

LA ESTÉTICA DE LO POSIBLE EN LA PINTURA DE XUL SOLAR

Ángeles Smart
Universidad Fasta

Resumen: Las producciones de Xul Solar proyectan la fuerza de la utopía y su vida está atravesada por la convicción de que el futuro tiene color de promesa. El concepto de posibilidad, “el todavía no”, es un “casi creciente”, más cerca del ser y lo ya realizado que de la nada o el no ser. Encontramos en él, no sólo una riqueza plástica inaudita, sino también un bagaje conceptual extenso y profundo desde donde mirar la estética y su campo de acción. El presente trabajo muestra la persistencia de la idea vanguardista de utopía a lo largo de toda su trayectoria creativa.

Palabras Clave: Xul Solar – Estética- Utopía- Posibilidad- Vanguardias

Abstract: Xul Solar's productions show the strength of the utopia and the conviction that its future has the colour of promise to go through life. The concept of possibility, the “not yet” is “almost growing” nearer to the being and the already done than to the nothingness or the not being. We discover in this concept, not only an unprecedented figurative richness, but also an extensive and deep conceptual knowledge from where to see its aesthetics and its field of action. The paper shows the persistence of the avant garde utopia idea all through its creative trajectory.

Key Words: Xul Solar- Aesthetics- Utopia- Possibility- Avant-Gardes

La estética de lo posible en la pintura de Xul Solar

A lo largo de los años, Xul Solar, se encontró en la necesidad de escribir muchas veces sobre sí mismo; para catálogos de muestras, notas introductorias de artículos o presentaciones de su obra. Como era de esperar, no lo hizo de una manera ni académica ni formal y transformó estas notas autorreferenciales en verdaderas obras de arte. En una de ellas encontramos al final estas palabras: “*Xul Solar, Alejandro... quiere que él mismo y este mundo sean mejores*” [Xul Solar, 1962, sin numerar]. Parece sintetizar en ellas, la finalidad última de su existencia y de su arte: hacer del mundo, un mundo habitable. La clara conciencia de su motivación se manifiesta, al mismo tiempo, en la incesante búsqueda que emprende para lograrlo. No se detiene nunca asumiendo que su tarea está concluida: ensaya caminos, emprende viajes, prueba recorridos y nuevos medios. El mismo afán de no darse nunca por satisfecho lo vemos en las

distintas teorías que, alternativamente, hace suyas. En el momento en que tiene que definirse o tomar partido por alguna escuela o tendencia artística - tema que sensibilizaba y preocupaba mucho a los pintores de la primera mitad del siglo XX -tan proclives a escribir y firmar manifiestos- no duda en seguir el camino más personal y original que pensarse pueda: toma todas y no se adhiere en forma exclusiva a ninguna. El fundamento de su eclecticismo lo va a manifestar en el catálogo para su muestra en la Sala V. Van Riel, titulado *Explica*:

Todas las “escuelas” plásticas en buena fe son legítimas aunke parciales, como los colores puros. Un *panbeldokie* (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas. Los artistas plásticos muy ocupados en ser originales y personales, junto con los críticos que los siguen, como la goma sigue al lápiz, no tienen tiempo ni gana para examinar el origen de su originalidad y menos aún, el “yo” de su persona, pero los filosofistas bellólogos, han de resolver por fin, ke las diversas posibles “escuelas”, ke se suceden y contradicen como partidos políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones, (formilalias), de los temperamentos básicos: los viejos cuatro con tres cualies: activo, pasivo y neutro, es decir cuatro por tres = 12. [Xul Solar, 1953]

Sigue a esta ya de por sí llamativa introducción la descripción de estos tipos temperamentales y su influencia en el arte y en la historia del arte. En muchos de sus escritos Xul entremezcla con sus definiciones teóricas, ciertas ocurrencias que por su fuerza y originalidad, terminan opacando a las primeras. Aquí, por ejemplo, una clara delimitación de los campos del arte, de la crítica y de la estética (en manos de los filosofistas bellólogos) queda escondida entre las nada convencionales ortografías y designaciones. Si bien es claro que Xul Solar se encontraba informado sobre ciertos planteos teóricos que hoy son temas insoslayables en cualquier reflexión estética, no deja de llamar la atención el papel que siempre tuvo la teoría en su vida: como muchas de las actividades que emprendió, la consideró un juego. Un acercamiento a su *panbeldokie* o total doctrina estética tiene que tener en cuenta esta íntima unión entre teoría y juego, seriedad y ocurrencia, formalidad y risa.

Participante de los movimientos vanguardistas porteños de la década del veinte, Xul Solar supo unir su formación europea con una impronta criolla y americana personal. No creyó necesario optar por una sola de estas vertientes, ya que reconocía en ellas valores a tener en cuenta y temáticas a desarrollar. Es justamente en Europa, más específicamente en el British Museum, donde Xul, en el año 1919, se sumerge en el mundo de las culturas de oriente y occidente. En la biblioteca del Museo, no sólo lee todo lo que encuentra sobre ciencias ocultas, magia y teosofía, sino

también sobre la América Precolombina, sus mitos, sus símbolos y sus creencias. Estas lecturas parecen motivar toda una serie de obras inspiradas en la tradición americana.

En *Piai* (1923, acuarela sobre papel, 15 x 21,5, MNBA), vemos dos figuras principales enfrentándose una a otra. Las formas geométricas son utilizadas para estructurar estas figuras que conforman, sobre dos planos superpuestos, uno más claro sobre otro más oscuro, el centro de la pintura. Los colores azules, verdes y amarillos, muy altos y vivos, resaltan las formas sobre el primer fondo claro, mientras que la figura que flota o vuela se resuelve en tonos más pasteles, que, a su vez, van superponiéndose y trasluciéndose uno detrás del otro. Podemos apreciar el mismo efecto de superposición de transparencias entre el sol y un ave que desciende desde lo alto. La maestría de Xul en el tratamiento de los colores encuentra en esta obra uno de los ejemplos más logrados. La segunda figura se encuentra de rodillas y está rodeada por una serpiente que levanta su cabeza por sobre la suya. Un estandarte, un altar en tonos marrones del cual asciende lo que podría ser aire, humo o incienso amarillo y algunas líneas independientes completan la escena. Los rasgos y los trazos esquemáticos, las figuras representadas de perfil y la ausencia de profundidad o perspectiva, nos sumergen en el estilo del arte primitivo de las culturas americanas prehispánicas. Reconocemos en ella la síntesis que exigía E. Pettoruti al “nuevo arte decorativo americano”¹. Síntesis que también Xul defiende teóricamente en los escritos que por esos años elaboró a propósito de la obra de su amigo platense. Cuatro son los textos que Xul escribe sobre Pettoruti y todos entre los años 1923 y 1924. Es interesante notar que cuando uno los lee tiene la impresión, en algunos pasajes, que Xul no habla tanto de Pettoruti, como de sí mismo. En estos textos está fundamentada y desarrollada su utopía americana: la visión de una nueva América, que no niega su pasado prehispánico, pero que sabe que tampoco puede, ya, volver a él:

Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes; aportamos las experiencias desta edad, y lo que culturas heterogéneas nos enseñaron, y más que todo la pujanza individualista espiritual inquieta de los arios, magna parte de nosotros.

COLORES: Raza blanca, raza roja, raza negra; con el ensueño azul de lo futuro, la aureola dorada intelectual, y lo pardo de las mezclas. [Xul Solar, 1924, pag. 1].

¹ Cfr. Patricia M. Artundo “*Los años veinte en la Argentina*”, www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Artundo

Desde el punto de vista de la temática, el motivo es claramente religioso y es muy llamativa la organización interna de las figuras ya que recuerda claramente a la de las *Anunciaciones* cristianas. Un ángel con alas descende de lo alto y la paloma del espíritu que asiste a la escena. Pero “el pardo de las mezclas” que irradian ambos rostros no deja lugar a dudas sobre el ensueño al que tiende su arte: una síntesis de tradiciones que aporten al mundo una vida nueva:

Al mundo cansado, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta nuestra misión de raza que se alza. Cada patria no debe ser algo cerrado, xenófobo, mezquino, sino solo como un departamento especializado de la HUMANIDAD, en que espíritus afines cooperen en construir la futura tierra tan lejana, en que cada hombre –ya superhombre- SERÁ COMPLETO. Pues somos una raza esteta, con el arte –su madre LA POESÍA- empezaremos a decir lo nuevo nuestro. [Xul Solar, 1924, p. 1]

Figura 1

Un recorrido por la vida y por la obra de Xul Solar nos muestra otra característica sobresaliente de su multifacética personalidad: la arraigada convicción de que este mundo y la existencia nos abren infinitas posibilidades de desarrollo y desenvolvimiento.

Cada una de sus producciones, sean estas pictóricas o literarias, proyectan la fuerza de la utopía. Y si bien, no siempre la luz de los colores o la convicción de que todo marcha bien está presente en su obra – el período posterior a la Primera Guerra es serio y sobrio, y el posterior a la Segunda resalta por la monocromía de los grises- la convicción de que el futuro siempre tiene color de promesa – “*el ensueño azul de lo futuro*”- la recorre transversalmente. Con su particular ortografía le escribía a su padre desde Europa en 1921²: “*todo va bien lo que acaba bien y soi optimista. Lo que hace el destino, para bien es, después de todo*”.

Este optimismo no fue ni el fruto de una evasión ni la consecuencia de un espíritu que no arraiga en la realidad; en este sentido Xul Solar fue, aunque visionario, un hombre profundamente presente en su tiempo y en su espacio. En *Pupu* (1918, acuarela, 16,3 x 11,8, MNBA) podemos apreciar un rostro, con semejanzas de máscara primitiva, que permanece serio y en actitud hermética. La parte inferior es amarilla y la superior con dos franjas más oscuras. Los ojos en tonalidades verdes parecen ciegos y apagados y una línea atraviesa verticalmente la máscara, dividiéndola en dos. Esta línea, al mismo tiempo, parece forzar a una boca muy roja a permanecer cerrada, mientras que unos puntos, también

² Citado en Alvaro Abós, *Xul Solar*, Sudamericana, Bs. As., 2004, pag. 45.

rojos, salpican a uno de los costados. Unos tentáculos en tonalidades verdes y azules coronan la máscara, al mismo tiempo que enmarcan una figura que tal vez pueda interpretarse como un navío. La fecha de la obra no nos deja lugar a dudas sobre el clima espiritual que estaba viviendo Xul junto con toda Europa. Cuenta E.H. Gombrich³ que en los años que precedieron a la Primera Guerra el denominador común entre los jóvenes artistas europeos de las más dispares tendencias era el entusiasmo y la admiración por las culturas primitivas, especialmente la negra. Máscaras y fetiches eran apreciados por sus líneas y formas simples. Objetos y utensilios africanos podían comprarse por poco dinero en anticuarios y hasta las máscaras tribales llegarían a suplantar las reproducciones del *Apolo del Belvedere* en los estudios y talleres artísticos. Gombrich cree entender la causa de esta nueva admiración:

Cuando se contempla alguna de las obras maestras de la escultura africana, es fácil comprender que tal imagen cautivara tan poderosamente a una generación que ansiaba evadirse del callejón sin salida del arte occidental. Ni la fidelidad a la naturaleza ni la belleza ideal, que fueron los temas gemelos del arte europeo, parecían haber preocupado a aquellos artesanos primitivos, pero sus obras poseían, justamente, lo que se decía el arte europeo había perdido en su prolongada carrera: expresividad intensa, claridad estructural y espontánea simplicidad en cuanto a su realización técnica. [Gombrich, 1950, p. 363]

Podríamos agregar que el callejón sin salida, al que habían arribado los europeos en materia artística, era el mismo al que también vislumbraban como final obligado luego de un camino lleno de tensiones políticas cada vez más ásperas y menos resueltas. La declaración de la Guerra y los consiguientes años de oscuridad y devastación, minaron de manera muy profunda la seguridad de la supremacía de la civilización y de la bondad del progreso, tal cual lo había vivido occidente y en especial Europa. Si bien esta acuarela *Pupu* parece bastante enigmática, podemos arriesgar que respira el clima de desolación antes descripto. La fuerza del rostro y lo que parece ser el apagón de los astros transmiten profundidad y temor. La máscara, ciega y rígida, avanza transportando lo que parece ser un navío, que con una estrella en la punta es el único elemento “que brilla” en el cuadro.

³ *La Historia del Arte*, Sudamericana, Bs. As., 2004, pag. 563.

Figura 2

Fermín Fèvre ha destacado que Xul utilizó el color en sentido expresionista⁴ en los años anteriores a 1920. De hecho una de sus primeras adquisiciones cuando llega a Europa es el almanaque *Der Blaue Reiter*, una publicación que quería ser “un lugar de reunión de todas aquellas tendencias que hoy en día se hacen notar vigorosamente en todos los campos del arte y cuyo propósito principal es ampliar los límites de la capacidad de expresión artística”⁵. El almanaque publicado en mayo de 1912 contenía, además de reproducciones de obras de arte modernas, artesanías de pueblos primitivos y dibujos de niños. Vassily Kandinsky y Franz Marc, a los que también se uniría tiempo después Paul Klee, centraban su atención en la discusión y profundización del color y su composición. En una postal fechada en noviembre de 1912, Xul escribe a su padre unas líneas comentándole el libro recientemente adquirido y la novedad de las imágenes publicadas: cuadros sin naturaleza, con sólo líneas y colores. En la postal reproduce en boceto uno de los cuadros de Kandinsky.

De la misma época inmediatamente posterior a la Primera Guerra es *Troncos* (1919, ténpera sobre papel sobre cartulina, 17 x 22,5, MNBA). En ella Svanascini encontraba ecos del artista muerto en la guerra y - ya citado- Franz Marc⁶. Como en *Pupu*, en esta obra el negro acapara la mirada del espectador. Los oscuros troncos resaltan y si bien sus figuras son definibles y reconocibles, parecería que el interés está puesto en la representación de este color, el negro.

Los ensayos y estudios sobre el color, tan vitales para el expresionismo no sólo de los miembros de *Der blaue Reiter* sino también del grupo *Die Brucke*, eran presupuestos obligados para los jóvenes artistas de esos años. En el 1912 Kandinsky había escrito su pequeño libro *Sobre lo espiritual en el arte*, en el que trata de los efectos de los colores puros en el alma del espectador. Sabemos de la influencia del pintor ruso en la obra de Xul, así como de la importancia que le dio a sus reflexiones sobre el color, la forma y también la música⁷. Si miramos *Troncos* teniendo presente los análisis de Kandinsky en su obra y nos detenemos en sus

⁴ Cfr. Fermín Fèvre, *Xul Solar*, El ateneo, Bs. As., 2000, pag. 6.

⁵ Anuncio del almanaque “Der Blaue Reiter” por la editorial R. Piper und Co., Munich, 1912, citado según Susana Parstch, *Klee*, Taschen, Colonia, 2003, pag. 17.

⁶ Cfr. Alvaro Abós, *Op. Cit.*, pag. 63.

⁷ Cfr. Cintia Cristiá, *Xul Solar, un músico visual*, Gourmet Musical, Bs. As. 2007, pag. 35 y ss.

palabras sobre el poder del negro en la pintura, vemos reflejado el mismo clima espiritual que también parecía rodear *Pupu*:

El sonido interno del negro es... la nada sin oportunidades, la nada inerte luego de apagarse el sol, un silencio eterno sin porvenir y sin expectativas. En música, sería una pausa definitiva, luego de la cual comienza otro universo, ya que el que cierra está culminado y ejecutado para siempre: el círculo está cerrado. El negro está muerto como una hoguera quemada; es algo inerte como un cadáver, indolente y frío. Es como el cenit de la vida, el silencio del cuerpo después de la muerte. Exteriormente es el color más insonoro; a su lado cualquier otro color suena con energía y certeza, incluso los de menor resonancia. [Kandinsky, 1912, p. 56]

Evidentemente, si bien el espíritu de Xul estaba por naturaleza inclinado al optimismo, no permaneció ajeno ni a las vicisitudes de su tiempo ni a las oscuridades de la vida. En esta época el uso que hace del color parece seguir las tendencias de ese arte espiritual –de Klee, de Marc, de Kandinsky- que buscaba ser una alternativa a un mundo que con toda su ciencia y tecnología parecía caer en una nueva barbarie y un más crudo materialismo. Llama la atención, también, que si bien ya el título de la obra nos indica que son troncos -y no árboles en la plenitud de sus ramajes- y que el color, reforzando esta idea, nos transmite esa inercia e inmovilidad antes descrita, sin embargo, estos mismos troncos, son las formas más dinámicas de la obra y su “danza” y vitalidad son evidentes. Xul Solar, logra jugar así, con las contradicciones y los contrapuntos, con las ideas encontradas y las relatividades. Además de los troncos, encontramos dos aves que se dirigen a lo alto y un astro presidiendo la escena. Distintas formas en variadas tonalidades completan el cuadro. Las aves, con su eco onírico y su presencia casi arquetípica en las distintas culturas parecerían insinuar una posible salida hacia lo alto. Nos anuncian lo que más tarde pondría en palabras Leopoldo Marechal y creyó Xul toda su vida: la salida del laberinto es hacia arriba.

Figura 3

En esta primera época y a partir de estas dos obras, *Pupu* y *Troncos*, nos encontramos con un Xul joven pero ya tocado por la realidad de la catástrofe y la destrucción. Un pintor que si bien optaría en los años siguientes por centrarse en la esperanza, en el futuro y en la alegría del color, lo haría desde la asunción de la dimensión completa del mundo, con sus luces y sus sombras, su luminosidad y tiniebla.

Si bien a medida que avanzan los años la plena confianza en un futuro mejor va desplazando estas tonalidades más oscuras hasta prácticamente

erradicarlas, vuelven a aparecer, una vez más, en el período de la Segunda Guerra:

Entre 1943 y 1946 Xul Solar desarrolla una breve etapa signada por la casi ausencia del color. Algunas témperas como **Fiordo** (1943), **Valle hondo** (1944), **Muros y escaleras** (1944), **Ciudad y abismos** y **Casi plantas** (1946) dan cuenta de este particular momento del artista. No hay duda de que su estado anímico y espiritual (estamos en los difíciles días de la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas en la cultura) debe haber influido notablemente en estas circunstancias. El cambio de la acuarela por la témpera es también significativo de este momento. [Fèvre, 2000, p. 10]

El medio expresivo favorito de Xul Solar fue la acuarela, le sigue después la témpera y por último el óleo que utilizó en sus primeros cuadros pero que pronto abandonó. Si tenemos en cuenta que los artistas trabajan con materiales ya existentes, y que en la realidad no hay nada pura y absolutamente indeterminado, vemos cómo cada materia utilizada tiene en sí misma un cierto grado y clase de determinación formal. Las consideraciones filosóficas del arte y la reflexión sobre la llamada causalidad material, nos hablan de la *vocación formal* de cada uno de los materiales a disposición del artista, sean pigmentos, papeles, piedras, yesos, sedas, vidrio, lanas, cuero, arena, etc.⁸ Esta *vocación formal* impone al artista, ciertamente, límites pero, al mismo tiempo, colabora con la obra según sus determinaciones propias. Dice Etienne Gilson⁹ que muchos filósofos antiguos hablan no sólo de la ausencia de forma en la materia primera, sino del oscuro anhelo que siente por ella. Esta aspiración seguiría presente en una materia ya dada y con determinaciones particulares propias y pasaría, también, a las ulteriores definiciones que, por su ejercicio, le impondría un artista. Para ejemplificarlo toma en consideración el color rojo: no sólo hay distintos rojos sino que el rojo del óleo no es el mismo que el de la acuarela, ni que el de la témpera, ni que el que vemos en un fresco. Es el mismo color, como la misma es la nota *sol* si es producida por un piano, un violín, un oboe o una guitarra... pero que todos también sabemos, no es la misma.

El paso de la acuarela a la témpera en ciertos períodos determinados de la producción de Xul Solar, tal como lo señalaba Fermín Fèvre, responden a ésta relación. Tanto en su obra **Troncos**, como en las posteriores –ya citadas– el material opaco y más empastado de la témpera le permite

⁸ Cfr. Etienne Gilson, *Pintura y Realidad*, Aguilar, Madrid, 1961, Capítulo II: *Individualidad*.

⁹ Op. Cit., pag. 49.

hablar de una realidad densa y sombría, en la cual no se trasluce ni sentido ni salida. Esta es la razón por la cual también el expresionismo del siglo XX vio en la témpera un vehículo natural de sus sentimientos y una textura adecuada para su expresión.

Al mencionar el análisis que hace Gilson sobre las potencialidades de determinación que cada materia presenta, utilizamos *posibilidad* en su sentido general; pero este término ofrece, si lo relacionamos con la obra pictórica y escrita de Xul Solar, una riqueza semántica insospechada. Tomemos, como ejemplo, el siguiente texto autorreferencial:

Alejandro Xul Solar, pintor, escritor y pocas cosas más. Duodecimal y catr lico (ca –cabalista, tro –astrológico, li –liberal, co –co sta o cooperador). Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plasti tiles que casi nadie lee; exegeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo, deviene (werde) positivo con un adverbio: aún, y un casi: creciente. [Xul Solar, 1957, p. 37]

Vemos en él que el concepto de posibilidad, “*el todavía no*”, como Xul lo llama, es un “*casi creciente*”, más cerca del ser y lo ya realizado que de la nada y el no ser. En este sentido, su obra parece ser una variación interesante del concepto metafisico de potencia. Si bien el ser es y el no ser no es, hay entre estos dos términos, un tercero que hace más completo el conocimiento de lo existente: el ser en potencia, la capacidad real de ser o devenir alguna cosa. La incorporación que hace Aristóteles de la noción de ser en potencia, le permite solucionar las antiguas aporías sobre el cambio y el devenir. El cambio no es el paso del no ser al ser, sino del ser en potencia al ser en acto. La potencia es un todavía no, pero es uno de los nombres y de los modos en que se presenta el ser.

También en este sentido Xul Solar siempre asumía la carencia o falta de algo como una puerta abierta a la posibilidad. La negatividad de lo que no es, es simplemente apariencial, ya que esto deviene en posibilidad sólo agregándole el adverbio temporal *aún*. Lo que hoy no es, puede serlo mañana, y la ausencia del presente es sólo una de las caras de las posibilidades futuras. Es llamativo que él también interpreta el *casi* muy particularmente. No es un casi, que no alcanza o no llega, sino que es, como él lo llama, un *casi creciente*. Xul parecería decir que hay un dinamismo espontáneo, interior, latente que siempre avanza hacia delante y tiende a completar o acabar aquello que, si bien existe, no *aún* en su total plenitud.

Es en este campo dinámico del ser y de la historia, donde el arte y sus acuarelas en particular, encuentran los motivos más genuinos y trascendentes. Empapado de nociones y símbolos esotéricos y herméticos consideró a la pintura como manifestación visible de lo invisible, transparencia sensible de lo que está oculto. Si el mundo que se presenta a nuestros sentidos tiene elementos inarmónicos e incompletos debemos trascenderlo y mirar más allá; seguir la línea por la cual avanza cada ente y no detenernos hasta que vislumbremos el final del camino. Y este final, ya no está teñido ni de duda ni de sospecha, sino que presenta toda la fuerza de una promesa, *el ensueño azul* de un futuro mejor.

Las imágenes distópicas (de $\delta\upsilon\varsigma$: desfavorable y $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$: lugar), que sí aparecieron en la literatura y las artes audiovisuales especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, no sedujeron nunca a Xul Solar. Ni la aniquilación nuclear, ni la destrucción del género humano por la manipulación científica, ni la esclavitud del hombre en manos de máquinas más perfectas y evolucionadas fueron temas que lo inquietaran. Muy por el contrario, siguió siempre fiel a los ideales utópicos de las vanguardias de principios de siglo. Xul escribió, cerca de 1959, y probablemente relacionado con la propuesta de la revista *Mirador*, un texto de seis páginas titulado *Vuelvilla*. La acuarela del mismo nombre había sido pintada en el 1936. Comienza el texto con estas palabras:

Alguien en B. Aires tenía, ya desde varios años algún proyecto en boceto, de una ciudad digámosla villa, que cualquier día podría presentarse sobre el horizonte, asomarse por entre las nubes, aparecer en cualquier lugar del aire donde no había nada el día antes, es decir una villa que flote, derive o navegue por los aires, una villa volante, una Vuelvilla, que por brevedad llamaremos V.V.

Bajar del cenit, como dice el Apocalipsis, cap. XXI, 2: Y yo, Juan, vi la santa ciudad, la Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, ataviada como novia para su marido. [Xul Solar, 1959, p.1]

Si bien todo el texto es una muy ocurrente explicación de la utilidad, dimensiones, partes y características de esta proyectada ciudad voladora, la primer parte de éste, donde la compara explícitamente con la Jerusalén celestial no deja lugar a dudas sobre su significación espiritual. Llegará al mundo la ciudad eterna, pasada pero futura a la vez, descenderá y lo irradiará con la fuerza de la novedad que todo lo transforma. Donde no había nada antes aparecerá una realidad nueva, mediadora entre el cielo y la tierra, lo terrenal y lo celestial, lo material y lo espiritual. Hacia el final del texto explica el proceso de concreción de dicha ciudad, explicación que también puede ser tomada como una metáfora de la materialización

de lo que primero es pensado, metáfora de la aparición de una obra de arte o, también, del proceso de la actualización de lo posible:

Más próximos de ella estaremos cuando se junten unos cuantos presuntos premiembros del Consejo Municipal de la V.V., autoelegidos, y se aprueben entre sí como tales, para planear, en constante mejora y sin doblez utilitaria, con apoyo y colectas de unos presuntos “amigos de la V.V.” y formar unos esqueletos y armatostes mentales, que, cuando ya haya una inicial base numeria (de moneda “fuerte”), se vayan adensando hasta lo palpable, hasta lo metálico (duraluminio), en algo muy complejo, muy liviano y huidizo por las nubes, la Vuelvilla, la V.V. alta en el cielo. [Xul Solar, 1959, p. 6]

Lo que está en potencia puede desarrollarse hacia el acto y aquello que todavía ostenta un *todavía no*, puede devenir en realidad palpable y material. El paso del tiempo es el requisito fundamental para que todo se desarrolle, prospere, se concrete. Y por lo tanto todo presente que deja lugar a un futuro tiene insospechadas posibilidades de mejorar cualitativamente y perfeccionarse con el cambio. Lo perfecto es lo que ha logrado serlo, aquello que a través de cambios y actos ha llegado a su máxima expresión o realidad. Se manifiesta aquí la misma profunda convicción que vislumbra en el futuro el color de la promesa.

Figura 4

En *Vuelvilla* (1936, acuarela sobre papel, 34 x 40, Museo Xul Solar) vemos, efectivamente, una ciudad que vuela gracias a hélices y a globos aerostáticos. Ésta se desplaza sobre una ciudad terrenal a las orillas de un río de formas geométricas y planas. De la vuelvilla salen algunas escaleras colgantes que parecerían abrir la comunicación entre una y otra ciudad, lo mismo que varias torres de la terrenal tienden hacia el plano superior. Lejos de las distopías antes mencionas, Xul pertenecía a aquella generación que todavía veía en la ciencia, en la técnica y en el futuro una promesa de felicidad. En la presentación anónima de Xul Solar como autor del texto *Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos*, aparecido en la revista *Lyra* en 1957, el autor declaraba:

La imaginación ha precedido siempre, con mayor o menor número de pasos, las realizaciones científicas y técnicas del hombre. En esta era que ya podemos llamar de los satélites artificiales se nos aparece como una incógnita apasionante hacia donde volará ahora la imaginación del hombre. Dejamos la respuesta a Xul Solar quien sintetiza en su visión del futuro al arte, la ciencia y la magia.¹⁰

¹⁰ Op. Cit., pag. 146.

Al igual que el texto *Vuelvilla*, *Propuesta para más vida futura*, es una, en apariencia, increíble y disparatada proyección del cuerpo humano, pero en realidad entre sus nada convencionales propuestas, Xul va agregando, como al pasar, algunas consideraciones sobre la literatura, los mitos, las ficciones, la libertad del artista, dejando traslucir constantemente esta fascinación que todo lo nuevo y posible ejercía sobre él.

La dinámica ascensional, tan usada en sus obras, que se percibe en su especial predilección por aquellos elementos que evocan la posibilidad de volar y así alcanzar un plano, una dimensión superior: los globos, las banderas, los pájaros, las escaleras, los dragones, es otra de las caras de su convicción de las promesas cumplidas. Y la continua reformulación, reestructuración de lo dado (sea del castellano, del piano, del ajedrez, de la pintura) es lo que, también y al mismo tiempo, le permite manifestar su convicción de que el hoy debe y puede dejar lugar al mañana, de que lo que es en acto sólo culmina en el desenvolvimiento de las infinitas posibilidades inmanentes que alberga.

Si nos detenemos en *Proa* (1925, acuarela, 50 x 33, MNBA), vemos también reflejadas algunas de las ideas antes expuestas. Esta acuarela, que era un afiche para la revista dirigida en enero de 1925 por los escritores Borges, Güiraldes y Brandán Caraffa, es uno de los importantes testimonios de la colaboración entre el artista y Borges antes de la década del 30. Las figuras de los tres escritores-directores (en el boceto están escritos sus nombres) avanzan en un barco sobre un mar que parece rodearlo de peligros. Los personajes esgrimen espadas y amenazan con ellas a tres serpientes que se asoman desde el mar y parecen obstaculizar el avance con su lengua filosa y pronta para la contienda. Las serpientes no tienen siempre una connotación negativa en la obra de Xul y las utilizó simbólicamente en muchas de sus pinturas¹¹. Podríamos, por lo tanto, también pensar, que en *Proa* no son las serpientes las que amenazan, sino la propia revista que lanza un reto verbal y lingüístico a la cultura del momento. Lo que es claro es que en el afiche ocupan y casi dominan, junto con la palabra “Proa”, toda la parte inferior de la composición. El barco está suspendido sobre las olas, que en forma de tres franjas esquemáticas, insinúan un mar revuelto y significativamente movido. La bandera argentina, más azul la franja superior que la inferior, flamea en lo alto y preside el avance; el sol, infaltable elemento cósmico, muy cerca y resplandeciente, ilumina y da

¹¹ Cfr. por ejemplo los análisis de las tres acuarelas que llevan el mismo nombre, *Sandezza*, en Cintia Cristiá, op. y ed. cit., pag. 50 y ss.

calor – y tal vez valor- al barco y a sus ocupantes; también un puñado de estrellas dispersas acompaña y bendice el avance. Muy significativa es la presencia de un cuarto personaje, que, desde el cielo y asomándose cabeza abajo, es convocado por Xul a la escena. La palabra “genio”, escrita a su lado, hace clara referencia al espíritu divino, fuente de originalidad e inspiración, presencia indispensable en todo proyecto que tenga a las letras y a las ideas como materia de interés. Su mirada que podríamos describir entre pícara, burlona y maliciosa, nos habla de las peculiaridades que tenía la genialidad para Xul. También nos recuerda las palabras con las que C.S. Lewis describía a Venus, una de las divinidades traviesas: “*ella misma es un espíritu burlón, malévolo, mucho más duende que deidad, y nos hace jugadas*” [Lewis, 1960, p.118]. La genialidad es un don de los dioses y como todo regalo, tiene peculiaridades no elegidas. El artista Xul Solar sabía de la inspiración y de la fecundidad, pero también de la aridez y de los períodos de aparente nulidad. Al mismo tiempo la posición “patas para arriba” del genio parecería aludir a las continuas transgresiones a la lógica y a la ordenación tradicional y común que la genialidad inspira. Lo que propone el arte es un cambio de perspectiva, una mirada distinta que posibilite la aparición de nuevas configuraciones y el advenimiento de un nuevo orden, más genuino y auténtico.

Figura 5

En el centro de la composición de *Drago* (1927, acuarela sobre papel, 25,5 x 32, Museo Xul Solar) se destaca un dragón que lleva una figura de mujer que porta, a su vez, algo parecido a un estandarte. La dirección se percibe marcadamente como un avance, está reforzada por la flecha que marca el camino, por la posición de la figura central, las banderas de todas las nacionalidades y los elementos cósmicos: el sol, la luna, las estrellas, algunos planetas y un cometa. En el plano inferior, el mar y sus criaturas participan de esta gran marcha. La predilección de Xul por lo sudamericano se percibe en las banderas que porta el dragón, todas ellas son de países del sur de América; las de otros continentes están presentes, pero al margen de la figura central. En la cabeza del dragón la estrella de David, la media luna y la cruz encabezan el avance. La historia se despliega no sólo, con la reunión de las distintas naciones y las fuerzas del cosmos, sino también con la comunión de las tres religiones monoteístas: el cristianismo, el Islam y el Judaísmo. Tanto la temática, como los colores y la composición marcan fuertemente lo que llamamos al principio *el color de la promesa*. Es claro que la pintura no sólo está representando el aquí y ahora, histórico o metafísico, sino que despliega

la mirada hacia las posibilidades de un futuro, que aunque difícil de alcanzar, no deja de ser prometedor. Xul convive con la profunda y envidiable convicción de que si bien el hoy se presenta lleno de dificultades y obstáculos, mañana será, siempre, un día mejor.

Figura 6

El doble sentido etimológico del término utopía cobra aquí su total significación: *úτοπος*, el “no-lugar” que existe sólo en nuestra imaginación aspira e inspira dinámicamente a la realización del *éτοπος*, el “buen lugar”, el lugar de la felicidad.¹² Es en el arte donde la pluralidad de mundos posibles es concebida y nombrada, iniciando, así, el advenimiento del primer surgir y aparecer de toda realidad, cualquiera sea. *Proa* y *Drago* proyectan la utopía del ascenso de la humanidad hacia una dimensión superior, dimensión que si bien no vemos en los cuadros está presente más que ninguna otra cosa, como aquello hacia donde todo se dirige, todo tiende, todo aspira.

Después de pasar doce años en Europa, “la cría peregrina” –como él se llamaba a sí mismo en las cartas que dirigía a su padre, decide, finalmente, volver a Buenos Aires. Emilio Pettoruti y él planificaron juntos el regreso a Argentina ya que querían dar un gran golpe y no pasar desapercibidos ante el país que habían dejado tanto tiempo atrás. Fue una feliz coincidencia que Jorge Luís Borges hubiera regresado, también desde Europa, exactamente 12 días antes que Xul Solar. El año 1924 es significativo principalmente por este hecho, y las obras pintadas durante ese año adquieren especial interés por ser las primeras producidas en su país natal. Precisamente de este año 1924 es *Místicos* (acuarela y lápiz sobre cartón blanco de 36 x 26,5, MNBA). Es ella un muy complejo edificio dividido en catorce franjas verticales y multicolores que aparenta un telón o pesado cortinado no perfectamente estirado. Como sobre una composición de *patchwork*, hallamos sucesivas figuras que parecieran se deslizan y trasladan a través de la estructura. Cruces por doquier, nuevamente una serpiente y distintos soles acompañan a unos pequeños hombres en una actividad que parece constante. Abajo, a la derecha, encontramos una casa con ventanas, por su altura podríamos imaginar que es una capilla o iglesia. Vuelve a repetirse aquí, la dinámica ascensional, esa permanente y consciente tensión hacia lo alto que caracteriza muchas de las obras de Xul Solar. Si pensamos en el título, queda muy clara la filiación espiritual y religiosa de toda la obra.

¹² Cfr. Luigi Volta, *La utopía y lo fantástico*, en *Utopías*, Corregidor, Bs. As., 1994, pag. 45.

También en 1924, antes de embarcarse rumbo a Buenos Aires, Xul había sido iniciado en el ocultismo por el complejísimo y enigmático Aleister Crowley. Éste le había enseñado, en la sucesión de un mes fantástico, a dominar la mente y a provocar visiones para poder describirlas y luego utilizarlas. Después del aprendizaje, Xul siguió utilizando el método para producir visiones y luego registrarlas en cuadernos. El cuadro *Místicos* parece tener absoluta relación con este interés visionario y espiritual del pintor; interés y temática que no abandonaría en ningún período de su producción. Dice Fermín Fèvre:

Como William Blake, su pintura pasa por una concepción mística de la vida y un sentido del bien y del mal, que forma parte de sus visiones. Para Xul, sin duda, la pintura es no sólo una forma del conocimiento que permite hacer visible lo invisible sino, también, una expresión moral ya que se relaciona con los valores y creencias. [Fèvre, 2000, pag. 7-8]

Además de la “trascrición” pictórica de sus visiones, a partir de 1930, empiezan a publicarse estas visiones místicas. Parecería que esto tendría que ver con el interés que también Borges sentía por estos temas y por los escritos de su amigo. Si bien estas visiones aparecieron en neocriollo -la nueva lengua en la que estaba trabajando Xul desde el 1920 y que era una reunión del español y portugués- al final contaban con un glosario y la explicación de reglas gramaticales básicas para facilitar la comprensión. Hoy, gracias a la publicación de la traducción de Daniel E. Nelson¹³, tenemos la posibilidad de leerlas de corrido, comprendiendo al mismo tiempo aquello que se está describiendo. Es muy interesante la nota que el traductor pone al principio de su trabajo. En ella describe las herramientas que ha tenido que utilizar para interpretar el texto original: léxico y reglas del neocriollo dadas por Xul, la significación de las palabras individuales tanto en portugués, español, francés, inglés, alemán, latín y griego (incluyendo en algunos casos la etimología), el estudio comparado de la gramática portuguesa y española, el análisis de las raíces de prefijos y sufijos empleados y su uso en el español normativo, así como también la hermenéutica del contexto y el análisis de la obra pictórica. Al final, siguiendo fielmente el estilo xuliano agrega: “*Pero sobre todo, se requiere mucha paciencia*”¹⁴. Resulta interesante pensar que la descripción de los pasos del traductor nos está refiriendo, de alguna manera, a la metodología empleada por Xul para configurar este nuevo idioma. Y en ella resulta patente el interés por la gramática y

¹³ En Patricia Artundo, *Xul Solar, Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Ed. Cit., pag 172 yss.

¹⁴ Ibidem, nota del traductor al pie de la página 172.

la sintaxis, la reflexión sobre las distintas lenguas y el amor por las etimologías y las significaciones. Esta pasión por el lenguaje y por la infinidad de articulaciones posibles, que está reflejada también en sus “grafías plasti-útiles”, es otra de las caras de su innata convicción de que todo puede mejorarse, reconfigurarse y reestructurarse hacia una finalidad más plena y completa.

Figura 7

En una de estas visiones, *Poema*¹⁵, encontramos la descripción de sucesivos mundos fantásticos, muy complejos en lo que respecta a formas, figuras y tonalidades cromáticas. El primero presenta tonalidades bermejas, el segundo representa una *mejor* vida de color plata grisácea y que da lugar a un cielo celeste claro cuya sensación es “*de una tarde de verano con niebla*”. Allí Xul ve plantas que cambian a voluntad de granate a róseo y en otro sector de ese mismo mundo “muchas columnas de colores”. Si bien con diferencias, encontramos semejanzas y un parentesco de familia entre esta visión y la acuarela *Místicos*.

La atmósfera espiritual y religiosa imperante en su obra parece en algún momento despegar y alejarse del mundo real y circundante a partir de la década del treinta. Según F. Fèvre, los impactos políticos y económicos de ese momento llevaron a Xul a crear una serie de países imaginarios que contrastaban con el país real que cada día se hacía más insoportable de habitar¹⁶. Si bien la realidad utópica siempre adquirió, en Xul, una dimensión realista, aspecto del pintor que J.L. Borges apreció y destacó en repetidas ocasiones¹⁷, en este período parece predominar una cosmovisión fantástica en grado sumo. *Paisaje* (1932, ténpera y acuarela sobre cartón, 38,5 x 53,5, MNBA) muestra claramente este mundo imaginativo e interior que hace su aparición en momentos en que la vida exterior inmediata no presenta el mejor de sus aspectos. En esta obra, sobre un fondo negro, una multitud de rectángulos de distintos colores y tamaños, al estilo de carteles o pancartas, se suceden y superponen. Con una tensión ascensional y abismal, se estructuran de un modo que culminan en dos arcadas al estilo de fachadas arquitectónicas flanqueadas

¹⁵ Ibidem, pag. 172.

¹⁶ Op. Cit., pag 8 y ss.

¹⁷ Un ejemplo bastante citado son las palabras dichas por Borges en ocasión de la Inauguración de la retrospectiva de pinturas de Xul en el Museo Nacional del Bellas Artes de la Plata el 17 de julio de 1968: “*Poetas y pensadores han sospechado que la vida es un sueño, o sea que vivir y soñar son actividades análogas, nuestro amigo sintió que podíamos dirigir ese sueño unánime y darle formas nuevas, y que nada nos hace postular que la suma de posibilidades del cosmos haya sido agotada*”.

por mástiles, uno portando tres banderas multicolores (tal vez la de Latinoamérica), y el otro la bandera argentina. Desde la parte superior penden de hilos estrellas que brillan, el sol, la luna y otras esferas que podrían ser distintos planetas. Tres seres vivientes dominan la parte inferior de la obra: un gusano que desciende por un terraplén, una figura humana con brazos anormalmente largos sentada ante lo que podría ser un altar o estrado y una tercera, que sobre otro de los terraplenes, permanece arrodillada y sosteniendo en la mano y en lo alto, una vara con una luz en su punta. Esta última parecería representar un niño o un muñeco articulado y absorbe inmediatamente la mirada del espectador, ya sea por la soledad en la que parecería encontrarse o tal vez por la fuerza de su gesto. Resaltado por la oscuridad del fondo semeja, si bien de una manera muy particular, al arquetipo del héroe solitario que mantiene con su solo esfuerzo y valentía, uno de los últimos rayos de luz que brillan en la oscuridad. Esta obra parece expresar con una elocuencia sugestiva y una feliz concordancia las características que el propio Borges ponderó en las pinturas de su amigo: “*A las virtudes místicas o fantásticas de su obra singular se agregan el halago incesante de los colores, de la levedad, de la geometría y de una suerte de radiante ventura.*”¹⁸

Figura 8

La utopía también está presente de una manera muy clara en sus proyectos arquitectónicos, principalmente en las llamadas *Fachadas para el Delta* que realiza a partir de la década del cincuenta y en relación con la compra de una casa en el Delta del Tigre. Sin embargo, su interés en la arquitectura se había manifestado bastante más temprano, cuando recién egresaba del colegio secundario. En 1905 había ingresado en la escuela de Arquitectura, que funcionaba en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires, en donde cursó dos de los cuatro años del plan de estudios. Transcurridos los años la ciudad y su construcción seguirían convocando su interés. Influenciado por las propuestas arquitectónicas de Bruno Taut, y en consonancia con el *Adán Buenosayres*, de Marechal e *Hiroshima, mon amour* de Resnais, Xul concibió la ciudad como un objeto – personaje. La ciudad es un símbolo alquímico de la construcción del yo personal y del yo social, donde lo plástico y lo textual van configurando el orden y la identidad. Claramente alineada en ésta temática que tiene al hábitat como

¹⁸ Ibidem.

protagonista, *Celdas na roca* (1948, acuarela, 35 x 40, MNBA) se nos presenta desde una perspectiva distinta. Una hilera de rocas-montes ocre amarillentas, como los que antiguamente los eremitas elegían en el desierto para dedicarse a la oración y a una vida de penitencia, aparece como residencia de hombres, que se asoman y miran por las ventanas. Los geométricos edificios y con rostros, de cortes agudos y superficies escarpadas, nos hablan más de la dificultad del ascenso que del fin último de éste; una rampa de acceso se presenta como la única evidencia de comunicación con el exterior. Las rocas se resuelven en edificios contruidos con los que parecerían ser ladrillos y en uno de ellos una única antena solitaria esboza la posibilidad, aunque remota, de dialogar con un más allá. Esta perspectiva casi carcelaria¹⁹, que contrasta abiertamente con las fachadas de las ciudades ideales, es sin embargo, también, una reflexión sobre el “homo viator”, la condición peregrina y del “todavía no” de toda vida humana. Ante la mirada atenta de una mujer asomada desde una terraza, un hombre con bastón y arrastrando algo sube por el terraplén. Si bien el cuerpo del personaje no presenta signos de fatiga, el sólo gesto de arrastrar sus pertenencias es más que elocuente. La subida es ardua, no puede contar con sus solas fuerzas, de ahí la necesidad de buscar un apoyo y cualquier cosa que se lleve tiene la connotación de una carga.

Figura 9

Una suave y constante oscilación recorre la obra de Xul: por un lado nos sumerge en períodos de un indestructible optimismo que no teme, y no nos hace temer, ante nada ni ante nadie, pero por otro, pareciera nos impone momentos donde una sobrecarga de realidad no nos da tregua. Entre el 1948 y el 1949 se encuentran aquellas obras que parecerían llamar la atención sobre la urgente necesidad de una conversión en el interior del hombre. Después del período, ya descrito, posterior a la segunda guerra donde su paleta sufre una reducción cromática a tono con los tiempos, le sucede éste que si bien se hace consciente de la existencia de una salida, exige la colaboración del hombre –condición necesaria- para alcanzarla. Así como los primeros ermitaños cristianos fueron al desierto para alejarse de la banalidad y maldad imperante en el mundo, Xul parecería nos habla sobre la necesidad de hacer penitencia por los crímenes recientemente perpetrados en la guerra. Su seguridad en las promesas cumplidas no lo abandona, pero sabe que es necesario un alto

¹⁹ Cfr. Álvaro Abós, Op. Cit. Pag. 27.

de reflexión y recogimiento. Estas celdas difíciles en las rocas, se presentan como una pausa insoslayable, sea para reencausar la marcha, sea para que los mástiles, los santos y los guardianes convoquen y hagan presente, nuevamente, al espíritu de la trascendencia, de la espiritualidad y de la vida.

También a esta época, recién descrita, pertenece *Impromptu de Chopin* (1949, témpera sobre cartón, 34 x 49, MNBA); su atmósfera profunda y las tonalidades ocre, marrones y rojas la emparentan claramente con *Celdas na roca*. La relación música – pintura y la presencia que ésta adquirió en la vida y obra de Xul Solar son de una fecundidad inaudita²⁰. Los cruces de encuentro entre estas dos manifestaciones artísticas son casi infinitos, atraviesan toda su vida y no hay un solo período que no aporte algún dato significativo sobre su interés o reflexión por lo musical. Siendo niño toca el violín y, ya en Europa, conoce y admira la obra de Paul Klee, quien como profesor en la Bauhaus ensaya transcribir melodías en gráficos; en la misma época descubre el pequeño libro de Kandinsky *Lo espiritual en el arte*, ya mencionado, en el cual la sucesión de términos musicales es asombrosa: *composición melódica, sinfónica, épocas rítmicas, vibraciones del alma, bajo continuo pictórico* y otros tantos más. Gran lector de Rudolf Steiner y oyente de algunas de sus conferencias, Xul realiza al final de su vida un retrato del conocido pedagogo en clave y con símbolos absolutamente musicales. Según Cintia Cristiá, las referencias a la música en esta obra están justificadas no sólo por el propio interés del artista sino por la importancia que Steiner atribuyera a la música en su sistema teosófico:

Las corcheas que dibujan los ojos y la oreja recuerdan que Steiner sostuvo que existía un fuerte vínculo entre la visión y el oído. Finalmente, la corchea y el diapasón que construyen el cuello aluden a que la actividad musical puede ajustar el ritmo mental al físico. La música actuaría de esa manera como un nexo entre la mente y el cuerpo, ayudando a armonizarlos.²¹ [Cristiá, 2007, p. 110]

Es claro el interés que la música, tomada desde su significación espiritual, pudo despertar en una personalidad como la de Xul Solar y si le sumamos que se vio continuamente rodeado de no sólo los mejores teóricos sino también de excelentes intérpretes, las razones se hacen evidentes. Por otro lado, influenciado por las teorías de Wagner y Baudelaire sobre la correspondencia primordial entre las artes, no duda en experimentar en esta línea.

²⁰ Cfr. el exhaustivo y ya citado estudio de Cintia Cristiá, *Xul Solar, un músico visual*.

²¹ Ibidem, pag. 110.

En *Impromptu de Chopin*, podemos observar tres secciones horizontales, delimitadas por el color y el diseño. La parte superior con tonalidades azules semeja un cielo nocturno sobre montañas en el horizonte, en la parte central vemos una sucesión de picos ocres amarillentos y en la parte inferior en tonos marcadamente más oscuros un tronco, semejante a los aparecidos en la obra *Troncos*. Cuatro rostros de seres hieráticos y misteriosos se confunden sobre el fondo de picos que, a su vez, se repiten ocho veces en toda la obra. Estos picos están compuestos por una línea recta ascendente y otra ondulante descendente. Un quinto personaje, a la izquierda del espectador, de cuerpo entero y con piernas muy largas se yergue con un corazón en el pecho. Entre los ojos de los cinco seres flamea una llama, tal vez simbolizando la sabiduría. Al comparar esta obra con el inicio del *Impromptu Opus 29* en la bemol mayor de Chopin, único de los cuatro *impromptus* del músico en la colección del artista, las concordancias son evidentes²². Son muchos los paralelismos que se han tenido en cuenta para intentar pintar una música o, inversamente, dar música a una pintura. Ernst Toch en su libro sobre la melodía, del cual Xul tenía una copia en su biblioteca, ejemplificaba:

Oyendo el silbido uniformemente prolongado de la locomotora, percibimos una impresión auditiva de carácter lineal, comparable a la línea recta, mientras que el sonido de una sirena que se eleva y desciende uniformemente nos produce la impresión de una curva. [Toch, 1931, p. 10 -11]

Más allá de las similitudes entre las dos obras, existe, según Cintia Cristiá, un marcado contraste entre el carácter galante y alegre de la pieza musical y la atmósfera de la pintura. Cree que la clave para interpretar dicha contradicción pueda encontrarse cuando se revele el papel musical que los cinco seres tienen en la pintura. Pero si ubicamos esta obra en el contexto de aquellas otras, también pintadas entre los años 48 y 49 antes mencionadas, parecería ser al menos justificable la razón de su tonalidad existencial. Al igual que los santos, los guardianes y los mástiles (con los cuales las semejanzas llegan casi a la igualdad), pueden ser estos misteriosos personajes, junto con toda música y toda pintura, sobre quienes Xul posó su esperanza utópica. Por otro lado, esta primacía de lo pictórico frente a lo musical nos habla claramente de la autonomía con la que Xul se enfrentó siempre a la música. Una anécdota muy ocurrente y conocida refuerza esta idea. En el 1929 Ernesto Barreda publica en *La Nación*, la entrevista que le había realizado al pintor.²³ Cuenta el

²² Idem, pag. 97.

²³ En P. Artundo, obra y edición citadas, pag. 61 yss.

entrevistador que en una pausa del diálogo, se aproxima a un órgano que hay en el cuarto e inmediatamente Xul lo abre y le comenta que está reformando la escritura musical. Barreda, después de mostrar interés y de compartir la idea, le dice que él hasta lo ha hablado con un músico. “*¡No hable jamás con los músicos de estos asuntos!*”, fue la ocurrente y típica respuesta del pintor, manifestando así, la clara libertad que sentía con respecto a los músicos de profesión.

Figura 10

Ya hacia el final de su vida, Xul profundiza en el tema del lenguaje y la comunicación, el cual había estado siempre dentro de sus principales intereses. Como señala Jorge López Anaya²⁴, no es posible establecer períodos estancos en la producción del pintor, ya que en muchas oportunidades los temas se repiten a lo largo de las décadas y vuelven a surgir, si bien siempre enriquecidos y profundizados, también en años posteriores. Y es el tema de la comunicación uno de estos temas privilegiados por su mirada insistente, que aparece, no sólo, a finales de la década del treinta con sus *grafías*, sino también a partir de 1960 con las “grafías plasti-útiles”. Influenciado por todas aquellas culturas que ven en las pinceladas, una especie de pintura-escritura, Xul idea un sistema de caligrafía rítmica con el cual intenta encontrar otro camino válido para expresar la riqueza de su mundo interior. Haciendo uso de su infinita inventiva y ayudándose de lo ya logrado por otros, se sumerge en la elaboración de un nuevo sistema lingüístico plástico que se convierte en una herramienta más al servicio de la comunicación y el encuentro. Xul se entusiasmó, desde sus años de estudiante en el British Museum, con las casi infinitas posibilidades de escritura y con todo tipo de jeroglíficos, y al final de sus días centró su atención en la escritura mahometana, los grafismos sagrados brahmánicos y budistas, los signos tibetanos, las escrituras árabes y el I Ching.

Las grafías plasti - útiles están compuestas por variados y complejos signos: figuras geométricas, letras de distintos alfabetos, innumerables jeroglíficos, formas humanas y vegetales, elementos repetidos al estilo de las guardas y en otras aparecen números y fechas. En *On mani* (1960, témpera, 17,5 x 23, MNBA) encontramos un ejemplo de esta nueva invención; una composición compleja y colorida, donde el azul, el naranja, el amarillo y el ocre están encerrados en figuras claras y distintas que sin embargo, mantienen también, una fuerte relación unas con otras.

²⁴ Cfr. Colección “*Pintores Argentinos del siglo XX*”, fascículo 27: Jorge López Anaya, Xul Solar, C.E.A.L., Bs. As., 1980.

A partir de lo que podría ser el sol y una nube en la parte superior de la obra, podemos imaginar una línea divisoria vertical que separa la obra en dos. La simetría entre estas dos partes es clara y está reforzada por los elementos que se repiten en ambas partes pero invirtiendo el arriba y el abajo: las flechas, los rayos, las “lunas”, y distintas figuras geométricas que aparecen en ambos lados como si fuera una reflexión espejada. Unas como olas de mar en la parte inferior, unas cintas azules encabezadas por cruces, que flotan o vuelan de izquierda a derecha y unos símbolos en tonalidades claras completan el cuadro.

Figura 11

Dar con el significado de algunas de las obras de Xul Solar no es tarea fácil, sino que muchas veces exige un trabajo “detectivesco” según la feliz formulación de Mario Gradowczyk²⁵. En el prólogo que él escribe al libro de Cintia Cristiá, antes citado, afirma:

Xul es un constructor de mundos que muchas veces oculta sus intenciones; otras veces da solo pistas, se escapa, o por razones diversas no logra concretar sus proyectos con una lógica cartesiana. Ya en otra parte hemos sostenido que él opera con una lógica difusa (una fuzzy logic), de la que también es un adelantado.²⁶

Teniendo en cuenta esta advertencia, pero, al mismo tiempo, siguiendo el testimonio de Svanascini²⁷, sobre el interés de Xul en la escritura tibetana, podría afirmarse que el título *On mani* se está refiriendo a uno de los más famosos mantras budistas en escritura tibetana *On mani padme hum*, que consta de seis sílabas. Para el budismo la repetitiva articulación sonora de este mantra dispone al sujeto hacia un estado espiritual y armonioso, es una oración que propicia el amor y la compasión hacia todos los seres vivos. Podría ser esta obra, por lo tanto, otro de los ensayos de una escritura musical en donde las grafías son, al mismo tiempo, vehículos de una dimensión religiosa que se configura como plástica utópica llena de sentido y espiritualidad.

Son todas y cada una de estas once obras, una muestra orgánica e irrefutable de la esperanza en las posibilidades de un mundo mejor en la que se movía y respiraba Xul. Se inscribió así en la línea de todos aquellos grandes pensadores que vieron en el arte una *promesse de*

²⁵ Tal es el adjetivo que el crítico de arte utiliza para describir y elogiar el método utilizado por Cintia Cristiá en el prólogo al libro *Xul Solar, un músico visual*, ed. cit. Pag. 15.

²⁶ Ibidem, pag. 14.

²⁷ Cfr. Alvaro Abós, Op. Cit. Pag. 254 y 255.

bonheur, una promesa de felicidad. Según George Steiner²⁸, las figuras y creaciones de la imaginación son siempre sabáticas, y la nuestra es la existencia del sábado. Es la existencia en el tiempo y en la espera; en el roce pero no en la posesión. Hay un día en la historia, explica Steiner, del cual ni las escrituras, ni las relaciones, ni las crónicas dan cuenta. Algunos presenciaron la crucifixión del viernes y muchos creyeron en la resurrección del domingo, pero del sábado sólo sabemos que fue un día de espera. No importa cuál sea nuestra creencia, Steiner afirma que todos sabemos del viernes y de lo que significa. Sabemos, y no precisamente de forma teórica o racional, de las injusticias, de los sufrimientos, de la frustración del amor, de la incomunicación, de la soledad. Pero también sabemos del domingo y de las promesas cumplidas, de los destellos de felicidad y de los milagros del encuentro. Sabemos de los colores, los juegos y la risa. Sabemos de la niñez y la juventud. Si habitáramos el viernes, la mayoría de las creaciones humanas serían inútiles, el arte, la música y la poesía carecerían de sentido. ¿Qué podemos cantar *en* y *durante* el sufrimiento absoluto? Pero si ya estuviéramos en la plenitud del domingo es de suponer que el arte carecería de toda lógica y necesidad. No es en la pura luz donde distinguimos formas y colores, pero tampoco en la univocidad de las tinieblas.

Las formas de Xul, podríamos concluir, han nacido en ese día sábado y en la espera que éste conlleva. Su pintura nos permite vislumbrar otro modo de existencia posible y recartografiar la realidad según *el ensueño azul de lo futuro*. A partir de sus ciudades, de sus paisajes, de sus grafías e inventos Xul nos invita a modular una expectativa, una posibilidad, una utopía donde la esperanza, con el color de la promesa, encuentra lugar para la presencia y el milagro. Y es así como, a través de sus obras, el mundo se postula como un espacio acogedor, lugar de encuentro y comunión. Y si tomamos prestados los conceptos de Mario Presas²⁹ acerca de cómo *las variaciones imaginarias del mundo* posibilitan que éste sea reescrito y reconfigurado, no es muy difícil ver dónde el camino desde la utopía hacia la eutopía se hace viable. La magia del arte – y en las obras de Xul adquiere la magia su máximo poder alquímico de transmutación - al liberarnos del aquí y ahora circunstancial, “pone en obra la verdad de una existencia posible”³⁰, y ésta como eutopía hace del mundo, un mundo, al fin habitable.

²⁸ *Presencias Reales*, Destino, Barcelona, 1991, p. 280-281.

²⁹ *La magia del arte en el mundo desencantado*, en *La verdad de la ficción*, Almagesto, Bs. As., 1997, pag. 117 y ss.

³⁰ Mario Presas, Op. Cit., pag. 119.

Bibliografía

- Artundo, P.**, *Xul Solar, Entrevistas, artículos, textos inéditos*, Bs. As., Corregidor, 2005.
- Abós, A.**, *Xul Solar, pintor del misterio*, Bs. As., Sudamericana, 2004.
- Cristiá, C.**, *Xul Solar, un músico visual*, Bs. As., Gourmet musical, 2007.
- De Rueda, M. de los A. (coord.)**, *Arte y Utopía, la ciudad desde las artes visuales*, Bs. As., Asunto Impreso, 2003.
- Fèvre, F.**, *Xul Solar*, Bs. As., El Ateneo, 2000.
- Gombrich, E.H.** [1950], *La historia del arte*, Bs. As., Sudamericana, 2004.
- Gilson, E.** [1958], *Pintura y Realidad*, Madrid, Aguilar, 1961.
- Kandinsky V.** [1912], *Sobre lo espiritual en el arte*, Bs. As., Need, 1997.
- Lewis, C.S.** [1960], *Los cuatro amores*, Santiago, Ed. Universitaria, 1988.
- López Anaya, J.** [1980], “Xul Solar”, en *Colección de pintores argentinos*, C.E.A.L., fasc. 27.
- Parstch, S.**, *Klee*, Colonia, Taschen, 2003.
- Steiner, G.** [1989], *Presencias Reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- Toch, E.**, *La melodía*, Bs. As., Labor, 1931.
- Xul Solar, A.**, “Xul Solar”, Autógrafo a tinta negra, sin datar [1962?], sin firmar, 1 página. Archivo Documental. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.
- Xul Solar, A.**, “Pettoruti”, *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*, Bs. As., a. 1, n.10-11, septiembre-octubre 1924.
- Xul Solar, A.**, “Poema”, *Imán*, París, n.1 abril 1931.
- Xul Solar, A.**, “Explica”, *Pinties y dibujos*, Galería Van Riel, Bs. As., 1953.
- Xul Solar, A.**, “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, *Lyra*. Bs. As., a.15, n.5, 1957, p. 31-33.
- Xul Solar, A.**, “Vuelvilla”, Texto sin datar [ca. 1959-1960]. Archivo documental. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Recibido el 23 de mayo de 2009; aceptado el 12 de agosto de 2009.

Figura 1:



Piia, 1923, Acuarela sobre papel, 15 x 21,5, MNBA.

Figura 2:



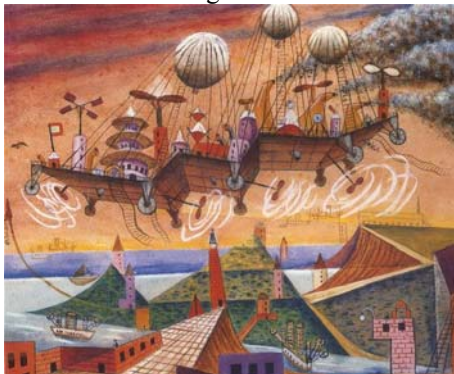
Pupu, 1918, Acuarela, 16,3 x 11,8, MNBA.

Figura 3



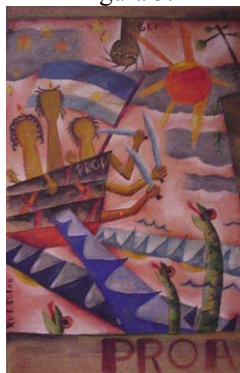
Troncos, 1919, Témpera sobre papel sobre cartulina, 17 x 22,5, MNBA.

Figura 4:



Vuelvilla, 1936, Acuarela sobre papel, 34 x 40, Museo Xul Solar.

Figura 5:



Proa, 1925, Acuarela, 50 x 33, MNBA.

Figura 6:



Drago, 1927, Acuarela sobre papel, 25,5 x 32, Museo Xul Solar.

Figura 7:



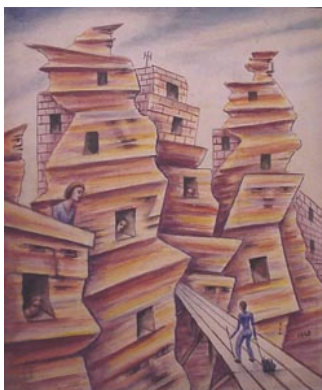
Místicos, 1924, Acuarela y lápiz sobre cartón blanco, 36 x 26,5, MNBA.

Figura 8:



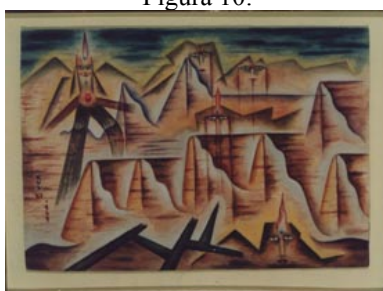
Paisaje, 1932, Témpera y acuarela sobre cartón, 38,5 x 53,5, MNBA.

Figura 9:



Celdas na roca, 1948, Acuarela, 35 x 40, MNBA.

Figura 10:



Impromptu de Chopin, 1949, Témpera sobre cartón, 34 x 49, MNBA.

Figura 11:



On mani, 1960, Témpera, 17,5 x 23, MNBA.