS*, Buenos Aires: Ed. Palestra 1963.
- CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, México: F.C.E. 1982.
- CASSIRER, E., *Filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE 1971.
- CASSIRER, E., *Antropología Filosófica*, México: Colección Popular 1987.
- CIA LAMANA, D., *Narración y Pensamiento*, Barcelona: Erasmus Ediciones 2006.
- CIA LAMANA, D., *El poder narrativo de la religión*, Madrid: PPC editorial 2011.
- CIRLOT, L., *Primeras Vanguardias Artísticas: Textos y documentos*, Barcelona: Ed. Labor 1995.

- CRUZ, M., *Narratividad: La nueva síntesis*, Barcelona: Nexos 1986.
- DE RYNCK, P., *Cómo leer la pintura*, Traducción de Jordi Beltrán. Barcelona: Electa 2005.
- DE RYNCK, P., *Cómo leer la mitología y la Biblia en la pintura*, Traducción de Marta Mabres Vicens, Barcelona: Electa 2009.
- DUCH, LL., *Religión y comunicación*, Barcelona: Ed. Fragmenta 2012.
- ELIADE, M., *Las religiones en sus textos*, Madrid: Ediciones Cristiandad 1980.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, C., *Walter Benjamin*, Barcelona: Montesinos 1992.
- GABILONDO, A., *Darse a la lectura*, Madrid: RBA 2012.
- GADAMER, H., *La actualidad de lo Bello*, Barcelona: Paidós 1996.
- GADAMER, H., *Estética y hermenéutica*, Introducción de Ángel Gabilondo. Madrid: Tecnos-Anaya 2001.
- GADAMER, H., *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme 1984.
- GIEDION, S., *El Presente Eterno: Los comienzos del Arte*, Madrid: Alianza Forma 1985.
- GILBERT, M., *Los judíos de la URSS. Su historia en mapas y fotografías*, Israel: Ed. La Semana Publicaciones LTDA 1978.
- GOLL, C., *A la caza del viento*, Valencia: Editorial Pre-textos 2003.
- HEIDEGGER, M., *Del camino al habla*, Barcelona: Paidós 1987.
- HOWAR FAST, *Los judíos. Historia de un pueblo*, Vitoria: Ed. La Llave 2000.

- HOWE, IRVING; GREENBERG, ELIEZER, Eds., *A Treasury of Yiddish Stories*, Nueva York: The Viking Press 1954.
- JERVOLINO, D., *Introduzione a Ricoeur*, Brescia: Editrice Morcelliana 2003.
- JOHNSTONE, N., *Un hotel en la Costa Brava*, Barcelona: Tusquets 2013.
- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara 1998.
- KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa Calpe 1995.
- KRISTEVA, J., *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen 1981.
- KRISTEVA, J., *El genio femenino: Hannah Arendt*, Barcelona: Paidós 2000.
- KUNDERA, M., *La insoportable levedad del ser*, Barcelona: Tusquets Editores 2000.
- KUNDERA, M., *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets Editores 1987.
- LANEYRIE – DAGEN, N., *Leer la pintura*, Traducción de Josep Casamartina Parasol, Madrid: Larouse 2005
- LANGE, N. DE, *Judaísmo*, Barcelona: Ed. Riopiedras 1986.
- LEROI - GOURHAN, A., *Prehistoria del arte occidental*, Barcelona: Gili Colección: El Arte y las grandes civilizaciones 1968.
- LEROI - GOURHAN, A., *Arte y grafismo en la Europa prehistórica*, Madrid: Istmo Colección: Arte. Técnicas, humanidades 1984.
- LLEDÓ, E., *El Silencio de la Escritura*, Madrid: Espasa –Calpe Colección Austral 1998.

- LLEDÓ, E., *El Surco del Tiempo, meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona: Ed. Crítica Biblioteca de Bolsillo 2000.
- LLEDÓ, E., *Días y libros*, Valladolid: Junta de Castilla y León 1985.
- LLEDÓ, E., *La memoria del Logos*, Madrid: Taurus 1985.
- MAILLARD, CH., *La sabiduría como estética*, Madrid: Ed. Akal 1995.
- MAILLARD, CH., *La creación por la metáfora*, Barcelona: Anthropos 1992.
- MARTINEZ SANCHEZ, A., *Ricoeur*, Madrid: Ed. Del Orto 2000.
- MALKA, V., *Palabras de los sabios judíos* (con pinturas de Marc Chagall), Barcelona: Ediciones B Grupo Zeta 1999.
- MC NEIL, D., *Por la senda de un ángel*, Barcelona: El Cobre Ediciones, 2005.
- MINCZELES, H.; SILVAIN, G., *Yiddisland*, París: Editions Hazan, 1999.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Barcelona: Alianza Editorial 2001.
- NIETZSCHE, F., *La Gaya ciencia*, Madrid: Alianza Editorial 1984.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial 1995.
- OPATOSHU, I., *En los bosques de Polonia*, París: Albin Michel 1972.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial 1996.
- PAZ, O., *El arco y la lira*, Madrid: FCE 1992.
- PLATÓN, *La República o el Estado*, Madrid: Colección Austral 1995.

- PERETZ, I. L., *El Mensajero*, Buenos Aires: Raíces 1989.
- PERETZ, I. L., *Contes hassidiques*, traduction de Norbet Guterman, France: Mercvire de France 2011.
- PEREZ BURBUJO, F., *La belleza siempre está en la otra orilla*, Barcelona: Herder 2005.
- PRAZ, M., *Mnemosyne: El paralelismo entre literatura y las artes visuales*, Traducción de Ricardo Pochtar, Madrid: Taurus 2007.
- PUSSIN N., *Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art*, Paris: Hermann 1989.
- RICOEUR, P., *Metáfora viva*, Madrid: Ediciones Cristiandad 1980.
- RICOEUR, P., *Tiempo y narración*, 3 vols. Madrid: Ediciones Cristiandad 1987.
- RICOEUR, P., *L'herméneutique biblique*, Paris: Les éditions du cerf 2005.
- ROSKIES, D. G., *A bridge of longing. The lost art of yiddish storytelling*, London: Harvard University Press 1995.
- SAFRANSKI, R., *Nietzsche, Biografía de su pensamiento*, Barcelona: Tusquets 2002.
- SANTONI, E., *El Judaísmo*, Madrid: Ed. Acento 2001.
- SCHOLEM, A., *Tercera clase*, Buenos Aires: Acervo Cultural Editores 1960.
- SCHOLEM, A., *El tío de la herencia*, Buenos Aires: Acervo Cultural Editores 1968.
- SCHOLEM, A., *Realidad y Fantasía*, Buenos Aires: Acervo Cultural Editores 1969.

- SCHOLEM, A., *Menájem Méndel*, Buenos Aires: Acervo Cultural Editores 1969.
- SCHOLEM, A., *Menajem Mendel desde Odesa, a su esposa Sheine Sheindel en Kasrilevke*, Barcelona: Nortedur 2008.
- SCHOLEM, A., *Cuentos Escogidos*, Selección y traducción del yídish de Eliahu Toker, Buenos Aires – Argentina: Libros del Zorzal 2009.
- SCHOLEM, A., *La vie éternelle. 13 histoires courtes pour marquer le temps*, París: Éditions Métropolis 2011.
- SCHOLEM, G. G., *Conceptos básicos del judaísmo: Dios, creación, revelación, tradición, salvación*, Madrid: Trotta 1998.
- THOMPSON, J., *Cómo leer la pintura moderna, entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol*, Traducción de Silvia Alemany Vilalta, Barcelona: Electa 2007.
- TREBOLLE, J., *El Judaísmo*, Madrid: Ediciones del Orto - Biblioteca de las Religiones 2001.
- TRIAS, E., *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino 1999.
- VAIHINGER, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Madrid: Teorema, 1980.
- VARGAS LLOSA, M., *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara 2002.
- VIDAL, C., *El Talmud*, Madrid: Alianza 2000.
- VRIES, S. PH. DE, *Ritos y símbolos judíos*, Madrid: Caparós editores 2001.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid: Tecnos 2007.

- WITTGENSTEIN, L., *Observaciones a “La Rama Dorada” de Frazer*, Madrid: Tecnos 1992.
- ZAFRANI, H., *Kabbale vie mystique et magie*, París: Maisonneuve and Larose 1986.
- ZAMBRANO, M., *La confesión: Género literario*, Madrid: Mondadori 1988.
- *Encyclopaedia Judaica Jerusalem*, Israel: Keter Publishing House Jerusalem Ltd. 1996.

## WEBGRAFÍA

- <http://gaebler.info/kunst/chagall.htm>  
Pinturas del Mensaje Bíblico. Consultado marzo 2013.
- <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2012/chagall/>  
Exposición Sobre Chagall en el Museo Thyssen de Madrid. Consultado febrero 2013.
- [http://www.march.es/recursos\\_web/culturales/documentos/conferencias/resumen\\_esbif/194.pdf](http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conferencias/resumen_esbif/194.pdf)  
*Una vida judía* de Leopoldo Azancot, con motivo de la exposición *Marc Chagall: Tradiciones judías*, Barcelona 1999. Consultado enero 2012.
- <http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/chagall/>  
Museo Nacional de Marc Chagall en Niza. Consultado mayo 2013.
- <http://arsomnibus.blogspot.com.es/2007/05/los-judos-frente-al-segundo-mandamiento.html> (Parte I) [http://arsomnibus.blogspot.com.es/2007/05/los-judos-frente-al-segundo-mandamiento\\_26.html](http://arsomnibus.blogspot.com.es/2007/05/los-judos-frente-al-segundo-mandamiento_26.html) (Parte II)  
Los judíos frente al segundo mandamiento: conflicto entre la prohibición y la vocación. (Parte I y II) por Lic.Silvia Heger. Consultado octubre 2012.
- <http://pintura.aut.org/SearchAutor?Autnum=11.054>  
Cuadros de Chagall. Consultado abril 2013.
- <http://www.marcchagallart.net/photogallery.php>  
Fotos de Marc Chagall. Consultado abril 2013.

## BIBLIOGRAFÍA DE CUADROS

- 1. *La casa gris* 1917** p.19  
Óleo sobre lienzo, 68 x 74 cm.  
Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid
- 2. *El carnicero*, 1910** p.21  
Gouache sobre papel, 34 x 24 cm.  
Galería Tretyakov, Moscú.
- 3. *El comerciante de pan*, 1910** p.21  
Óleo sobre lienzo, 65'4 x 75 cm.  
Colección privada.
- 4. *Farmacia en Vitebsk*, 1914** p.22  
Aguada, temple, acuarela y óleo sobre papel sobre cartón, 40 x 52'4 cm.  
Colección V. Dudakov, Moscú.
- 5. *Aldea con aguadores*, 1911-1912** p.22  
Aguada sobre papel, 22 x 27'9 cm.  
Colección particular
- 6. *La tienda del pueblo*, 1911** p.23  
Aguada sobre papel, 19 x 22 cm.  
Colección Marcus Dienet, Basilea
- 7. *La barbería*, 1914** p.23  
Aguada y óleo sobre papel, 49'3 x 37'2 cm.  
Galería Tretyakov, Moscú.
- 8. *La vendedora de fruta*, 1909-1910** p.24  
Acuarela sobre papel, 19 x 14 cm.  
Colección Marcus Diener, Basilea
- 9. *El barrendero, (El conserje y los pájaros)*, s/d** p.24  
Óleo sobre lienzo, 49 x 37'5 cm.  
Galería de pintura Kustódiev, Astrakan.
- 10. *El padre del artista*, 1907** p.28  
Tinta china y sepia sobre papel, 23 x 18 cm.  
Colección particular.
- 11. *El padre*, 1910 – 1911** p.28  
Óleo sobre tela, 80 x 44'2 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París.
- 12. *Padre*, 1914** p.28,143  
Témpera sobre papel montado sobre cartón, 49'4 x 36'8 cm.  
Museo ruso, San Petersburgo.

- 13. *La madre delante del fuego, 1914*** p.29  
 Óleo sobre lienzo, 63 x 47 cm.  
 Colección particular.
- 14. *La madre, 1914*** p.29  
 Óleo sobre cartón, 34'5 x 29'5 cm.  
 Colección particular, París.
- 15. *David, 1914*** p.29  
 Óleo sobre papel adherido a cartón, 50 x 37'5 cm.  
 Colección privada.
- 16. *Hermana del artista (Mania), 1909*** p.29  
 Óleo sobre lienzo, 93 x 48 cm.  
 Museo Wallraf-Richartz, Colonia.
- 17. *Retrato de la hermana del artista, Aniouta, 1910*** p.30  
 Óleo sobre lienzo, 92'3 x 70'3 cm.  
 The Solomon R Guggenheim Museum, Nueva York
- 18. *David y la mandolina, 1914*** p.30  
 Óleo sobre cartón, 50 x 37'5 cm  
 Colección particular.
- 19. *David de perfil tocando la mandolina, 1914*** p.30  
 Óleo sobre papel, 50 x 37'5 cm.  
 Ateneum Museum, Helsinki
- 20. *Retrato de la hermana Marias(in)ka, 1914*** p.31  
 Óleo sobre cartón, 51 x 36 cm.  
 Colección particular, San Petersburgo.
- 21. *El reloj, 1914*** p.32  
 Aguada, óleo, lápiz sobre papel, 49 x 37 cm.  
 Galería Tretiakov, Moscú.
- 22. *Naturaleza muerta con lámpara, 1910*** p.32  
 Óleo sobre lienzo, 70 x 45 cm.  
 Colección particular.  
 Courtesy Galerie Rosengart, Lucerna.
- 23. *La habitación amarilla, 1911*** p.32  
 Óleo sobre lienzo, 84 x 112 cm.  
 Colección privada.
- 24. *Sabbath, 1910*** p.33, 42,145, 173  
 Óleo sobre lienzo, 90 x 98 cm.  
 Museo Ludwig, Colonia
- 25. *Casa en Liozno, 1914*** p.34  
 Aguada, óleo y lápiz sobre papel, 37'1 x 49 cm.  
 Galería Tetriakov, Moscú.

- 26. *Muchacha sobre el sofá, (Mariaska), 1907*** p.36  
 Óleo sobre lienzo, 75 x 92'7 cm.  
 Colección particular.
- 27. *El muerto, 1908*** p.36  
 Óleo sobre lienzo, 68'2 x 87 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 28. *El pequeño salón, 1908*** p.37  
 Óleo sobre papel, sobre lienzo, 22'5 x 29 cm.  
 Colección privada. París
- 29. *Circuncisión o La familia (Maternidad), 1909*** p.37  
 Óleo sobre lienzo, 74 x 67 cm.  
 Colección particular.
- 30. *La boda rusa, 1909*** p.38  
 Óleo sobre lienzo, 68 x 97 cm.  
 Colección G. Bührle, Zúrich.
- 31. *Mi novia con guantes negros, 1909*** p.38  
 Óleo sobre lienzo, 88 x 65'1 cm.  
 Kunstmuseum, Basilea.
- 32. *Desnudo delante de la casa, 1911*** p.40  
 Gouache sobre papel, 33'3 x 24 cm.  
 Colección particular.
- 33. *Desnudo con peine, 1911 – 1912*** p.40  
 Gouache sobre papel, 33'5 x 23'5 cm.  
 Colección particular.
- 34. *Desnudo con flores, 1911*** p.40  
 Gouache sobre papel, 33'5 x 24 cm.  
 Colección particular.
- 35. *Desnudo acostado con ramo de flores, 1911*** p.41  
 Gouache y témpera sobre papel, 24'1 x 34'3 cm.  
 Colección particular.
- 36. *Desnudo rojo, 1911*** p.41  
 Gouache sobre papel, 34'5 x 25 cm.  
 Colección particular.
- 37. *El estudio, 1910*** p.42  
 Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 38. *La Boda, 1910*** p.43,204  
 Óleo sobre lienzo, 99'5 x 188'5 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

- 39. *A Rusia, los asnos y los demás*, 1911** p.44  
 Óleo sobre lienzo, 157 x 122 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 40. *Yo y la aldea*, 1911** p.47,192,205  
 Óleo sobre lienzo, 192'1 x 151'4 cm.  
 Museo de arte Moderno, Nueva York.
- 41. *Homenaje a Apollinaire*, 1911-12** p.47,207  
 Óleo sobre lienzo, 209 x 198 cm.  
 Museo Stedelijk, Amsterdam.
- 42. *El soldado bebe*, 1911-12** p.48  
 Óleo sobre lienzo, 109'1 x 94'5 cm.  
 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- 43. *Gólgota*, 1912** p.48  
 Óleo sobre lienzo, 174'6 x 192'4 cm.  
 Museo de Arte Moderno, Nueva York.
- 44. *El tratante de ganado*, 1912** p.48,209  
 Óleo sobre lienzo, 97 x 200'5 cm.  
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Basilea.
- 45. *París desde mi ventana*, 1913** p.48  
 Óleo sobre lienzo, 135,8 x 141,4 cm.  
 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- 46. *Dedicado a mí prometida*, 1911** p.51  
 Óleo sobre lienzo, 196 x 114'5 cm.  
 Kunstmuseum, Berna.
- 47. *El borracho*, 1911-12** p.51  
 Óleo sobre lienzo, 85 x 115 cm.  
 Colección particular.
- 48. *El nacimiento*, 1911** p.52  
 Óleo sobre lienzo, 46 x 36 cm.  
 Colección particular.
- 49. *La tentación (Adán y Eva)*, 1912** p.52  
 Óleo sobre lienzo, 160'5 x 114 cm.  
 The Saint Louis art Museum, San Luis.
- 50. *El violinista*, 1912-13** p.52  
 Óleo sobre lienzo, 94'5 x 69'5 cm.  
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.
- 51. *Maternidad o Mujer encinta*, 1912-13** p.53  
 Óleo sobre lienzo, 193 x 116 cm  
 Stedelijk Museum, Amsterdam.

- 52. *Autorretrato con siete dedos, 1913.*** p.53  
 Óleo sobre lienzo, 128 x 107 cm.  
 Stedelijk Museum, Amsterdam.
- 53. *El vendedor de diarios, 1914*** p.54  
 Óleo sobre lienzo, 97 x 78'5 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París.
- 54. *Manía (hermana del artista) comiendo kasha, 1914-1915*** p.54  
 Óleo sobre papel, trasladado a cartón, 49'2 x 35'7 cm.  
 Colección particular.
- 55. *El judío en verde, 1914*** p.55  
 Óleo sobre cartón, 100 x 80 cm.  
 Colección I. M. Oberteg, Ginebra.
- 56. *Judío en rojo, 1915*** p.55  
 Óleo sobre cartón, 100 x 80'5 cm.  
 Museo de Arte Ruso, San Petersburgo
- 57. *Por encima de Vitebsk, 1914*** p.55  
 Óleo, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 31 x 39 cm.  
 Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, Philadelphia.
- 58. *El violinista en blanco, 1914*** p.56  
 Óleo sobre cartón, trasladado a lienzo, 46 x 38 cm.  
 Colección particular, París.
- 59. *El cumpleaños, 1915*** p.56,214  
 Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.  
 Museo de Arte Moderno, Nueva York
- 60. *Poeta tendido, 1915*** p.57  
 Óleo sobre lienzo, 77 x 77'5 cm.  
 Collection The Trustess of the Tate Gallery, Londres.
- 61. *Vista de la ventana en Zaolchie, cerca de Vitebsk, 1915*** p.57  
 Aguada, óleo sobre cartón, 100 x 80 cm.  
 Galería Tretyakov, Moscú.
- 62. *Los amantes en rosa, 1916*** p.58  
 Óleo sobre cartón, 69 x 55 cm.  
 Colección particular, San Petersburgo.
- 63. *El baño de la niña, 1916*** p.58  
 Temple sobre cartón, 59 x 61 cm.  
 Museo nacional de historia, de arquitectura y de arte, Pskov.
- 64. *Bella con cuello blanco, 1917*** p.59  
 Óleo sobre lienzo, 149 x 72 cm.  
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

- 65. *La casa azul*, 1917** p.59,215  
 Óleo sobre lienzo, 66 x 97 cm.  
 Musée des Beaux-Arts, Lieja.
- 66. *Por encima de la ciudad*, 1914-18** p.60  
 Óleo sobre lienzo, 141 x 198 cm.  
 Galería Tretiakov, Moscú.
- 67. *La Fiesta del Purim*, 1916 – 1918** p.60, 139  
 Óleo sobre lienzo, 47'8 x 64'7 cm.  
 Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern Collection, Philadelphia.
- 68. *Autorretrato con la musa (La aparición)*, 1917 – 1918** p.61  
 Óleo sobre lienzo, 148 x 129 cm.  
 Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo
- 69. *Doble retrato con copa de vino*, 1917-18** p.61  
 Óleo sobre lienzo, 233 x 136 cm.  
 Musée d'art moderne, París
- 70. *Introducción al teatro de arte judío*, 1920** p.64  
 Témpera y aguada sobre lienzo, 284 x 787 cm.  
 Galería Tretiakov, Moscú.
- 71. *La novia de dos caras*, 1927** p.69  
 Óleo sobre lienzo, 99'8 x 73 cm.  
 Colección particular.
- 72. *Jinete de circo*, 1927.** p.69  
 Óleo sobre lienzo, 23'8 x 18'9 cm.  
 Instituto de Arte de Chicago, Chicago.
- 73. *El gallo*, 1929** p.69  
 Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.  
 Fundación Colección Thyssen-Bornemiza, Madrid.
- 74. *Los amantes*, 1929** p.69  
 Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm.  
 Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
- 75. *El interior de una sinagoga en Safed*, 1931** p.70  
 Óleo sobre lienzo, 58'4 x 71 cm.  
 The Israel Museum, Jerusalén.
- 76. *El muro de las lamentaciones*, 1932** p.71  
 Óleo sobre lienzo, 100 x 81'2 cm.  
 Colección particular.
- 77. *Jerusalén*, 1932 - 1937** p.71  
 Óleo sobre lienzo, 82 x 78 cm.  
 Colección particular.

- 78. *Violinista celeste*, 1934** p.72,195  
Gouache sobre papel, 52 x 65'5 cm.  
Museo Municipal de Tossa de Mar, Girona
- 79. *La sinagoga de Vilna*, 1935** p.74  
Óleo sobre lienzo, 83 x 65'5 cm.  
Colección particular.
- 80. *La revolución*, 1937** p.76,221  
Óleo sobre lienzo, 49'7 x 100'2 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.
- 81. *Crucifixión blanca*, 1938** p.76,152,223  
Óleo sobre lienzo, 154'3 x 139'7 cm.  
The art Institute of Chicago, Chicago.
- 82. *Crucifixión amarilla*, 1943** p.78  
Óleo sobre lienzo, 551'8 x 398'4 cm.  
Colección particular.
- 83. *Cristo amarillo*, 1941** p.79  
Gouacha sobre papel, 107'8 x 123'8 cm.  
Colección particular.
- 84. *Descendiendo de la cruz*, 1942** p.79  
Gouache sobre papel, 191'8 x 13 cm.  
Colección particular.
- 85. *La impugnación o "Obsesión"*, 1943** p.80  
Óleo sobre lienzo, 77 x 108 cm.  
Colección de los herederos del artista.
- 86. *La guerra*, 1943** p.80  
Óleo sobre lienzo, 106 x 76 cm.  
Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, París.
- 87. *Llamas en la nieve*, 1941** p.80  
Gouache sobre papel, 265'8 x 201'4 cm.  
Colección particular.
- 88. *La aldea ardiendo*, 1940** p.81  
Gouache sobre papel, 67'6 x 51'4 cm.  
Colección particular.
- 89. *El malabarista*, 1943** p.81  
Óleo sobre lienzo, 109'9 x 79'1 cm.  
The art Institute of Chicago, Chicago.
- 90. *En torno a ella*, 1945** p.83  
Óleo sobre lienzo, 131 x 109'5 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

- 91. *Concierto azul*, 1945** p.84  
 Óleo sobre lienzo, 124'5 x 99'1 cm.  
 Courtesy Acquavella Galleries, Nueva York.
- 92. *Las luces del matrimonio*, 1945** p.84  
 Óleo sobre lienzo, 481'8 x 371'4 cm.  
 Colección particular.
- 93. *Nocturno*, 1947** p.85  
 Óleo sobre lienzo, 354 x 283'4 cm.  
 Colección particular.
- 94. *El trineo volador*, 1945** p.85  
 Óleo sobre lienzo, 511'8 x 277'8 cm.  
 Colección particular.
- 95. *La nube desnuda*, 1946** p.86  
 Óleo sobre lienzo, 26 x 341'4 cm.  
 Colección particular.
- 96. *Vaca con sombrilla*, 1946** p.86  
 Óleo sobre lienzo, 75 x 106'6 cm.  
 Colección Richard S. Zeisler, Nueva York.
- 97. *El gallo*, 1947** p.88  
 Óleo sobre lienzo, 100 x 88'5 cm.  
 Musée national d'art modern, Centre Georges Pompidou, París.
- 98. *El buey desollado*, 1947** p.88  
 Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.  
 Cortesía del Comité Marc Chagall, París.
- 99. *El violinista azul*, 1947** p.88  
 Óleo sobre lienzo, 82 x 63 cm.  
 Colección particular.
- 100. *El gallo enamorado*, 1947 – 1950** p.89  
 Óleo sobre lienzo, 71 x 87 cm.  
 Colección particular.
- 101. *Los amantes con margaritas*, 1949-1959** p.91  
 Óleo sobre lienzo, 73 x 47 cm.  
 Colección particular.
- 102. *Los amantes con gallo rojo*, 1950-1965** p.91  
 Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm.  
 Colección particular.
- 103. *La mujer de la cara amarilla*, 1953** p.91  
 Óleo sobre lienzo, 63'7 x 46 cm.  
 Colección particular.

- 104. *Los placeres de la aldea, 1957*** p.92  
 Acuarela y aguada sobre papel, 75 x 45 cm.  
 Colección particular.
- 105. *El circo, 1962*** p.93  
 Óleo sobre madera, 41 x 53 cm.  
 Colección particular.
- 106. *Circo con caballo rojo, 1968*** p.93  
 Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.  
 Colección particular.
- 107. *Confidencias en el circo, 1969*** p.93  
 Aguada sobre cartón, 59'5 x 57 cm.  
 Colección particular.
- 108. *El caballo del circo, 1964*** p.94  
 Aguada sobre papel, 49'4 x 61'8 cm.  
 Colección particular.
- 109. *Pareja sobre Saint Paul, 1970 – 1971*** p.95  
 Óleo sobre lienzo, 145 x 130 cm.  
 Colección particular.
- 110. *Pareja en el paisaje azul, 1969 -1970*** p.96  
 Óleo sobre lienzo, 112 x 108 cm.  
 Colección particular.
- 111. *Don Quijote, 1975*** p.96  
 Óleo sobre lienzo, 196 x 130 cm.  
 Colección particular.
- 112. *El hijo pródigo, 1975-1976*** p.96  
 Óleo sobre lienzo, 162 x 122 cm.  
 Colección particular.
- 113. *El pintor, 1976*** p.97  
 Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.  
 Colección particular.
- 114. *El sueño, 1978*** p.97  
 Témpera sobre lienzo, 65 x 54 cm.  
 Colección particular.
- 115. *Sukkot (Fiesta de los Tabernáculos), 1916*** p.141,173  
 Gouache, 33 x 41 cm.  
 Galerie Rosengart, Lucerna.
- 116. *Boda judía, 1910*** p.143,174  
 Tinta china a pluma sobre papel sobre cartón, 20'5 x 30 cm.  
 Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo.

- 117. *La boda, 1918*** p.144  
 Óleo sobre lienzo, 100 x 119 cm.  
 Galería Estatal Tretyakov, Moscú.
- 118. *Judío rezando, 1923*** p.144  
 Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm.  
 The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 119. *Abraham y los tres ángeles, 1960 – 1966*** p.149  
 Óleo sobre tela, 190 x 292 cm.  
 Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 120. *El pequeño salón, 1908*** p.150  
 Óleo sobre papel, sobre lienzo, 22'5 x 29 cm.  
 Colección privada. París.
- 121. *Resurrección, 1937-1948*** p.153  
 Óleo sobre lienzo, 168 x 108 cm.  
 Museo Nacional Mensaje Bíblico Marc Chagall de Niza.
- 122. *Gólgota, 1912*** p.154  
 Óleo sobre tela, 174'6 x 192'4 cm.  
 The Museum of Modern Art, Nueva York.
- 123. *El poeta, 1911*** p.163  
 Óleo sobre lienzo, 196 x 145 cm.  
 Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- 124. *Circuncisión o La familia, 1909*** p.174  
 Óleo sobre lienzo, 74 x 67 cm.  
 Colección particular.
- 125. *La boda rusa, 1909*** p.175,203  
 Óleo sobre lienzo, 68 x 97 cm.  
 Colección G. Bührle, Zúrich.
- 126. *La boda, 1944*** p.175  
 Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm.  
 Colección particular.
- 127. *Novia bajo el baldaquino, 1949*** p.176  
 Óleo sobre lienzo, 115 x 95 cm.  
 Colección particular.
- 128. *Boda nocturna, 1960*** p.176  
 Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.  
 Colección particular.
- 129. *El muerto, 1908*** p.177  
 Óleo sobre lienzo, 68'2 x 87 cm.  
 Musée national d'art moderne,  
 Centre Georges Pompidou, París.

- 130. *El reloj*, 1914** p.178,190  
Gouache, óleo y lápiz sobre papel, 49 x 37 cm.  
Galería Tretyakov, Moscú.
- 131. *El tiempo no tiene orillas*, 1930 – 1939** p.178,190,230  
Óleo sobre lienzo, 100 x 81'3 cm.  
Colección Ida Chagall, París.
- 132. *El reloj de pie con ala azul*, 1949** p.178,190,228  
Óleo sobre lienzo, 92 x 79 cm.  
Colección Ida Chagall, París.
- 133. *El violinista en verde*, 1923 – 1924** p.179,189  
Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm  
The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 134. *La Ventana, Vitebsk*, 1908** p.182  
Óleo sobre lienzo, 67 x 58 cm.  
Colección Z. Gordéeva, San Petersburgo.
- 135. *Judío rezando*, 1923** p.184  
Óleo sobre lienzo, 116'9 x 88'9 cm.  
The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 136. *Soledad*, 1933** p.184,219  
Óleo sobre lienzo, 96 x 158 cm.  
Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
- 137. *El violinista*, 1912-1913** p.188  
Óleo sobre lienzo, 94'5 x 69'5 cm.  
Kunstsammlung Nordrhein - Estfalen, Düsseldorf.
- 138. *El violinista*, 1912 – 1913** p.189,210  
Óleo sobre lienzo, 188 x 158 cm.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.
- 139. *El malabarista*, 1943** p.190,226  
Óleo sobre lienzo, 109'9 x 79'1 cm.  
The Art Institute of Chicago, Chicago.
- 140. *Los novios de la torre Eiffel*, 1938 – 1939** p.192  
Óleo sobre lienzo, 150 x 136'5 cm.  
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, París.
- 141. *La virgen del pueblo*, 1938 -1942** p.193  
Óleo sobre lienzo, 102'5 x 98 cm.  
Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 142. *París desde mi ventana*, 1913** p.178,212  
Óleo sobre lienzo, 135,8 x 141,4 cm.  
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

- 143. *De camino, 1924*** p.217  
 Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm.  
 Petit Palais, Ginebra.
- 144. *El gallo, 1929*** p.218  
 Óleo sobre lienzo, 81 x 65'5 cm.  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
- 145. *La caída del ángel, 1922-1933-1947*** p.224  
 Óleo sobre tela, 148 x 189 cm.  
 Kunstmuseum, Basilea.
- 146. *El concierto, 1957*** p.231  
 Óleo sobre tela, 14 x 239'5 cm.  
 Colección Everlyn Sharp, Nueva York.
- 147. *Éxodo, 1952-66*** p.232  
 Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.  
 Colección de los herederos del artista.
- 148. *La guerra, 1964-66*** p.233  
 Óleo sobre tela, 163 x 231 cm.  
 Kunsthhaus, Zurich
- 149. *Florero delante de la ventana, 1959*** p.234  
 Óleo sobre tela, 120 x 149 cm.  
 Colección Duquesa de Alba.
- 150. *Pareja sobre fondo rojo, 1983*** p.235  
 Óleo sobre tela, 81 x 65'5 cm.  
 Colección de los herederos del artista.

#### CUADROS DEL MENSAJE BÍBLICO

- 151. *La creación del hombre, 1956 – 1958*** p.240  
 Óleo sobre tela, 299 x 200,5 cm.  
 Musée National Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 152. *El Paraíso, 1961*** p.242  
 Óleo sobre tela, 198 x 288 cm.  
 Musée National Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 153. *Adam y Eva expulsados del Paraíso, 1961*** p.243  
 Óleo sobre tela, 190 x 283,5 cm.  
 Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 154. *El arca de Noé, 1961 – 1966*** p.244  
 Óleo sobre tela, 236 x 234 cm.  
 Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

- 155. *Noé y el Arco Iris, 1961 – 1966*** p.246  
Óleo sobre tela, 205 x 292,5 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 156. *Abraham y los tres ángeles, 1960 – 1966*** p.248  
Óleo sobre tela, 190 x 292 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 157. *El sacrificio de Isaac, 1960 – 1966*** p.250  
Óleo sobre tela, 230'5 x 235 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 158. *El sueño de Jacob, 1960 – 1966*** p.252  
Óleo sobre tela, 230 x 235 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 159. *La lucha de Jacob y el ángel, 1960 – 1966*** p.254  
Óleo sobre tela, 251 x 205 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 160. *Moisés y la zarza ardiendo, 1960 – 1966*** p.256  
Óleo sobre tela, 195 x 312 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 161. *Moisés golpeando la roca, 1960 – 1966*** p.258  
Óleo sobre tela, 237 x 232 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 162. *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley, 1960 – 1966*** p.260  
Óleo sobre tela, 237 x 233 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 163. *Canto I, 1960*** p.263  
Óleo sobre tela, 146'5 x 171'5 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 164. *Canto II, 1960*** p.265  
Óleo sobre tela, 139 x 164 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 165. *Canto III, 1960*** p.266  
Óleo sobre tela, 149 x 210 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 166. *Canto IV, 1958*** p.268  
Óleo sobre tela, 144'5 x 210'5 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.
- 167. *Canto V, 1965 - 1966*** p.269  
Óleo sobre tela, 150 x 226 cm.  
Musée National du Message Biblique Marc Chagall, Niza.

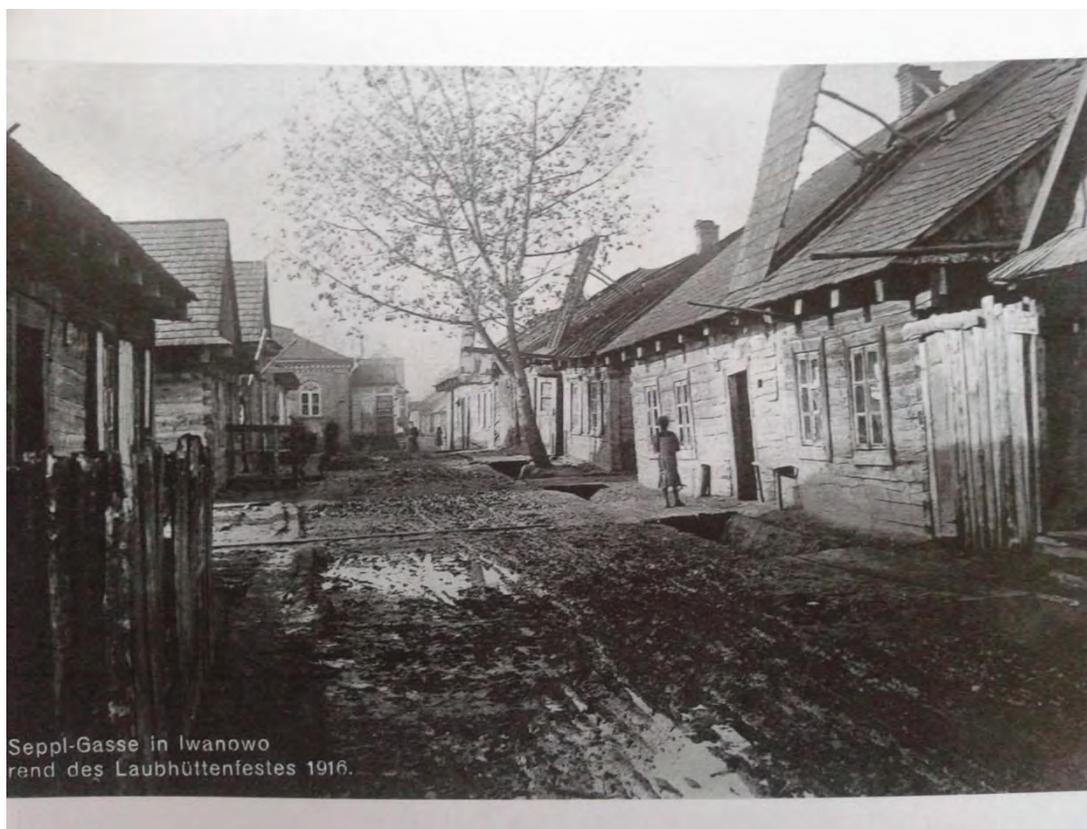


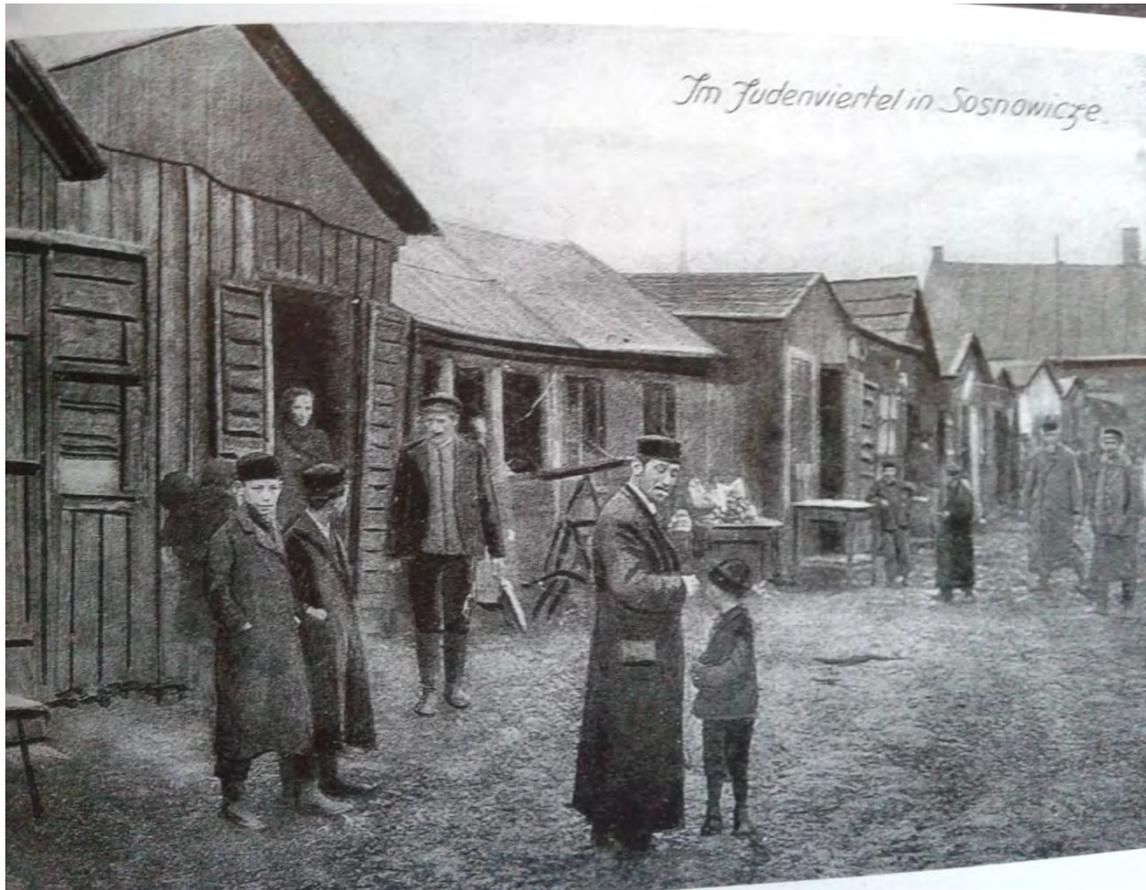
## **A N E X O**



Una fotografía de Vitebsk, la ciudad natal de Marc Chagall, entonces Moishes Chagall, hacia el año 1910. Por aquella época el 10% de la población eran judíos jasídicos. Las mujeres jasídicas visten de forma muy modesta y llevan el cabello cubierto por un pañuelo, mientras que los hombres visten de negro o azul marino y con la cabeza cubierta por un sombrero. Casi todos ellos llevan barba y se dejan crecer unos característicos mechones largos de pelo a ambos lados de la cabeza, mientras que el resto del pelo lo llevan muy corto. El judaísmo jasídico al que pertenecía la familia de Chagall y que influiría en toda su obra artística era el mayoritario en Ucrania, Bielorrusia, Hungría o Polonia en las primeras décadas del siglo XX, pero la mayor parte de sus miembros fueron exterminados durante el Holocausto nazi en la Segunda Guerra Mundial (imagen procedente de <http://www.jewishgen.org> )

Distintas imágenes de comunidades judías de la zona de Bielorrusia. Recuerda las imágenes de Vitebsk que Chagall pinta en sus cuadros (calles de tierra, casas de madera, etc). Extraídas del libro MINCZELES, H.; SILVAIN, G., *Yiddisland*, París, 1999.







Tienda de comestibles de una comunidad yídish. Nos recuerda los cuadros de Chagall donde aparecen las tiendas con los carteles en hebreo.



Judío yídish rezando.

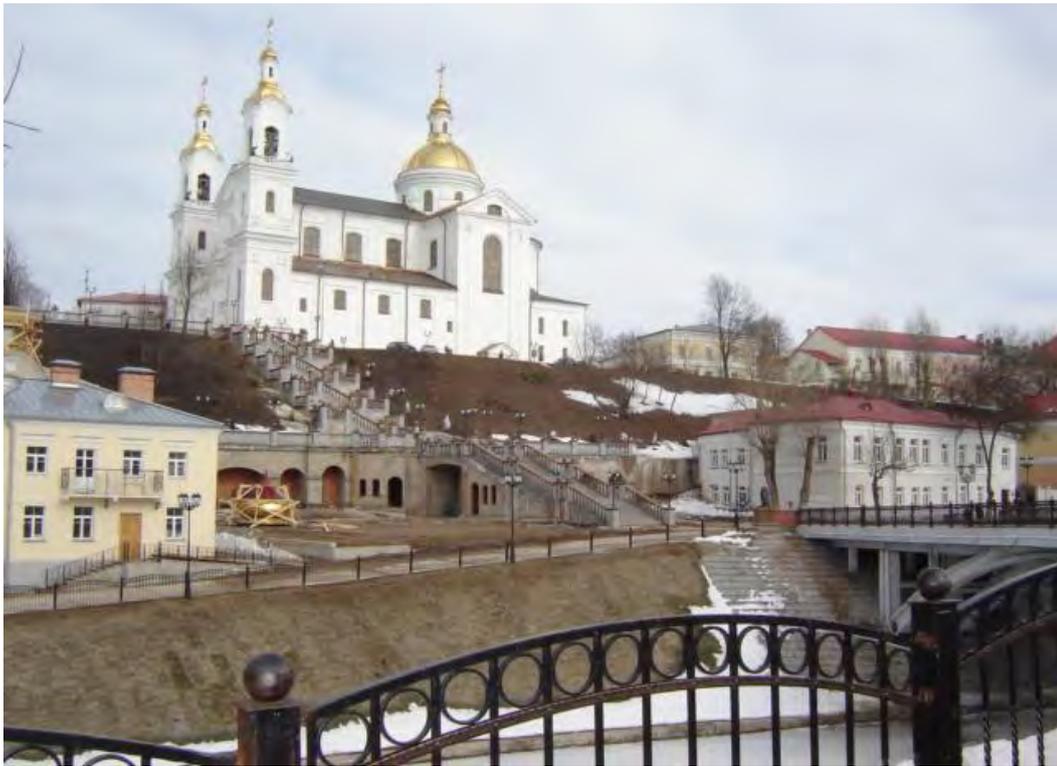


Judíos yídish vestidos con el *talit* y el sombrero característico de los hombres.



Judío *jasid* tocando el violín acompañado de un niño que canta.

Distintas imágenes de Vitebsk





Museo Marc Chagall en Vitebsk



Museo Nacional del Mensaje Bíblico de Marc Chagall, Niza.



Fotografía de unos jóvenes Marc Chagall y Bella Rosenfeld, cuyo amor iluminaría la vida y la obra de Chagall hasta la muerte de Bella en 1944. Como diría Chagall, *“El arte es sobre todo un estado del alma”* y el estado del alma de Chagall era el de un alma enamorada.



**30** "EL GALLO" VUELVE A ESPAÑA Al gran torero, ídolo de públicos, que acaba de volver después de veinte años de ausencia.

Tossa de Mar.



El aspecto de Tossa, cuyo hito es la roca que se ve en primer plano que se llama el castell de Sant Joan.

En un pueblecito próximo a Barcelona hay una colonia judía

# TOSSA DE MAR,

# NUEVA TIERRA DE PROMISIÓN



Una callejuela que pasa por el centro de Tossa de Mar, el pueblo que ha sido acogida de los judíos de España y Portugal.



NO. 1000000

**E**STAMOS sentados frente al mar, de espaldas a la Ciudad Vieja, la "Vila Vella", donde viven los catalanes. En la playa, los pescadores han tendido sus redes. Unas barcas caudales avanzan por la arena fina, resacaando sobre el agua, que en esta bahía se quieto y pulido como un espejo.

El mono que se dispone a reflejarse sobre los espaldas de la legión de fugitivos judíos a esta península de la Costa Brava y de la vida de los exiliados voluntarios que se han instalado en el delimitado, no ha sentido jamás ni amar ni odio por Israel. Sus coordenadas geográficas no van más allá de unas millas de costa, y su espacio habitual se tiene del sur, gran red con la cual se muestra al mundo hasta la playa. Se relata también con todos los detalles que se necesitan, ya sea el por ser o por ocurrir en los últimos errores.

—El primero—nos dice—, un tal Meyer, llegó en un automóvil Ford de color gris verdoso, acompañado de dos señoras israelitas. Esto ocurrió en marzo de 1933. Detuvieron el coche delante de la Costa Brava, y después de comer visitaron el pueblo. Tuvieron que pagar que, en vez de pagar el viaje se quedaban allí, y ellos les acogió. Al día siguiente prepararon el precio de las habitaciones y el



Estampa

## ESTOS POLVOS DE TOCADOR VUELVEN EL CUTIS JOVEN Y ADORABLE

TAN pronto como los exquisitos polvos Gemey, de Richard Hudnut, se ponen en contacto con la piel, se confunden con ella, dándole una expresión de belleza natural que reproduce a la perfección la tersura y transparencia de la juventud.

Los polvos Gemey, debido a su extraordinaria porosidad y su gran finura y a su elaboración especial, no cubren ni tapatan la piel, intensificando, al contrario, su belleza y haciendo pasar del hastío al color a la frescura.

Se preparan en 9 tonos diferentes: copales, del natural y otros perfumados con el legítimo perfume Gemey, el más delicado y sutil de los perfumes modernos.

1930 - COLUMBIA Gemey  
CALLE DE S. FRANCISCO - CANTON DE SAN JOSÉ - COSTA RICA  
CALLE DE S. FRANCISCO - SAN JOSÉ - GUATEMALA  
CALLE DE S. FRANCISCO - SAN JOSÉ - GUATEMALA

ESTO ES  
LA CIMA DE  
LOS POLVOS  
GEMEY  
S. P. A.  
COSTA RICA



Un sistema  
deve de ser  
fácil de usar  
e de ser  
eficaz para  
que el  
ESTOMACAL  
BOLGA te  
ayude a  
eliminar  
la acidez  
de la  
estómago.



Se inicia la acidez de la estómago en el momento de la digestión de los alimentos que se ha hecho en Estomacal Bolga. Gracias a él se reduce la acidez y se evita, pues se han desaparecido los dolores de estómago y ahora soy feliz disfrutando de mi vida.

*Carmina Costa*

A los pocos días de tomar el ESTOMACAL BOLGA, usted sentirá en su estómago un calor, una fuerza, copia de digestión todo un alivio y más pequeño dolor, hastío o náusea.

En no se le olvidará a quien le cuida de su estómago, se sentirá antes durante la digestión. Incluso en los casos graves de ácidos del estómago el ESTOMACAL BOLGA evita así siempre la operación, evitando la lesión y mejorando el funcionamiento del aparato digestivo.

El ESTOMACAL BOLGA preparado a base de ingredientes en estado natural, es un producto de primera calidad, de sabor agradable.

Para más informes sobre su caso, consulte al grupo de especialistas que se hallan al frente de nuestro laboratorio, dirigidos por el laboratorio BOLGA, Arboles, 10, Barcelona.

# ESTOMACAL BOLGA

5 RESETAS. Te lo muestra  
en la forma y forma de uso.



Concesionarios exclusivos:

Amorós y Masa. Apartado 7.393, MEXICO, D. F.  
Laraeino Ferreira. Rua das Flores, 57, PORTO (Portugal).

© Biblioteca Nacional de España



**CONSEJOS**  
 Antes de todo el dolor cede y extiéndese  
 para evitar el dolor, alivia el dolor,  
 que, sin embargo, el dolor, puede  
 ser, con el dolor, el dolor, el dolor,  
 el dolor, el dolor, el dolor, el dolor,  
 el dolor, el dolor, el dolor, el dolor.

# PASTILLAS ASPAIME

**Cura radicalmente la TOS porque combate sus causas: Catarros, Ron-  
 queras, Anginas, Laringitis, Bronquitis, Tuberculosis pulmonar, Aña y  
 todas las afecciones en general de la Garganta, Bronquios y Pulmones**

Las PASTILLAS ASPAIME ayudan a reducir las causas de la tos, por lo tanto, se usa para el tratamiento, pero que  
 debe, y el uso de éstas es que está basado en los principios de los medicamentos lictivos y volátiles, que se absorben  
 rápidamente y actúan sobre las mucosas propiamente dichas, para producir un efecto inmediato, rápido y eficaz,  
 la eliminación de las vías respiratorias que son causa de TOS o tos.

Las PASTILLAS ASPAIME son las recetadas por los médicos.  
 Las PASTILLAS ASPAIME son las preferidas por los pacientes.  
 Exigid siempre las legítimas PASTILLAS ASPAIME y no admitir substituciones interesadas  
 de escasa o malos resultados.

Las PASTILLAS ASPAIME se venden a UNA PESETA CAJA en las principales farmacias,  
 entregándose, al mismo tiempo, gratuitamente, una de muestra, muy cómoda para llevar en el bolsillo.

**ESPECIALIDAD FARMACEUTICA DEL LABORATORIO SOKATARG**

**Oficinas: Calle del Ter, 16—Teléfono 50791—Barcelona**

NOTA IMPORTANTE.—Esta delimitación y conservación que las pastillas, substituciones, servidas para curar la TOS, mediante las PASTILLAS  
 ASPAIME, se consigue en un instante y sin el uso de ningún otro medicamento. El Laboratorio SOKATARG, desde su  
 sede en la ciudad de "Pastillas, Argente" a la que se dedica al estudio y fabricación de pastillas, se ha dedicado a la fabricación de  
 estas pastillas con los mejores.



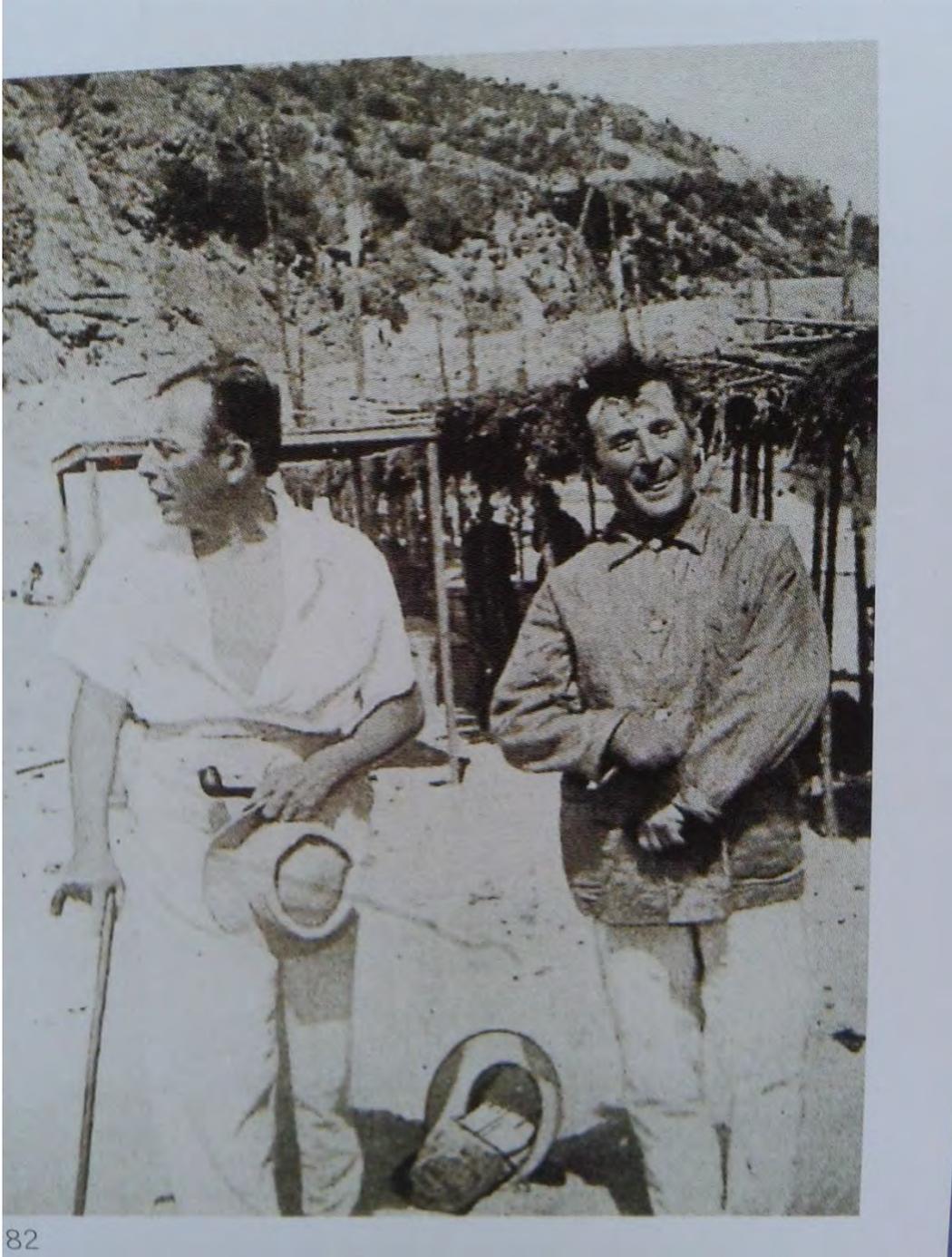


Fotos de la familia Chagall en Tossa, de BENET, R. "Tossa, Babel de les Arts",

*Art*, nº1, octubre 1934.

Ida s'est mariée. J'espère  
 que vous en avez reçu  
 en faire-part. Elle  
 habite avec nous.  
 Que se passe-t-il sous  
 votre ciel bleu?  
 Rien de choses de  
 vous deux à nos deux  
 Chagall

Carta de Marc Chagall a Rafael Benet, 17 de diciembre de 1934, Archivo Família Benet, Barcelona.



Georges Kars y Marc Chagall en la playa de Tossa, BENET, R. "Tossa, Babel de les Arts",  
*Art*, n°1, octubre 1934.

Vistas de Tossa, tal como era cuando Chagall pasó el verano del 1934.



20. — TOSSA (Costa Brava)

Preparando las redes

Ed. J. Soler F.  
Cliché J. Barber Coris

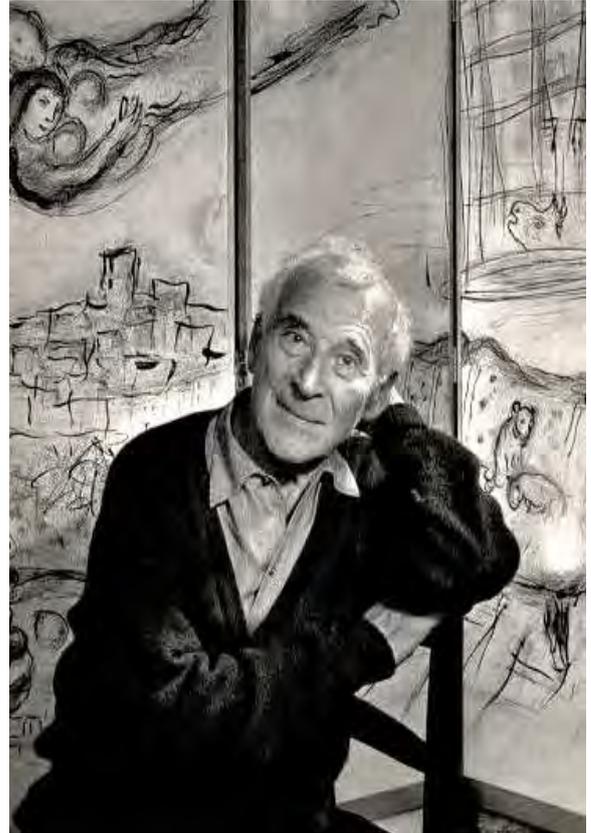


TOSSA (COSTA BRAVA) - 5  
Col·lecció Ragolta

PLATJA I CAP DE TOSSA

*La Ramon*

Fotografías de Marc Chagall con sus obras.



Recopilación de la correspondencia que mantuvo el alcalde de Tossa,  
el señor Sebastià Coris, con Marc Chagall durante los años 70 y 80.

F.06/ "LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

le 19 avril 1972

Cher Monsieur le Maire,

Votre lettre à laquelle était jointe la photo de mon tableau m'a fait plus que plaisir.

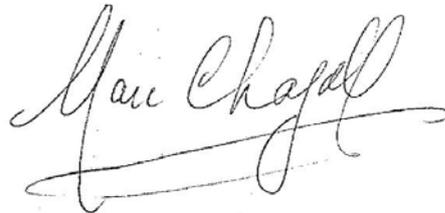
J'ai été heureux de revoir cette oeuvre que j'ai faite il y a déjà bien longtemps.

Je vous remercie de votre très aimable invitation dont je suis très touché.

Il est vrai que je désire revoir Tossa mais à mon grand regret ce voyage ne me paraît pas possible pour le moment. Je prépare, en effet, une exposition qui doit avoir lieu à la fin du printemps et il me faut travailler beaucoup.

J'espère cependant pouvoir un jour accepter votre invitation et retourner dans votre beau pays.

Veillez agréer, cher Monsieur le Maire, l'assurance de mes meilleurs sentiments.



"LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

le 26 septembre 1972

Monsieur Sebastian CORIS  
Maire de  
TOSSA  
----- Costa Brava  
Espagne

Cher Monsieur le Maire,

En rentrant à St-Paul après plusieurs semaines de voyage, je trouve votre lettre du 24 août et les dépliants sur Tossa joints.

Je vous félicite de cette très belle présentation qui me semble vraiment faite pour accroître le renommée de votre jolie petite ville.

Merci d'avoir pensé à m'envoyer cette documentation qui m'a fait plaisir.

Croyez, Cher Monsieur le Maire, à mes sentiments cordiaux.

*Marc Chagall*

" LA COLLINE "  
ST PAUL DE VENCE

le 20 avril 1974

Monsieur Sebastian CORIS  
Maire de  
TOSSA (Espagne)

Cher Monsieur le Maire,

Votre lettre du 10 avril vient de me parvenir.

Je suis profondément touché de votre attention à mon égard et du grand honneur que votre Conseil Municipal m'a fait en décidant à l'unanimité de donner mon nom à une rue de Tossa.

Je vous en remercie tous très vivement.

J'ai pris connaissance avec plaisir du fascicule 5 de la nouvelle encyclopédie catalane et ai lu avec beaucoup d'intérêt la biographie me concernant.

Je suis sensible à votre invitation et vous avoue que ce serait une grande joie pour moi de revoir Tossa. Il me serait fort agréable de vous exprimer ma reconnaissance à tous de vive voix. Je dois cependant être raisonnable et limiter mes déplacements d'agrément car pour mon travail je suis tenu à de nombreux voyages.

Je vous prie d'agréer, cher Monsieur le Maire, l'assurance de mes sentiments cordiaux.



"LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

le 8 juin 1974

Monsieur Sebastian CORIS  
Maire de  
TOSSA  
Espagne

Monsieur le Maire,

Comme vous me le demandiez par votre lettre du 4 juin, j'ai transmis votre courrier à Maître Chagall, actuellement absent de Saint-Paul.

Je viens de recevoir le texte manuscrit que je vous adresse en souhaitant qu'il vous parvienne suffisamment tôt pour vous permettre de l'utiliser.

Je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Maire, l'expression de mes sentiments distingués.

p. M. Chagall absent,  
la Secrétaire,

P.J.: 1



8/6 1974.

St. Paul  
de Venise

Cher Monsieur le Maire,

Un grand merci pour votre attention.

J'ai conservé le meilleur  
souvenir de mon séjour dans votre  
ville avec les poètes Supervielle,  
Michaud et les autres.

C'est un grand plaisir  
de penser que j'ai des amis  
dans le pays de Cervantès et  
de Goya

Avec mon cordial  
souvenir

Marc Chapell



*El Alcalde de Cassa*

PARTICULAR

Monsieur Marc Chagall.  
"La Colline"  
06 ST. PAUL DE VENCE.  
France.

18  
Août  
1.974.

Monsieur,

En mon nom propre et au nom de mes compagnons de voyage, je tiens à vous remercier bien cordialement de l'accueil que vous -- avez bien voulu nous réserver chez vous.

Si nous vous avons causé quelque ennui, veuillez bien nous en excuser et veuillez croire que ce n'aurait été que sous l'influence de l'émotion que nous a causé la gentillesse de vos attentions.

Nous avons visité, le lendemain de notre entrevue, le Musée National Message Biblique Marc Chagall à Nice, où nous avons été reçus très aimablement par le Conservateur Monsieur Pierre Provoyeur.

En vous réitérant notre reconnaissance et en présentant mes hommages à Madame Chagall, je vous prie, Monsieur, de croire à ma considération la plus distinguée.

Sebastián Coris.

Maire.

"LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

le 24 août 1974

Monsieur Sebastian CORIS  
Maire de  
TOSSA DEL MARE

-----  
Espagne

Monsieur le Maire,

Votre lettre du 18 août vient de me  
parvenir. Je vous en remercie.

Je garde un excellent souvenir de  
votre visite et suis heureux d'apprendre que vous  
avez visité mon Musée à Nice.

J'ai apprécié votre attention à mon  
égard et y ai été très sensible.

Je vous adresse, ainsi qu'à vos com-  
pagnons de voyage, mon très cordial souvenir.

*Marc Chapelle*

35, QUAI DE L'HORLOGE, PARIS, 1<sup>ER</sup>  
75004

Paris, le 17 Octobre 1975

Monsieur Sebastian Coris Mestres  
Maire de TOSSA DE MAR  
E s p a g n e -

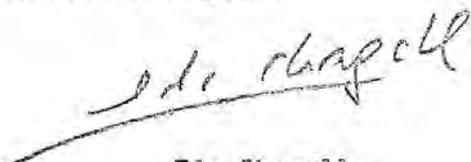
Monsieur le Maire,

Pardonnez-moi de vous remercier avec tant de retard de votre gentille lettre du 11 Septembre 1975, ainsi que de l'envoi du catalogue et des affiches relatifs à l'exposition en hommage à Chagall.

En effet il y a déjà longtemps que mon père m'a parlé de votre visite, mais je tiens à vous dire combien je suis touchée de votre aimable pensée.

Je garde le souvenir le plus ému du séjour à Tossa avant la guerre, à Tossa qui a su inspirer tant d'artistes et de poètes et donner la liberté de création à chacun.

Veuillez croire, Monsieur le Maire, à l'assurance de ma considération distinguée.



Ida Chagall



Monsieur Sébastien Coris

Carrera Virgen del Socorro, 5

TOSSA DE MAR

Girona

ESPAGNE

PARIS ET SES MERVEILLES  
THEATRE DE L'OPERA (1863-1875)  
Assemblé (No. 1) - site de Moulins  
5507 - Le grand buste et le plafond de la salle  
(dessins de Marc Chagall)

le 11.12.1975



Cher monsieur le Maire

Je me réjouis avec vous de la récupération  
des tableaux volés au musée de Tossa del Mar.

Je conçois que ce vol a dû vous causer beaucoup de  
soucis, mais heureusement tout est bien qui finit bien!

Je profite de ce courrier pour vous adresser mes  
meilleures vœux de bonne fêtes et d'heureuse année.

Avec mon cordial souvenir

Production LECORTE

Marc Chagall



Monsieur S. Coris Moestres  
Monsieur B. Anson Perez

Travessia Virgen del Socorro, 5

TOSSA DE MAR

Gerona Espagne

"LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

le 23 juillet 1977

Messieurs,

Merci de votre télégramme dont j'ai  
été très touché.

Je vous adresse mon cordial souvenir,

Marc Chafall

11-75

Nice - Musée National

Message biblique - Marc Chagall

17- Le Cantique des Cantiques (V)

*Que tu es belle, que tu es charmante, ô amour, ô délices !*  
Cantique, VII, 7

Mon mari a été très  
sensible à vos vœux  
d'anniversaire et  
vous remercie d'avoir  
pensé à lui à cette occasion

© A.D.A.C.P. - Reproductions interdites - 1973 - Genève Imp. Paris  
Editions des Musées Nationaux

M. Chagall

PR 946 1

PIERRE PROVOYEUR  
LICENCIÉ EN DROIT  
CONSERVATEUR DES MUSÉES NATIONAUX

MUSÉE NATIONAL  
MESSAGE BIBLIQUE MARC CHAGALL

AVENUE DOCTEUR-MÉNARD  
06000 NICE (93) 80.11.46

"LA COLLINE"  
ST PAUL DE VENCE

SAINT-PAUL, le 5 JUILLET 1979

Cher Monsieur Coris,

Mon mari a bien reçu votre lettre et la jolie photo de Tossa qui lui a rappelé des souvenirs agréables.

Il vous remercie de cette attention, ainsi que de vos félicitations pour sa nomination par l'Université de Louvain et de vos vœux pour son anniversaire. Il est très touché.

Veillez croire, Cher Monsieur, à l'assurance de mes sentiments distingués.

*Y. Chagall*

Monsieur Sébastien CORIS ~~ESPAGNE~~  
Tra. Virgen del Socorro 5  
TOSSA DE MAR  
Espagne

V. Chagall

La Colline

06570 ST PAUL DE VENCE

St Paul de Vence,  
le 18 mars 1985

Cher Monsieur,

Merci beaucoup pour la coupure de presse de  
l'exposition de mon mari à Londres.

Merci aussi pour le catalogue que vous avez  
eu la gentillesse de nous envoyer. Je vous le renvoie  
par courrier séparé.

Veuillez agréer, Cher Monsieur, nos salutations  
distinguées.

*V. Chagall*

Mr Sebastian Coris Mestres

Tossa de Mar  
(Girona)  
ESPAGNE

V. CHAGALL

La Colline

06570 ST PAUL DE VENCE

St Paul de Vence,  
le 11 avril 1985

Cher Monsieur,

Je vous remercie de tout coeur pour votre message  
de sympathie qui m'a réconfortée.

*V. Chagall*

Monsieur Sebastia Coris i Mestres  
Trav. Verges Dles Socors, 5  
TOSSA DE MAR  
Girona ESPAGNE

## CON EL RECUERDO DEL AÑO PASADO

# LAS ILUSIONES DE TOSSA EN TORNO A MARC CHAGALL

La exposición-homenaje que se organizó el pasado verano en Tossa de Mar en honor a Marc Chagall sigue, siendo noticia. Los contactos con el pintor se han mantenido hasta el punto de que la pasada semana el alcalde de la población costera, señor Sebastià Coris, se desplazó expresamente a Niza siendo portador de un álbum de fotografías del museo tosense y de la colección que allí se custodia, para satisfacer el expreso deseo del gran pintor, que sigue interesado por esta pequeña villa en la que pasó unas fructíferas va-

Por otra parte, el eco del homenaje dio una gran popularidad al museo municipal de la Vila Vella, hasta el punto de que creció considerablemente el número de visitantes, alguno de los cuales, por desgracia, se aprovechó de las circunstancias para hacer desaparecer un pequeño cuadro de la colección, que todavía no ha sido recuperado. A raíz del suceso, fue montado un servicio de vigilancia bastante más estricto en las horas de mayor afluencia, con la colaboración de la policía municipal.

En el aspecto positivo, también hay que destacar que se han iniciado trabajos de restauración de alguno de los cuadros, afectados por la humedad del actual emplazamiento del museo, muy cercano al mar. Y se ha llegado a pensar en la posibilidad de trasladar toda la obra pictórica a la «Pinacoteca» que se está creando en la zona de Mas Font, y en la que está previsto instalar una muestra de todas las obras galardonadas en los dieciocho concursos de pintura rápida celebrados hasta la fecha en Tossa. Se dispone de local, cedido en usufructo por la Caja de Ahorros Provincial para este menester y para la instalación de la biblioteca. Este traslado, que evidentemente mejoraría las condiciones climatológicas, tiene cierto carácter polémico: la Vila Vella perdería uno de sus mayores atractivos, a pesar de que en el proyecto se prevé dejar en el actual edificio todo el fondo arquitectónico del mismo, que ya empieza a ser importante.

Se crearía de esta forma un nuevo centro de interés hacia la parte nueva de la población, concentrando en un área reducida la Pinacoteca, el Museo Artístico, la Biblioteca (enriquecida con la aportación recientemente incorporada de la colección de Félix Ros) y las escuelas.

A pesar de todo, son bastantes los tossenses que piensan que debería hacerse un esfuerzo y seguir con la idea de ampliación del actual museo en la

coleccionado junto a un grupo importante de escritores y pintores por allá los años treinta.

Al parecer el señor Coris no tuvo suerte en su viaje y no pudo entrevistarse personalmente con el pintor, por hallarse éste ausente, pero hizo entrega del álbum al director del Museo Chagall de Niza, que está en íntimo contacto con el artista constantemente.

Está en el aire todavía la frase de Chagall: tendré que hacer algo por Tossa.

Vila Vella —recordemos que el Ayuntamiento había adquirido una finca colindante— y si fuera necesario, se podría dotar al local de los sistemas de acondicionamiento de aire necesarios. Probablemente que la importancia de la colección, su magnífico emplazamiento y una buena promoción, llegarían a hacer rentable esta solución.

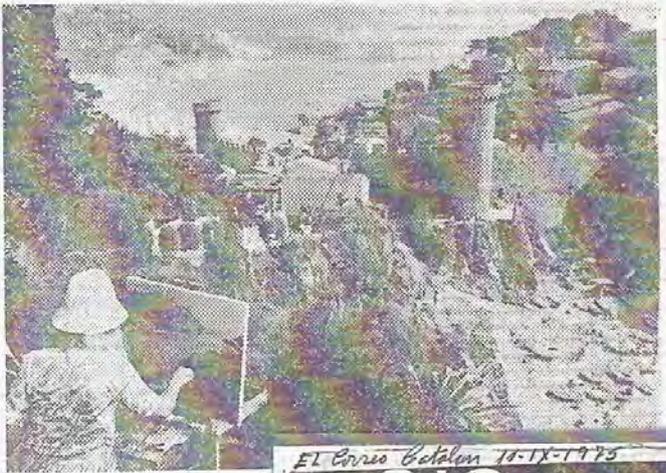
Recordemos que esta primavera el museo se enriqueció con una nueva pieza. Se trata de un plafón de terracota, representando una Virgen, obra de Vallmitjana, que fue cedida por el anticuario barcelonés señor Baldrich, que fue director de la primera feria de anticuarios de Barcelona, y que ha prometido seguir colaborando con el museo.

Finalmente, podemos avanzar la noti-

cia de que, siguiendo en la línea trazada el año anterior, se piensa dedicar este año un homenaje al escultor Casanovas, con exposición de una importante colección de sus obras, especialmente las que realizó en Tossa. Los detalles de esta exposición merecerán, evidentemente, un estudio aparte.

Tan sólo quisiéramos destacar el éxito de promoción conseguido el pasado año con la exposición de Marc Chagall, a pesar de no haberse podido exhibir otra obra que la existente en Tossa. Como índice del interés despertado, están los treinta y siete artículos, algunos verdaderamente importantes, que la prensa dedicó al tema.

Pius PUJADES



El Correo Catalán 11-IX-1975

el OJO de la cerradura

**GENTE QUE DEJA HUELLA**

CHAGALL (Marc) pintor, ha sido galardonado con el decimosegundo premio artístico europeo "Umberto Bioncamano" fallado en Milán.

Con este premio, como se indica en la motivación, se reconoce su entrega a la "consolidación del concepto de una unidad europea y más sólidos vínculos internacionales". El premio consiste en una estatua representativa de Umberto Bioncamano, el rey de Borgoña que, en el siglo XI, restituyó la unidad.

**NCR**  
**itajas.**

multitarea.  
miento.

onales con la  
e en el caso de  
se con sistemas  
e ámbito local.

dirá por NCR.

de Promoción de Ventas.

Messina (Isla de Sicilia), fue asesinado anoche en su despacho de un balazo.

Duva defendía a 15 de los 200 acusados en un proceso que se desarrolla en Messina contra cuatro organizaciones criminales que controlaban, en la ciudad siciliana, las actividades ilícitas y el tráfico de drogas.

Entre los clientes del abogado Duva figura uno de los procesados, acusado de haber asesinado a un "arrepentido", cuyas declaraciones dieron un notable impulso al sumario.

de de perpetua... rrio de Els Limits de la población fronteriza de La Jonquera. Este, junto a Eduard Solé, acusaron a Josep Maria Mezquida, ex alcalde de La Jonquera, como inductor y supuesto cerebro de la banda.

La justicia española había pedido también la extradición de Eduard Solé, pero, al solicitar ésta la nacionalidad francesa, la resolución ha sido aplazada hasta el 3 de junio. Las extradiciones fueron solicitadas por el titular del Juzgado de Instrucción número 2 de Figueres que instruye diligencias por los asaltos a una sucursal de Banca Catalana y al supermercado Biurrun.

*La Vanguardia* País 7-1-1986

## Para Chagall, ¡Tossa!

El próximo coleccionable de "La Vanguardia" tratará sobre nuestra guerra civil. Me ha sido encargado el capítulo sobre el arte.

Mi admirado Hilari Raguer me suministró un dato vívido de enorme interés. En 1978 y en el palacio de los Uffizi, con motivo de una importante exposición Chagall, dio con tres obras suyas sobre la guerra de España. Importaba conseguir datos exactos, no sólo porque Chagall era un nombre destacado, sino porque el surrealismo poético que practicó siempre parecía alejado de semejantes temas. Creí que en París hallaría rápida y fácilmente la información necesaria.

Georges Soria, autor de cinco volúmenes sobre la Guerra Civil y tan íntimo como viejo amigo del artista, lo desconocía por completo y además dudó de su existencia porque —argüía— jamás había realizado arte comprometido. Si la fuente no hubiera procedido de un especialista minucioso en el tema como Raguer ya habría desistido. Pero seguí; ni chez Maeght ni los críticos afamados Daix y Cabanne ni tampoco la hija Ida Chagall sabían nada. Sólo encontré extrañeza y escepticismo.

Por último, rogué a mi estimada Carme Farré que hiciera una gestión directa en Florencia. Al punto me replicó que sí, pero sugirió que antes efectuaría una consulta en... Tossa. Y ¡dio en el blanco! Sebastià Coris me enviaba casi a renglón seguido lo que Raguer aseguraba haber visto. Resultaba que en su etapa de alcalde y en la embocadura de los años 70 estuvo en el origen de los homenajes que la elegante villa de la Costa Brava rindió al artista. Así nació una relación personal entrañable Chagall-Coris, y éste se ha convertido en un buen conocedor de su obra.

LLUÍS PERMANYER

El Periódico Universal

Lunes, 8 de julio de 1974

# VERANO 74

## HOMENAJE DE TOSSA DE MAR AL PINTOR MARC CHAGALL

Con ocasión del 87 aniversario del nacimiento de Marc Chagall (Vitebsk, 7-7-1887), el Ayuntamiento de Tossa tiene el honor de organizar una exposición-homenaje al insigne maestro. La villa de Tossa se ufana de haber tenido entre sus huéspedes, allá por los años treinta, a uno de los más grandes artistas contemporáneos.

Marc Chagall, durante su estancia en Tossa, pintó unas de sus más destacadas obras de las que se hallan esparcidas por los más importantes museos del mundo. Fue aquel el período en que por varias causas concurren aquí insignes pintores, escultores, poetas y músicos de varias nacionalidades. Tossa fue entonces "la Babel de las artes" y el maestro lo hallamos en "El violinista celeste", obra que Chagall pintó en Tossa y que ahora puede admirarse en nuestro Museo. Es la única obra del homenajeado que existe en los museos españoles.

Para que nuestras futuras generaciones recuerden a Chagall, el pleno de este Consistorio le dedicó una avenida en una zona residencial y ahora, en colaboración con los artistas de la Galeria Lleonart de Barcelona, organiza una exposición-homenaje. En ella participarán: Joan Cruspínera, Mario Bedini, Guerrero Medina, Soler Pedret, Norman Narotzky, Hídalgo, Sarabá, Manolo Gómez, Anson Pérez y Andrés Fresquet en pintura, y el escultor Manuel Alvarez. Cada participante presentará dos obras: una directamente inspirada en la del maestro y otra según su personal tendencia artística.

La inauguración tendrá lugar el día 14 de julio en la sala de exposiciones de este Magnífico Ayuntamiento y se prolongará hasta entrado el mes de agosto.

Marc Chagall ha dado al Ayuntamiento su conformidad y manifiesta su agradecimiento y complacencia por este acto que le recuerda con emoción su estancia en nuestra villa.



## Homenaje a Marc Chagall en Moscú

La ministra soviética de Cultura, Yevkaterina Furtseva, conversa con el pintor Marc Chagall, durante la visita al Museo Tretyakov, en Moscú, en donde se exhiben obras de este artista

*La Vanguardia 6-VI-1973*

## HABLAR DEL PAIS (XII)

## EL ECO DE LOS PINTORES

Me acerco al pranero a la Vila-Vella. Apenas hay gente por las calles y sólo unos pocos bañistas madrugadores se encaminan a la playa, a esperar la salida del sol. A carón de los muros medievales están de paliqu unos marineros. «Si va al Museo, ha de esperar hasta las diez, hora en que lo abren», me dicen al pasar. Yo entro en el recinto por su única puerta y miro de soslayo la robusta torre de las Horas. La Vila-Vella conserva tres de sus torreones y cinco torreçillas. Aquéllos fueron restaurados, con devolución de barbancas, hace ya tiempo, y éstas lo han sido recientemente. Motivó esta retraso el desacuerdo de los arqueólogos, porque mientras unos opinaban que las pequeñas torres sufrieran desmoches, con mengua de alturas, otros suponían lo contrario; y entre tanto unos expertos afirmaban que habían estado coronadas con rematas, otros creían que se trataba de meros cilindros de revolución. Gararon la partida los defensores del funcionalismo. Ha pocos meses, los picapedreros terminaron la tarea. No estamos seguros nosotros —claro que no sabemos nada de estas cuestiones— de que, aun con la sola servidumbre de encender fuegos, fuesen antañazo erectos rulos. El recinto gótico está aseado, pavimentado, compuesto. Algunas reparaciones, sin embargo, resultan pedestres chapuzas. Hay arcos mal ejecutados, por no haber sido montados previamente; hay cubiertas de cemento; hay otras barrabasadas que delatan un personal incompetente e ignorante. La Vila-Vella gusta mucho al sindicato bañero, sobre todo a los alemanes, lo que nada tiene de particular. A los germanos les agrada todo aquello que les recuerde cualquier mitología, menos la clásica. Son beatos de Ricardo Wagner y su trompetería, y antes lo fueron de Weber. Los alemanes se pasman delante de la Sagrada Familia.

## LOS ARTISTAS

Tossa es un núcleo, torreado, vigilante de la mar, y a su costado se tendieron blancas calles, adornadas con casas modestas y algunas marisíones, con apliques arquitectónicos sencillos. Tossa, en la época de la piratería, aguantó el tipo encerrada en sus murallas. Su zona moderna cobra a ratos un suave acento colonial, sin, naturalmente, los colores y ringorrangos del barroquismo. Es decimonona. Las casucas de los pescadoras, en la línea del arenal, cedieron a edificaciones burguesas para veraneantes. Si nosotros circulamos por la rúa principal, que nos lleva a la Vila-Vella, podemos entrar en un café y salir por la puerta posterior al paseo Marítimo, ese paseo que reviene pintiparado para dos módulos del poster romanticismo, no se ajusta a un plan campanudo, marcha a gusto de la curva playera y respeta rincones y escorzos.

En mi primera juventud se habló mucho de Tossa por toda España. Era que habían anidado al acogido de las morenas murallas primigenias unos artistas de rango internacional. Todavía se hablaba entonces del vanguardismo y fue manual de novelas interesados por los quehaceres de la pintura el famoso libro de Franz Roh. Este conclave de pintores, escoltados por críticos y escritores, arma el primer turismo de Tossa, turismo de alta calidad que dispara la villa por encima de la frontera. A los artistas extranjeros se unieron en fraternal camaradería, un numeroso grupo de catalanes. A Chagall, Fujita, Kars, Laillard, Klein, Kamf, Sachülein, Metzjunquer, se ligaron Pedro Pruna, Benet, Mompou, Nuria Limona, Sunyer, Obiols, Grau Sala... ¿A qué fue a Tossa esta ilustre gavilla? Indudablemente, a trabajar. ¡Ah!, pero los pintores de los años treinta no imitan a los modernistas, que plasman las piedras feudales, del mismo modo que los arquitectos del modernismo historicista, en versión gótica, toman las torres cilíndricas para sus proyectos. Los modernistas fueron a pintar Tossa, y los expresionistas, posimpresionistas, surrealistas a pintar en Tossa. Son cosas distintas. Los viejos reanemoren a Fujita, a Olga Sackaroff, a Pruna trasegando picón en las cantineras.

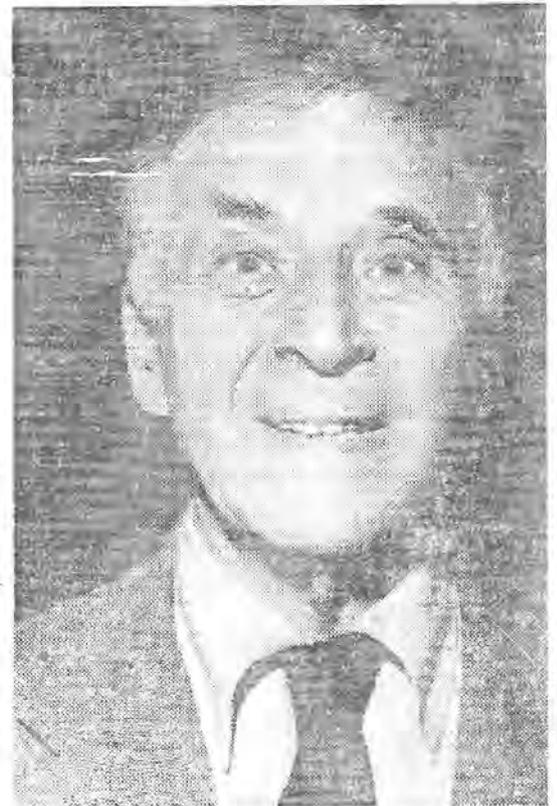
—Kars vivía al lado de la farmacia y su mujer se hacía la permanente en la única peluquería que realizaba estas novedades —me ronza un anciano en el estanco.

Y todos, menos Fujita, legaron un cuadro al Museo. Yo estimo que esta breve pinacoteca tiene un enorme valor, porque certifica la inquietud pictórica en unos años decisivos de la cultura europea. Después, en seguida, la guerra aventó a los artistas y acabó con todas sus realidades e incitaciones.

## LA VENTANA AZUL

Para conmemorar la estancia de los pintores se celebraron en Tossa varios actos. Se invitó a Marc Chagall, pero el maestro, octogenario, no se atrevió a venir. Le han endosado a una calle el nombre del artista y lo integraron en las glorias oficiales del pueblo. Muchos visitantes entran en el Museo a ver solamente «El violín celeste». Chagall, en Tossa, no hizo otra cosa que evocar su Vitebsk natal, de cuyo laberinto no pudo zafarse nunca. Le pasó lo que a James Joyce y a Alvaro Cunqueiro.

A Chagall se le incluyó por los pedantes en los cuadernos del expresionismo. El expresionismo fue, qué duda cabe, un incitante para el joven



Chagall, pintor de Tossa. — (Foto Archivo.)

eslavo, pero más que expresionista resulta un romántico. Y espíritu de esta naturaleza se vino a Tossa con el deliberado evadirse del mundo circundante y pensar en los milagros de nos detenemos a meditar un instante, caeremos en que Chag que nada es un ilustrador. A mí se me antoja que Chagall es un Solana, aunque los mundos de uno y otro sean antagónicos. Por es Solana un auténtico expresionista, y, antes de nada, un forador. El caso es que sabemos lo que ilustra Solana y no sé ilustra Chagall. Chagall es un romántico y en la concepción de peculiaristas un folklorista. Habría que ver esto. Puede que Ch folklorista en la medida que lo son los músicos de los nation románticos. Yo dudo de que, por ejemplo Grenades, composit sea un folklorista. Cualquier obra de arte presenta una carga h cional, en función del relativismo de la cultura. Cavilo que C soñador, un idealista, un marginado, un fabricante de prodigios.

Voy pensando en Chagall por las amplias avenidas de T tienen rescacielos y sí edificios apaisados. Estoy viendo los 3 tales de los marcos de la ventana entreabierta, que contrapunte volador, sobre los tejados de la aldea rusa. Chagall fue uno de mí mocedad y me parece que sus flecos navegan, como vilanos de Tossa.

—Los pintores de aquellos tiempos —me susurra un hom blo, que los conocí— eran unos locos; unos locos cuerdos, i explicol...

—Se explica usted perfectamente.

Alvaro

Fotografías realizadas durante la visita que la comisión de personalidades de Tossa (el alcalde Sebastià Coris, el concejal de cultura del ayuntamiento [en esa época el señor Josep Figueres], el periodista Pius Pujades y el artista gerundense Bonaventura Ansón) realizó el verano de 1974 al artista en su residencia “La Colline” en Saint Paul de Vence.

