

## Xul Solar: escritura visual y nueva oralidad\*

Sabrina Gil<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo reflexiona sobre los modos en que Xul Solar interviene en las vanguardias latinoamericanas y en el campo intelectual argentino de las décadas del '20 y del '30. Se privilegia su indagación en métodos combinatorios de la pintura y la escritura, sosteniendo que apuntan a la formulación de un nuevo lenguaje visual que, junto con el idioma *neocriollo*, se destinan a América Latina como utopía de integración.

### Palabras clave

Vanguardia – América – Xul Solar – Escritura - Pintura

### Abstract

This article is about the ways in which Xul Solar intervenes in the Latin-American's avant-garde and in the Argentine's intellectual field in the '20s and '30s. Favouring his inquiries of combinatorial methods of the painting and the writing, supporting that their aim is the formulation of a new visual language that, together with the language *neocriollo*, is destined to Latin America as Utopia of integration.

### Key words

Avant-garde – America – Xul Solar – Writing - Painting

...Padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plástiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo, deviene (werde) positivo con un adverbio: aun y un casi: creciente.

Xul Solar (1957)<sup>2</sup>

Una de las formas más acabadas de la renovación artístico-literaria de los años '20 fue el martinfierrismo, compuesto estético-ideológico que Beatriz Sarlo caracterizó como “criollismo urbano de vanguardia”. Motivados por la creación de un ambiente estético moderno, los martinfierristas se lanzaron a la búsqueda de nuevos medios formales de expresión, pero esa afirmación de la novedad no implicó solo ruptura, sino también recuperación de la tradición cultural y creación de líneas identitarias. Por ello, la cuestión de la nacionalidad y la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo se volvieron centrales respecto de esta estética y, junto a ella, cobraron forma las preocupaciones en torno a la lengua. (Sarlo 1999: 105) Cabe aclarar que el deseo de renovar los lenguajes heredados de España y Portugal para afirmar la identidad de las naciones americanas no nace ni con los martinfierristas ni con las vanguardias, sino casi un siglo atrás, de la mano de González Prada, Simón Rodríguez, Sarmiento, Alberdi, entre otros. *Martín Fierro* -así como Mario de Andrade en Brasil o Francisco Chuqiwanka Ayulo en Perú- reformula aquellos proyectos en el espíritu de libertad creativa que identifica a las vanguardias. Dan cuenta de esto, por ejemplo, el criollismo del joven Borges y su instigación por una política del idioma y la búsqueda de los significados potenciales de cada palabra, en combate con las convenciones

\* Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en el IV Congreso Internacional *Celehis* de Literatura, UNMDP en noviembre de 2011 y en las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, UNLP en agosto de 2011

<sup>1</sup> UNMDP. CELEHIS. Dirección electrónica: [sabrinasil@hotmail.com](mailto:sabrinasil@hotmail.com)

<sup>2</sup> Xul Solar (1957) *Revista Mirador*, N° 2, Buenos Aires. En: Gradowczyk 1988: 66

idiomáticas de Gironde; sin embargo, quien encarna la más alta expresión utópica de las reflexiones lingüísticas de *Martín Fierro*, a su vez muy sostenida en el tiempo, es el pintor Xul Solar.

No conforme con proponer reformas para el español, Solar inventó un idioma para ser hablado en América del Sur: el *neocriollo* (que, como estructura general, simplifica y superpone reglas del español, el portugués y el inglés) y con él imaginó una utopía de integración americana, pues a una América unida, le correspondería una lengua común. En esta línea y ya como pintor, diseñó también sistemas de escritura plástica, las *grafías plastiútiles*. Aunque formuladas de modo definitivo en los años '50, sus orígenes se encuentran en las acuarelas de las décadas del '10 y del '20, donde ya se observan palabras que devienen en formas visuales; y precisamente la mayoría de esas palabras están escritas en *neocriollo*. En efecto, esta disolución de los límites entre sistemas de creación artística, en especial entre pintura y escritura es uno de los rasgos que caracteriza la producción de Solar y lo vincula fuertemente con las vanguardias. Entendemos que Xul Solar, en su perspectiva utópica de una América unida, proyectó para ella entonces, un “lenguaje visual” y una nueva oralidad, el *neocriollo*.

Este artículo reflexiona sobre ese lenguaje visual que comienza a cobrar forma en los tempranos años '20. Para ello, es preciso ahondar en indagaciones de Xul sobre “métodos combinatorios” de la escritura y la pintura, en este caso a través de la noción de “correspondencias”, que permite integrar la práctica de una escritura que definiremos “visual” y una pintura “sintáctica”. Para un abordaje de conjunto de una producción tan diversa como la de Solar, que incluye variedad de textos escritos y pictóricos, la dividimos, a efectos organizativos, en tres grupos:

1. Acuarelas: tomamos las realizadas entre 1923 y 1924, en las que Solar despliega explícitamente temas americanos. Luego de esta fecha, los temas y formas del pasado precolombino se hacen más herméticos y se integran a un repertorio pictórico y referencial que incluye las visiones místicas.
2. Visiones: descripciones verbales de sus visiones místicas escritas en *neocriollo*, la mayoría inéditas en vida de Xul, traducidas y publicadas por Cecilia Bendinger en 2010.
3. Textos “programáticos” respecto de un proyecto de renovación de la producción plástica y del consumo de arte en Buenos Aires, dinamizado por su participación en *Martín Fierro*, donde explicita sus propuestas para intervenir y transformar las artes visuales en Buenos Aires. Incluyen críticas de arte, en particular sobre Emilio Pettoruti, reseñas de libros y exposiciones, traducciones, versiones libres de cuentos precolombinos y especificaciones sobre el *neocriollo*, publicados en revistas de vanguardia y en diarios nacionales.

En los tres casos se puede observar 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. No obstante, según veremos, no es posible asociarlo linealmente con el vanguardismo pictórico o con el literario, y no siempre sus preocupaciones y su lugar de enunciación coinciden con el conjunto del vanguardismo rioplatense o latinoamericano. Entendemos con Mario Gradowczyk que la aspiración expresiva de Xul lleva consigo un deseo y una necesidad de representar en un lenguaje nuevo que ninguna de las tendencias vanguardistas por sí sola podía satisfacer.

Para Xul, como para los expresionistas alemanes, el arte era un medio hacia la espiritualidad, una actividad visionaria. Recordemos que era ocultista, místico, astrólogo y experimentaba visiones místicas a través de una meditación que controlaba con el uso de signos y símbolos, que luego registraba con palabras y con imágenes. Para relatar estas visiones, en 1924 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: 191).

Sin detenernos en el carácter místico de Solar, señalamos este punto porque de aquí tomamos dos nociones que guían el análisis: método combinatorio de creación y correspondencias.

Estas nociones permiten 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.



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

Tomemos la acuarela "Tlaloc" de 1923, que tiene características comunes con otras del mismo periodo. Se pueden identificar como operatorias compositivas principales la aglutinación, simplificación y superposición de imágenes que se disponen en el espacio de manera no convencional, distribuidas por bandas rítmicas, 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. 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 en *neocriollo*, publicado por primera vez en la revista *Imán* en París en 1931 bajo el título "Poema".

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y ervor. En sus grumos y espumas dismutitúomes 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 real.<sup>3</sup> (161)

<sup>3</sup> "Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos  
Estudios de Teoría Literaria, Mar. 2012, Año 1, Nro. 1

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 propio de 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”. (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.

Estos ejemplos muestran una serie de correspondencias formales entre texto pictórico y texto verbal que implican la búsqueda de ese método común de creación al que nos referimos antes. Como clave interpretativa para acceder a este método, proponemos la noción de “correspondencias” que, es claro, remite a Baudelaire y a la posibilidad de un diálogo constante de todo y todos y en discusión con la racionalidad occidental. Tomamos como piso de referencia 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” (57). Esta clave de lectura permite establecer correspondencias entre pintura y escritura, pero también entre los temas y los medios de producción, puesto que leemos la producción de Solar en el sentido en que Abastado define los textos manifestarios de las vanguardias: “a la vez, un programa y su puesta en ejecución” (03).



Xul Solar “Nana Watzin”, 1923, acuarela, 25,5 cm x 31,5 cm.  
Galería Vermeer, Buenos Aires

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). De aquí en adelante todas las referencias a textos escritos por Xul Solar corresponden a la compilación de Patricia Artundo *Alejandro Xul Solar: Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Bs As: Corregidor 2006.



En la acuarela “Nana Watzin” también de 1923 Armando y Fantoni identifican la condensación del itinerario de ideas-formas de Xul. En relación con el tema pueden identificarse referencias al mito de la creación del quinto sol de la cultura Náhuac (vg. Armando y Fantoni), en éste el dios Nana Watzin (Nanahuatzin) se ofrece en sacrificio para ser convertido mediante el fuego en el nuevo sol; Tecuciztécatl le sigue y se convierte en la luna, en cambio Xolotl rechaza el sacrificio y huye convertido en axolotl. En el primer plano de la acuarela vemos a Nana Watzin en el altar a la madre tierra, envuelto en llamas que en forma de flechas ascienden al cielo, la más grande apunta al sol. En segundo plano un personaje de rodillas, que puede ser Tecuciztécatl o un sacerdote ora y adora, a su alrededor frases sobre la transformación de Xolotl. El entorno de las figuras principales está compuesto por referencias al cielo y la tierra (árboles, aves, sol), bandas rítmicas ascendentes y palabras que completan el traspaso de la oralidad del mito a la imagen visual. Detengámonos en el tratamiento formal de estas palabras: entendemos que la composición propone un sistema de correspondencias semánticas en el que la imagen visual puede desplegar sus significados potenciales sólo cuando se integran a ella las palabras; pero a su vez (y esto es lo relevante) las palabras sólo alcanzan la plenitud de sentidos cuando se las integra al conjunto de la composición visual.



René Magritte, 1929, “Ceci n’est pas une pipe”,  
Los Angeles County Museum of Art

A diferencia de Magritte por ejemplo, o de los cubistas que introducen *frases* que complementan o quiebran el sentido, Xul fragmenta la unidad de la frase –y de la palabra- tal como fragmenta los personajes. Si vemos, por ejemplo, “Ceci n’est pas une pipe”, célebre pintura de Magritte, las palabras primero se relacionan entre sí formando una frase y luego con la imagen. En “Nana Watzin” (como en “Tlaloc”) el proceso de lectura que propone Solar es inverso, las palabras se relacionan primero con las imágenes y luego entre sí. En consecuencia, la palabra funciona como *imagen- palabra*, integrada en la composición como signo visual. El reconocimiento de la palabra con criterios morfológicos o semánticos es demorado, posterior a su identificación como imagen y una vez que se efectúa, persiste el extrañamiento por las operatorias de superposición (axolotlcan), simplificación (s'exalta) y aglutinación (alamamaterra) y por el uso de expresiones portuguesas o arcaizantes (fogo, flama) propias del *neocriollo*. Los significados pueden interpretarse plenamente y abrir paso al sentido sólo cuando la imagen-palabra se ha integrado al conjunto visual. Esto lo aleja a su vez de los dadaístas, ya que si bien coinciden en la fragmentación de frases y palabras, no buscan la integración en unidades visuales de sentido, sino su quiebre. Antes que con la pintura vanguardista, este aspecto de la propuesta pictórico-estética de Xul opera en relación con la poesía: sus acuarelas se introducen en el camino iniciado por Mallarmé.

Algunos pasajes de los textos programáticos también revelan un tratamiento equivalente de la palabra. Prestemos atención, por ejemplo, a esta descripción de los cuadros de Pettoruti escrita por Xul en 1923:

Se entreveran unos muestrarios de colores, se amontonan cubos-cilindros planos, resulta = un retrato

muy hondo – R e v e l a c i ó n – O los matices se exasperan, revientan luz, mientras las formas se estiran, giran en caleidoscopios, resulta: – P a i s a j e g r á v i d o d e P o e s í a –  
(...)

Llegóse al colmo teórico: Que cada obra es Ley y finalidad a sí misma, ente nuevo y autónomo, ni parte ni reflejo de otra (101).

Como vimos en los ejemplos anteriores, aquí también la palabra es sometida al proceso de composición visual y es tan visible como audible. El sentido no se encuentra sólo en el significado de las palabras y su ordenación gramatical, sino en el acontecimiento vivo de *mirar* la composición textual. El uso de mayúsculas, guiones, signos matemáticos, subrayados, líneas divisorias, destacan palabras o frases convirtiéndolas en imágenes y demorando la lectura. Se establece una correspondencia simultánea entre qué se dice y cómo se lo dice, el tema y la forma: “la obra es Ley y finalidad a sí misma”. Esto lo ubica en relación de sintonía con la propuesta estética de Gironde y *Martín Fierro*, revista en la que participa no sólo como pintor, sino también como escritor (y traductor).

Xul expande las posibilidades del lenguaje. Como en Mallarmé, las palabras devienen en formas y símbolos plásticos y esto las sitúa en el silencio de la contemplación y la lectura visual. Pero así como cristaliza en imágenes la oralidad del pasado precolombino, proyecta una nueva oralidad para América en el idioma *neocriollo*, que desde los años veinte puebla sus acuarelas, visiones y textos programáticos y se apunta como la lengua que hablarán los nuevos americanos. En la conferencia que dicta en el Archivo General de la Nación en agosto de 1962 cristaliza este programa de mejoras del idioma, comenzado cuarenta años atrás. En ella afirma que “podría preverse para nuestra Pan América -y el resto del planeta- que el español, el portugués y el inglés, con su gran mayoría de voces en común entre ellos, puedan aproximarse más, y hasta fundirse en una sola lengua vulgar” (198).

El *neocriollo* ubica a Xul en el seno de las preocupaciones lingüísticas de la vanguardia, pues como ha señalado Beatriz Sarlo el problema de la lengua es una de las preocupaciones centrales del vanguardismo rioplatense, en primer lugar porque también lo es para la sociedad (118). Se revela también el diálogo directo con el americanismo de intelectuales como Henríquez Ureña y, como ya hemos señalado, con el *martinfierismo*, desde las preocupaciones lingüísticas y poéticas de Borges o Gironde a la nueva sensibilidad artística que promueve Prebisch. La práctica estética de dar visualidad a la palabra se corresponde con una práctica política de dar visualidad a lo *oculto*. En un periodo posterior de su producción (y más estudiado) lo oculto a lo que Xul confiere formas visuales es el mundo espiritual y astrológico, pero en la década del '20 es América: Brasil y la América hispana como una unidad de pertenencia espiritual. Tanto en los textos pictóricos como en los programáticos vuelve visible el deseo de una nueva América y para ella una nueva visualidad y una nueva lengua. Una condensación de lineamientos centrales de este proyecto puede leerse en el siguiente fragmento de uno de sus textos programáticos:

Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMÉRICA IBÉRICA con 90 millones de habitantes. (...) Somos una raza esteta, con el arte -su madre LA POESÍA- emezaremos a decir lo nuevo nuestro. (99)

La indagación que proponemos brevemente en este artículo, esta aproximación a los modos en que Solar interviene en el vanguardismo desde la ruptura de límites entre sistemas, en especial pintura y escritura y su remplazo por correspondencias simbólicas que contienen la poesía, el lenguaje oral, escrito y pictórico, es un camino que rescata su deseo de constituir América como utopía de integración. Estos modos configuran a su vez, maneras de ver, de hablar y de interpretar distanciadas de la racionalidad occidental. La defensa y la práctica del arte nuevo, que en su caso imbrica la pintura sintáctica y la escritura visual, la actualización del pasado americano en el presente y el idioma *neocriollo* se revelan como aspectos centrales de un proyecto abarcador, que desborda los límites del arte y articula la estética y la política con la misma fluidez con que articula la escritura y la pintura, la utopía y el juego.

## **Referencias bibliográficas**

- Abastado, Claude (1980). "Introduction à l'analyse des manifestes". *Revista Literaria*. Paris. N° 39. (03 -11).
- Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1994). "Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar". *El dorado, del fin de siglo a las vanguardias*. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana; CEI/UNR, I,I (51-57)
- Bendinger, Cecilia (2010). *Xul Solar relatos de los mundos superiores*. Buenos Aires: Editor P. Nadler de Jenik
- Borges, Jorge Luis (1998). "El idioma infinito." En: *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Alianza editorial.
- Gaché, Belén (2002). "El ser escrito: lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar". En: *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gradowczyk, Mario (1988). *Xul Solar*. (Catálogo Galería Kramer en colaboración con Galería Rubbers). Buenos Aires: Ediciones Anzilotti.
- Henríquez Ureña, Enrique (1952). *Ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Raigal.
- Lindstrom, Naomi (1982) "El utopismo lingüístico en Poema de Xul Solar". *Texto Crítico*. N° 24-25, p. 242-255.
- *Revista Martín Fierro 1924-1927, Edición facsimilar (1995)* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rubione, Alfredo (1987) "Xul Solar. Utopía y Vanguardia". *Revista Punto de vista*. Año X. N° 29. Buenos Aires. Pp 37 a 39.
- Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ "Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro" En: Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Solar, Xul, "Pettoruti" [1923-24], "Pettoruti" [1924], "Poema" [1931] "Conferencia sobre la lengua ofrecida en el Archivo General de la Nación" [1962]. En: Artundo, Patricia (2006). *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Scwwartz, Jorge (2002) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.