

cuenta su escasa viabilidad debido a que hispanoamericanos y brasileños o portugueses y españoles, nos entendemos perfectamente expresándonos en nuestros propios idiomas, tan hermosos ambos y tan parecidos entre sí. Lo denominó neocriollo y es difícilmente comprensible, especialmente a causa de que incrustó entre sus voces ibéricas algunas otras pertenecientes a las lenguas aborígenes de ambas Américas.

Nuestro antecedente recuerdo de las creaciones extrapictóricas de Xul Solar puede ser útil para una más fácil comprensión de su anticipación al surrealismo europeo y de su voluntad de superación en todas sus muchas actividades, las páginas ulteriores estarán todas ellas dedicadas en exclusiva a sus anticipaciones pictóricas.

II. El universo pictórico de Xul Solar

Aldo Pellegrini, máximo investigador argentino de la pintura de Xul Solar, había dividido en tres etapas bien diferenciadas la evolución de la misma. Eran las siguientes:

- 1.^a) Desde sus orígenes hasta 1930.
- 2.^a) Desde 1930 hasta 1960 (dentro de este período es posible detectar tres subperíodos suficientemente diferenciables).
- 3.^a) Desde 1960 hasta el fallecimiento del pintor en 1963.

La recién citada división de Pellegrini es razonable y debe ser tenida en cuenta porque estas diferencias existen, aunque no de una manera drástica. De todos modos es obligado indicar que un pintor como Xul Solar, cuya vida era una continua meditación, tenía que tener por debajo de su evolución estilística otra más profunda que imprimió en todo su quehacer el sello inequívoco de su muy compleja personalidad. Seguiré a continuación esa división ya aceptada por todos los buenos conocedores de Xul Solar.

La primera etapa culminó probablemente en 1923, tras haber demostrado su originalidad en 1915. Esta última era la fecha de la acuarela *Anjos* (o *Ángeles*) y es muy posible que debido a algunas muy marcadas afinidades, Xul Solar hubiese estudiado a fondo las miniaturas que ilustraban los «beatos» mozárabes de España o los escritores de la cultura celtocris­tiana de Irlanda. Ni la melodía de la línea mozárabe, ni algunas infiltraciones demoníacas que no eran tan sólo mozárabes, sino también celtas, difieren netamente de las tensiones de la recién citada acuarela. Xul Solar hubiera podido, no obstante, haber inventado por sí solo ese neomozarabismo sin haber estudiado previamente esos antecedentes espirituales y rítmicos. Si así hubiese sido su simbología onírica, muy intensa en ese período, habría tenido un significado mucho más intenso y profundo.

De lo que no cabe dudar es de que Xul Solar conocía a fondo el clima predadaísta y que la crueldad de los rostros de estos ángeles con sus alas demasiado recortadas y con el látigo que empuñaba uno de ellos, aluden probablemente y de manera contradictoria a una necesidad compulsiva de autodestrucción y autocastigo. El símbolo del Ángel es viejo de siglos y fue durante la Edad Media europea utilizado por algunos alquimistas situados a mitad de camino entre la superstición y la ciencia, en una ambivalencia muy del agrado del genial pintor sanfernandino. Entusiasta de las ciencias ocultas y de la alquimia, sabía que en esta última el Ángel simbolizaba la sublimación de algunas de nuestras vivencias más hondas. El látigo que empuña el Ángel reúne, tal como nos recordó Marius Schneider, los símbolos del cetro y el lazo, lo que equivale a simbolizar la dominación y el envolvimiento¹, pero ni tan siquiera sabemos si Xul Solar se identificaba con el Ángel, que era sin duda exterminador, o con el exterminado, pero lo más probable, creo, es que lo hiciese con ambos a la vez en una explosión de sadomasoquismo surrealista muy en consonancia con los complejos de otros maestros de dicha tendencia, tales como los grandes españoles Oscar Domínguez, Miró y Dalí². Igualmente transparente es la acuarela *Entierro*, que fue pintada en ese mismo año y en la que son fácilmente detectables algunos símbolos germánicos y otros cristianos, reducidos a una nueva unidad mediante una posible asunción de algunos ecos del «Complejo de Polícrates».

Los elementos agresivos o acongojantes de las recién citadas acuarelas los fue depurando poco a poco Xul Solar al integrarlos en unas estructuras semiabstractas, en las que seguían predominando los colores calientes, las formas netamente recortadas y algunas ambigüedades emocionales. En 1919 pintó su acuarela *Troncos*, que es en principio un paisaje casi abstracto, en el que cabe detectar algunas netas implicaciones emotivas y autoanalíticas. Los colores se degradan a veces levísimamente. Una de las escasas figuras inequívocamente identificables es un pájaro que intenta hallar una posible liberación huyendo de unos espinos, cuyas púas agresivas producen una sensación de agobio y estremecimiento. Hay además un gusanillo o una serpiente minúscula que reptaba en la parte inferior de la acuarela. No faltan tampoco los símbolos clásicos del sol y la luna que se destacan sin excesos sobre las formas abstractas de borde neto. La serpiente solariana es como todas las serpientes un símbolo de la energía y la fortaleza en su estado más puro, pero encarna también muy a menudo la maldad y la culpa, tan ligadas ambas en la tradición judeo-cristiana a las incitaciones sexuales y a la destrucción de nuestros prójimos. Puede inspirar la serpiente repulsión o terror porque es «mala», pero también porque da grima y asco. A pesar de ello puede, cuando nos engaña, resultar atractiva

¹ Marius Schneider: La danza de espadas y la tarantela, Barcelona 1948.

² Carlos Areán: «Surrealismo y sadomasoquismo en la pintura española del siglo XX», Cuadernos Hispánicoamericanos, n.º 325, julio 1977, págs. 58-76.

porque nos parece sabia y nos tienta de una manera agradable. Cabe asimismo la posibilidad de que haya sido ella y no la «manzana» del «árbol del bien y del mal», la que nos deparó un conocimiento que es «pecado», pero que puede no serlo cuando el conocimiento se convierte en virtud carismática al servicio de la salvación de nuestros hermanos.

Contrapunto de la serpiente es el pájaro en la acuarela de Xul Solar. Tiene unas delicadas tonalidades calientes y aspira a llegar «como Dios manda» hasta la más clara luz y a ser ingrávido. En la tradición cristiana el pájaro (a poder ser, una paloma blanca) es el símbolo del Espíritu Santo, esa tercera persona de la Santísima Trinidad que puede depararnos la ciencia infusa y ese don de lenguas que tanto le hubiera complacido poseer a ese filólogo libre que era Xul Solar. Para Jung³ el simbolismo del pájaro puede intercambiarse con el del Ángel bueno y aludir a la ayuda que Dios nos depara o a algo superior a nosotros mismos, pero conviene tener en cuenta que el pájaro de la acuarela es azul y que vuela marcadamente hacia lo alto. En las investigaciones psicoanalíticas, el pájaro azul es un símbolo de nuestra necesidad de asociar, organizar y reelaborar ideas⁴, pero el pájaro que vuela hacia el cielo más alto simbolizaba ya en la alquimia medieval la sublimación de la materia. En el psicoanálisis actual lo que se sublima es la libido, con la concomitante energía de nuestras represiones y nuestros complejos, que puede ser utilizado para evitar una caída en la neurosis. Los símbolos eternos del sol y la luna (el padre y la madre, dos grandes arquetipos que poco o nada tienen que ver con nuestros padres de carne y hueso) son los que permiten que nos integremos en un contexto cósmico, ético y ritual que no podía faltar en esta acuarela en la que tenían también cabida la «caída» de nuestros primeros padres en el pecado original y la posibilidad de sublimar el amor y la capacidad creadora. El yin y el yang en su estado más puro —padre y madre, sol y luna, principio masculino y principio femenino— tienen también en su conjunto algo de serpiente o dragón y no dejaron nunca de atraer en una u otra forma al maestro. Su rojo-rosa-verde-amarillo-azul irreal era el color atemperado y a veces difuso que mejor se avenía con este descenso hasta las profundidades que se convertía, a la postre, en iluminación y subida. La línea melódica y a veces nerviosamente angulada completaba el haz de sugerencias. En las etapas posteriores incorporó Xul Solar algunos nuevos símbolos, pero de una manera más alegórica, que como fruto de un «encuentro» sin intervención de su autocrítica. En lo esencial, todo Xul Solar estaba ya preformado en esta primera etapa, pero conviene no olvidar que durante ella pintó algunos de sus «muñecos» y que son sobre todo estos los que han hecho que de manera un tanto forzada se lo haya considerado algunas veces como una especie de Klee argentino. Considero especialmen-

³ C.G. Jung: *Transformaciones y símbolos de la libido*, Buenos Aires, 1952.

⁴ Gaston Bachelard: *L'Air et les songes*, París, 1943.

te significativa a este respecto la acuarela *Homme des serpents*, pintada en 1923, cuyo simbolismo mágico fálico es en este caso tan transparente, que apenas necesita ningún comentario en todo cuanto tiene de conjuro y de ambivalencia entre la voluntad de purificación y la cesación de la vigilancia. Es en apariencia una de las más kleeanas obras de Xul Solar. Nos detendremos, por tanto, en esta confluencia epidérmica.

No veo en la fecha en que pintó Xul Solar su *Homme des serpents* ninguna influencia inequívocamente discernible de Klee. (Volveré poco más adelante sobre ello en una nota a pie de página), pero ha habido en algunas implicaciones un clima similar en parte de las breves acuarelas y dibujos de ambos maestros. Semejante tipo de climas no suele depender de un repertorio estilístico común, sino más bien de una valoración y de una acuidad parecidas ante sollicitaciones paralelas. No necesitan, por tanto, un trasvase de imágenes, signos o símbolos. También el clima de la abstracción geométrica de Ben Nicholson se parece al de algunas pinturas de Kandinsky linealmente delimitadas y no por ello ha pensado nadie en diagnosticar una influencia directa. Similar es la relación que hay alguna que otra vez entre Klee y Xul Solar, pero ni tan siquiera cabe sostener que el suizo alemán haya ido siempre por delante del argentino. Ambos pintaron a menudo sugestivos muñecos, pero los que dio a conocer Klee antes de 1925, no coinciden con los del primer período de Xul Solar, ni en la intención ni en el clima. El de Klee era mágico-lírico, evasivo y vaporoso y no facilitaba de manera primordial una vía de investigación subconsciente, en tanto el de Xul Solar tendía ya a provocarla desde bastantes años antes de que el surrealismo se hubiese planteado delimitadamente sus objetivos. Un «muñeco» como el *Senecio*, de Klee, de 1922 o como la deliciosa niña de su *Teatro de marionetas*, de 1923, en nada se parecen a los de Xul Solar en sus intenciones profundas. Hagamos, por tanto, una confrontación.

El color de Klee, incluso cuando lo elegía denso, facilitaba por muy poco ilusionista y tradicional que fuese el dibujo y la concepción del espacio, la huida hacia una lejanía ideal. En los rostros de los «muñecos» que pintó Klee antes de 1924, hay, por otra parte, degradaciones, sutilezas de signografías superpuestas, un fondo preferentemente neutro sobre el que resalta la imagen y una organización danzante de la estructura que tiene más de magia o de cuento de hadas, que de puesta en cuestión de las posibilidades iluminadoras de lo real. La obra de Klee es tan liberadora como la de Xul Solar, pero en otro camino. Los «muñecos» de Xul Solar se integran, en cambio, en unos fondos que son tan forma compartimentada como los propios rostros. Estos típicos fondos solarianos tienen espíritu de paisajes soñados y están contruidos por superposición de planos de color nítido que, al interpenetrarse con la cabeza y el cuerpo, sabía y fluctuantemente frag-