

Xul Solar: imbricaciones entre escritura visual y pintura sintáctica

Sabrina Gil

UNMDP

Esta presentación es una primera aproximación a un objeto de investigación mayor, cuyo objetivo general es indagar sobre el modo en que Xul Solar se integra en el entramado de relaciones del vanguardismo y el campo intelectual argentino de las décadas del '20 y del '30. Esta indagación privilegia dos líneas de análisis: una es la proyección americanista que despliega Xul, pues considero que sus propuestas desbordan la tensión entre cosmopolitismo y nacionalismo que caracteriza las vanguardias, para proyectar América Latina como una unidad, a la vez que pretenden constituir esa unidad. La otra línea es el modo en que desarrolla esta proyección, combinando sistemas de creación simbólica que disuelven los límites entre texto visual y texto verbal. En esta presentación me interesa proponer algunas claves interpretativas que permitan poner en diálogo su producción visual y su producción escrita, ya que en general, los estudios que abordan esta relación lo hacen desde el reconocimiento de temas comunes y la relación de estos temas con posibles referentes (por ejemplo los códigos aztecas, la astrología o el *Libro de las Mutaciones*). Intento continuar estos trabajos desplazándome de los temas a los medios de representación. Esto implica ahondar en las indagaciones de Xul respecto de un método por el que escritura visual y escritura verbal se corresponden como un mismo arte combinatorio, asimismo, revisar las conexiones (formales) entre los códigos a los que apela.

La obra de Xul Solar de las décadas del '20 y el '30 puede organizarse operativamente en tres grupos:

1. Acuarelas, durante la década del '20 incluyen la puesta en imagen de visiones místicas, así como formas y contenidos del pasado americano, en particular relacionadas con los códigos aztecas. Una particularidad importante de estas acuarelas es que incluyen palabras que responden a los mismos tratamientos estéticos y técnicos que las formas no verbales, que desarrollaremos más adelante.

2. Descripciones verbales de sus visiones místicas escritas en *neocriollo*, el idioma que Xul creó para ser hablado en Latinoamérica.

3. Textos que he considerado «programáticos», en los que explicita sus propuestas para intervenir y transformar el campo de las artes visuales en Buenos Aires (principalmente la crítica, el consumo y la producción) y que se publican tanto en revistas de vanguardia como *Martín Fierro*, como en diarios nacionales. Tienen un carácter interpelativo, manifiesto y polémico y forman parte de un programa integral, en palabras de Xul: «...pro arte en nuestra América» para empezar a «decirlo nuevo nuestro» (XUL SOLAR en *Martín Fierro*). Son textos donde se observa la fuerte vinculación de Solar con el entramado de las vanguardias latinoamericanas, por la asunción de «lo nuevo» como fundamento de valor y dador de legitimidad, la búsqueda de medios expresivos propios del presente y la preocupación por constituir «lo nuestro» (aunque en su caso lo nuestro remite a América en lugar de la nación).

El rasgo que más fuertemente posiciona a Solar en las vanguardias (y que puede apreciarse en los tres grupos en que organizamos su producción) es la disolución de los límites entre sistemas de creación artística, en especial entre la producción de textos verbales y textos pictóricos. Solar combina ambas producciones y da forma a las ideas sobre el espacio tratando palabra e imagen con los mismos medios plásticos.

López Anaya interpreta que para Solar el arte era una actividad visionaria, creadora de modelos espirituales (LÓPEZ ANAYA, 2005). Esta es una conceptualización que no puede

soslayarse para acceder a la complejidad de su producción, porque para Solar, como para los expresionistas alemanes, el arte era un medio hacia la espiritualidad. Recordemos que era ocultista, místico, astrólogo y experimentaba visiones místicas, a través de una meditación que controlaba con el uso de signos y símbolos; luego las relataba con palabras y con imágenes. Para escribir estas visiones se propuso hacer «...dibujos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas, pero con la más cuidadosa atención a un método uniforme de presentación...» (Solar en LÓPEZ ANAYA, 2005: 191). Sin detenerme en el carácter místico de Solar, señalo este punto porque de aquí tomo tres nociones que guían mi análisis, estas son: método uniforme de creación, traducción y correspondencia.

La idea de un método uniforme de creación permite profundizar en el modo en que trabajaba con la palabra y con la imagen, así como con la palabra en tanto imagen. Veámoslo en dos ejemplos, un texto visual y un texto verbal, para identificar en ellos operatorias compositivas similares.

Tomemos la acuarela «Tlaloc» de 1923, que tiene características comunes con otras del mismo periodo. Las operatorias compositivas principales son la aglutinación, simplificación y superposición de imágenes que se disponen en el espacio de manera no convencional, distribuidas por bandas o por ritmos, y en un entorno abstracto. La superposición se observa por las transparencias de los colores. Mediante la aglutinación concentra elementos en torno a la figura central y produce que la mirada se detenga en ella. La simplificación se logra en el tratamiento del dibujo y del color, puesto que no ofrece profundidad ni tridimensión; los colores son planos, no simulan texturas y se dejan ver las figuras geométricas que componen cada imagen.

Las imágenes están compuestas por figuras geométricas, pero también por *palabras* que tienen las mismas propiedades, ya que funcionan como signos visuales antes que escritos. De esta manera, las palabras son *vistas* por el espectador antes que *leídas*, su visualidad material adquiere predominio sobre la sonoridad y principalmente sobre el significado pues este puede interpretarse sólo cuando la imagen-palabra se ha integrado al conjunto visual. Ello complejiza la relación entre el signo y el referente, que debe ser buscado fuera del cuadro, pero también dentro de él. Por ejemplo, en esta acuarela al leer el término «AGUA» se nos presenta inmediatamente la imagen mental de su referente, sin necesidad de buscarlo dentro del cuadro, esa relación de la palabra con un referente externo dota de significado a los rectángulos celestes que el personaje central lleva en las manos y a las bandas que salen de su cabeza. En cambio, en el caso de «TLA», «ATL», y «TLAL» la posibilidad de encontrar un referente externo se hace imposible. La búsqueda de significados en este caso remite al propio cuadro. Las opciones son varias: asociarlas, por repetición de las letras T, L y A con la palabra «TLALOC», si es que se conoce que éste es el nombre de un dios azteca, asociarlas a la figura principal, ataviada con rasgos precolombinos por la sonoridad mesoamericana de la combinación «TL», o bien recibirlas como imágenes e integrarlas en una unidad en la que flotan letras, serpientes y rayos.

Veamos ahora el relato de una visión, publicado por primera vez en la revista *Imán* en París en 1931 bajo el título «Poema». Esta visión está escrita en *neocriollo*, que, como estructura general, simplifica y superpone reglas del español, el portugués y el inglés:

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y error. En sus grumos y espumas dismúltitúomes flotan pasivue, disdestellan, hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.

Se traspevén fantasmue las casas i gente i suelo de una ciudá solida terri, sin ningún rapor con este Hades, qes aora lô real¹. (Solar en ARTUNDO, 2006: 161)

Alfredo Rubione señala que estos textos de Xul Solar se integran en la tradición utópica de creación de lenguajes imaginarios, pero también en el proceso de semantización del espacio en la poesía modernista, que complejiza la linealidad del significado y lo integra en un juego de

diagramación visual. Según Rubione, la palabra en Xul Solar «es un microespacio sometido a las destrezas del montaje» (RUBIONE, 1987: 39).

En el fragmento leído se observan las mismas operaciones que señalamos en el caso de la acuarela, pero aplicadas a la lengua escrita: aglutinación, simplificación y superposición. Son operaciones que no se aplican solo a cada palabra sino también a las relaciones entre ellas. Mediante la superposición genera términos compuestos como «endotempestá». Mediante la simplificación elimina variaciones en la escritura cuando la sonoridad es la misma (por ejemplo el reemplazo de *y* por *i* y la supresión de letras mudas), elimina terminaciones en *d* y reemplaza los adverbios en *-mente* por las letras *ue*. Mediante la aglutinación construye sintagmas como «péjoides, i perluzen suavue» para describir «en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente». De modo tal que se produce el mismo efecto de extrañamiento que en las acuarelas, la lectura se desautomatiza y la búsqueda de significados o referentes remite al propio texto.

A través de estos ejemplos señalamos una serie de correspondencias formales entre texto pictórico y texto verbal que implican la búsqueda de ese método común de creación al que me referí antes. Como claves interpretativas para acceder a este método, propongo las nociones de traducción y correspondencia.

Tomo una propuesta de Belén Gaché quien considera que para Xul Solar «... el arte era un lugar de correspondencias en donde se podía llegar a vislumbrar un ámbito analógico originario quebrado por la experiencia lingüística común...» (GACHÉ, 2002: 57); en esta línea propongo leer la producción de Solar como sistemas de correspondencias (el tarot como la astrología, el español como el portugués, la pintura como la escritura, etc.) que integran la práctica armónica de escritura y pintura. En consecuencia, sus obras serían la escritura (o signatura) de esas correspondencias, por ello, cuando escribe-dibuja-pinta se considera a sí mismo «recreador, no inventor» (Solar en ARTUNDO, 2006: 132).

Esta concepción del arte como identificación y creación de sistemas de correspondencias implica a su vez el establecimiento de códigos de traducción que permitan el desplazamiento de un sistema a otro, en este caso la pintura y la escritura, así como la integración entre ambos. El concepto de traducción permite a su vez una clave interpretativa para integrar las visiones místicas en el conjunto de la producción de Solar. Crítica especializada interpreta que el «relato de los sueños» consiste en una traducción que convierte en caracteres o inscripciones el contenido de los sueños (vg. CABANCHIK, 2006). De modo análogo, si reemplazamos los sueños por las visiones místicas, su puesta en relato implicaría la traducción verbal o pictórica del contenido que Solar interpreta en ellas.

La posibilidad de identificar operatorias compositivas comunes al texto visual y al texto verbal, entendidos como parte de un sistema de correspondencias, sería un modo de proponer traducciones entre los dos formatos. Imbricar palabra e imagen como componentes equivalentes de un arte combinatorio que asume lo pictórico como punto de partida, conllevaría una manera de interpretar, que funciona como umbral a la participación combinada (pictórica y escrita) de Xul Solar en el entramado vanguardista y donde podrá verse que el peso del imaginario latinoamericanista enlaza profundamente el Río de la Plata con el resto del continente.



Tlaloc, 1923, acuarela sobre papel, 26 x 32 cm.
Colección Francisco Traba, Buenos Aires

Referencias

~ARTUNDO, Patricia, *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.

~CABANCHIK, Samuel, «Ficciones en las artes, los mitos, los sueños: un enfoque semántico», *Revista Ideas y valores*, N.º 131, Bogotá, 2006, pp. 73 a 95.

~GACHÉ, Belén, «El ser escrito: Lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar», Catálogo de la *Muestra Xul Solar*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2002.

~LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

~*Revista Martín Fierro 1924-1927, Edición facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

~RUBIONE, Alfredo, «Xul Solar. Utopía y Vanguardia», *Revista Punto de vista*, Año X, N.º 29, Buenos Aires, 1987, pp 37 a 39.

Notas

¹ «Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos cerrados debajo del sol, agitado por una tempestad interior, en vértices y ondas y hervor. En sus grumos y espumas distintas multitudes de hombres flotan pasivamente y destellan de distintas maneras, hay también seres solos, más grandes, en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente.

A través de todo eso, apenas se pueden ver fantasmalmente las casas y la gente y el suelo de una sólida ciudad terrestre sin ninguna relación con este Hades que es ahora lo real». Traducción de Daniel Nelson (en ARTUNDO, 2006: 172).

