

T. Lago

Bellas Artes

CON EL MAESTRO RUSO BORIS GRIGORIEV

Han transcurrido siete años desde la última vez que vimos al maestro ruso Boris Grigoriev. Su aspecto ha cambiado un poco, acentuándose ciertos rasgos de madurez que le dan mayor seguridad y plenitud a toda su persona. En 1929 tenía algo ensimismado en su carácter, que parecía reflejarse en su obra mediante el uso que hacía de la luz en su pintura, algo acerado y conciso, que entre los jóvenes chilenos que fueron sus alumnos, y también entre los que no lo fueron, quedó como una *maña* pictórica, que consistía en tratar las cosas como si fueran metálicas. Era en aquel tiempo más Linberg, se parecía más a su ilustre pariente el coronel Linberg, héroe de los Estados Unidos e inventor del corazón mecánico. (1) Ahora aparece más tranquilo y accesible, pero también más vehemente, como quien dice más ruso. Fácilmente se expansiona hablando sobre pintura sobre todo.

Viene de Nueva York, donde dirige una academia de pintura. A una pregunta nuestra sobre la crisis pictórica habida en Europa nos dice que, efectivamente, la desvalorización de los precios ha echado por el suelo algunas firmas, pero que, en general, el fenómeno parece ser enteramente francés. En Estados

(1) El apellido materno de Grigoriev es Lindberg. Su parecido físico con el coronel americano es palpable.

Unidos los precios han mejorado mucho. Hace doce años exponían en Nueva York, por la misma época, Picasso, Zuloaga, Marc Chagal y el mismo Grigoriev. Picasso vendió siete mil dólares, Zuloaga, 540 mil, Chagal no vendió nada, y él apenas un poco. Hoy todo ha cambiado: Zuloaga no podría vender nada y Chagal sería el que más vende.

—Y es que ha cambiado el centro de la pintura en el mundo—nos dice—. Ya no es París quien impone sus gustos; ahora es Nueva York y con toda razón. La pintura francesa ha estado demasiado en manos de los *marchands*, que la han condimentado en gran parte siguiendo el gusto dudoso de los extranjeros «dilettantis», creando valores, a veces, por medio de la publicidad. Esto tenía que pasar y así ha sido, naturalmente.

—¿Qué piensa usted de la última pintura francesa?—le preguntamos.

—¡Oh!—dice—amo mucho a Francia para no expresarme bien de su bello país. Mi hijo, que ahora me acompaña, termina sus estudios allí. Mis ojos, como mi corazón, están puestos en Francia, pero ¿qué quiere que le diga? La pintura moderna no ha sido la pintura francesa. De los maestros del arte moderno casi ninguno es francés, exceptuando a Matisse y Braque. Han sido los extranjeros los que han hecho, con la concurrencia de los corredores de cuadros, muchas escuelas célebres y firmas de valor, para su provecho, en cambio verdaderos talentos pictóricos han sido condenados, ¿sabe?; y hoy muertos de necesidad siguen enriqueciendo a terceros. Fuí muy amigo de Modigliani y soy testigo que muchos de sus cuadros que hoy se venden en miles de francos o dólares le fueron comprados en una miseria en horas de angustia, en nada, en diez francos. La Paturier ha muerto de hambre, literalmente, y a mi juicio es el más grande pintor del siglo XX, no digo de la pintura francesa, porque para mí no hay pintura francesa, ni danesa, ni rusa, para mí sólo hay pintura de valores universales incontrovertibles.

—Sin embargo—replicamos—hay que admitir ciertas ca-

racterísticas raciales que se resuelven en procesos formales determinados.

—Sí, evidentemente, pero eso no altera el valor de las cosas. Una buena pintura española sólo vale como buena pintura. Es lo fundamental.

El maestro nos muestra un retrato de su exposición, explicándonos su resultado. Estima que ese cuadro no pertenece a ninguna escuela, que es solamente «pintura».

—Vea usted—nos dice—el gris del fondo, sin insistencia de ninguna clase destaca por su sola oposición de color la calidad del brazo. Para mí esto es «pintura» en la mejor acepción de la palabra. Y no se puede hacer de la noche a la mañana, créalo. Lo prefiero a todo lo que he hecho anteriormente. A mi juicio, es imposible para un artista comprender la pintura antes de los 40 años. Para ello hay que saber, hay que vivir, hay que sufrir, hay que morir tal vez.

Hablamos largamente sobre el destino de las artes. El maestro insiste sobre su condición personal de artista, en su vocación determinada por una especie de fatalidad cruel.

Mi hijo, dice, no comprende que yo permanezca horas y horas mirando como un enfermo el tema, un objeto, el modelo. Esto todos los días durante horas y horas. Claro, él emplea su tiempo en cosas directas, o estudia o coge sus instrumentos de deporte, su bote y se va al mar. Y es que el arte es una especie de manía. Sin embargo, yo comprendo ahora que es preciso que así sea para llegar a estimar, solamente, lo que significa el color pictural como materia viva en manos del artista. Porque el color tiene una temperatura que no es posible percibir sin una íntima convivencia con sus elementos profundos. En la pintura hay mil grises, mil rojos, mil azules—no los que se compran en el almacén—sino los que se forman en la paleta en virtud de las apenas perceptibles inflexiones del pincel y de la mano en el pincel.

A una pregunta nuestra sobre Rusia, nos dice que hacen

casi veinte años que salió de su país. Ahora no puede perdonarle a los comunistas la destrucción de algunos monumentos de arte. Esto le afecta profundamente. Aquella catedral de piedras ilustres, construída por Rastrelle, el gran arquitecto italiano, destruída para hacer un cuartel rojo. Sus ideas políticas quedan a un lado, sin embargo. Ante todo declara ser un ser humano incapaz de matar, sea con armas comunistas o fascistas. Admira a Italia por sobre todos los países del mundo. Es la tierra de Andrea del Sarto, de Piero dei Franceschi, del Veronés. Todas las piedras de Italia son sagradas para él.

—¿Volverá usted a París, después de este viaje?—le preguntamos.

—Inmediatamente no, pero luego, tal vez. Pictóricamente, allí no queda más que Montparnasse que es la parte falsa, sucia y sombría de París. En un tiempo allí se improvisaron muchos pintores que hoy no se venden ni por dos *sous*; Kisling, por ejemplo, que no es más que un artículo de André Salmon y un poco de sugestión colectiva. Esto no tiene precio alguno hoy en día.

El maestro habla, a veces, con vehemencia excepcional. A Picasso lo considera un pintor de mérito, pero sólo un pequeño gran pintor. A Matisse, con sus tres colores de siempre, lo encuentra insuficiente. Duffy no vale nada. Le preguntamos lo que piensa de Soutine.

—¡Oh! Soutine es magnífico de color. Sencillamente magnífico. Su defecto está en él. Ese dibujo deformado adrede. ¿Para qué? Para ser moderno. Eso está mal, terriblemente mal. Creer que torciendo la cara al modelo y poniendo un ojo más arriba y otro más abajo se hace pintura moderna, no. Ahora tenía una exposición en la *salle* Valentín, en Nueva York. Mientras tomábamos un café poco antes de venirme, me decía que había vendido. Y yo creo que se lo merece.

—¿Entonces qué piensa usted de Chagal?

—Chagal es otra cosa. Y advierto a usted que conozco a Chagal antes del chagalismo. Chagal es y ha sido un gran pintor por donde usted lo tome. El que haya hecho esa pintura judía de su invención no significa en manera alguna el caso de Soutine. Puede poner un hombre volando, ¿por qué no? lo anecdótico importa poco, pero es un pintor consciente y rico de color, más maduro si usted quiere.

—En síntesis—dice pensativo—yo no creo que la pintura esté en otra parte que en la naturaleza. ¿Buscar? No hay que buscar nada. Buscar es separarse de sí mismo y perderse. Simplemente hay que *ser* lo que cada cual es en sí.