

mentados ambos, contribuyen a dinamitar desde dentro de ella misma la imagen tranquilizadora del ser humano⁵

El sentimiento y la intuición del espacio son también diferentes en ambos eximios maestros. El espacio suave de Klee suele tener respiraderos que lo hacen compatible con los de la nueva tradición museal posimpresionista. El de Xul Solar se halla relacionado con una tradición ibérica de ascendencia árabe y mozárabe. Suele ser con bastante frecuencia constreñido y se puebla a veces con unas formas dramáticamente sajas que se incrustan en los cuatro lados del soporte a la manera habitual en algunas fotografías «a margen perdida».

Hay asimismo diferencias profundas entre las construcciones y los paisajes kleeanos anteriores a 1925 y los de Xul Solar. Los del maestro suizo producen encantamiento, pero no se refleja en ellos una angustia sin causa y sin objeto o una disociación íntima, sino más bien una misteriosa nostalgia, rebosante de ternura y de discreción. En los de Xul Solar, en cambio, hemos visto como los pueblan los ángeles vengadores o los reticulamientos de troncos agresivamente espinosos. Incluso el ardor matizado del cromatismo mantiene ese clima de ansiedad del que Xul Solar pretendía liberarse (o conjurarlo, al menos, en el caso de que no le fuese posible narcotizarlo mediante su entrega compulsiva a la magia o a las ciencias ocultas). Ello nos prueba que por debajo de las similitudes estilísticas, no tan grandes por otra parte, existía un casi antagonismo en la más profunda posición ante los problemas más íntimos que ambos estaban obligados a resolver en su propio interior en cuanto seres humanos. En el mundo de Klee es fácil detectar una búsqueda casi inefable de la sencillez y de un amor no en exceso problematizado. Todo cuanto pintó parece haber tomado forma bajo la mirada de un ángel. En nada se parece, por tanto, la aceptación liberatoria de Klee al compromiso apasionado y complejo de Xul Solar. El argentino utilizaba la pintura como un medio más para la instauración de una manera de ser y de valorar. Luchaba por la recuperación de la capacidad de cada hombre para elegir y construir sin deformaciones impuestas y con conocimiento de causa su propia vida. A semejante objetivo se consagró en todos los órdenes y esa es una diferencia esencial (Klee no se «desnudaba» como surrealista), que ningún parecido falaz puede enmascarar. Solar era surrealista en sentido estricto, tanto en sus objetivos de hombre como en sus imágenes de pintor. Diferente era también el método. El de Klee no era psicoanalítico y el de Solar sí lo era. Es ahí donde radica la oposición fundamental entre ambos maestros y no cabe, por tanto, buscarle tres pies al gato y maximalizar lo accesorio en detrimento de lo esencial.

⁵ Hay una obra de Paul Klee que en el aspecto formal y en el expresivo, se parece en todo a otras dos de Xul Solar. La del maestro europeo es un encantador óleo sobre muselina y soporte de cartón, cuyo título es *Cristalización fisionómica*. Las dos del maestro argentino son la titulada *Jefa* y su varias veces citado *Homme des serpents*. Sólo falta recordar ahora un pequeño detalle que deberían tener en cuenta todos cuantos argentinos no quieren creer en la originalidad artística de su patria. Esas tres obras parecen haber sido pensadas por un único artista y no por dos diferentes. La de Klee está fechada en el año 1924. Las dos de Xul Solar lo están en 1923 y fueron expuestas en la Argentina antes que la de Klee en Europa. No quiero dar a entender en modo alguno con estas precisiones, que Xul Solar haya influido en Klee, sino patentizar hasta qué punto hay momentos en la evolución de la pintura en los que dos o más imágenes paralelas pueden aparecer en las obras de dos o más pintores coetáneos que no se conocen los unos a los otros. Cabe recordar también, que algunos de los grupos que pintó Klee en el último trimestre de 1923 para la escenificación de algunos ballets, tienen una ambientación similar a la del mejor Xul Solar, aunque no quepa equiparar ni la melodía de la línea, ni la manera de aplicar el color. Klee, nacido en 1879, vivía en un mundo mágico desde antes que Xul Solar hubiese pintado sus primeras obras. En 1918, en algunas

Tampoco de Chirico influyó en Xul Solar, pero aquí había un *corpus* común de ansiedades y de problemas. Salta a simple vista que no existe ninguna influencia directa, pero puede haber afinidades electivas que no dejan de ser recondicionantes. No son ellas las que crean el condicionamiento, pero ratifican en cambio el que ha sido creado anteriormente al responder a las exigencias del dintorno con un encadenamiento de complejos, represiones interiorizadas y formaciones defensivas. Es casi seguro que durante su estancia en Italia estudió Xul Solar las obras de de Chirico y parece bastante probable, que lo haya hecho con un interés que no habrá debido ser posiblemente estrictamente pictórico. Las últimas que pudo ver antes de su regreso eran ya metafísicas, pero debió conocer, asimismo, en París o durante sus viajes por Italia, buena parte de las etapas anteriores. Se trataban en gran parte de pinturas surrealistas antes del surrealismo y respondían no en cuanto obras de arte, sino en cuanto búsqueda de salidas hacia un mundo también interior, pero menos traumatizante, a una voluntad de liberación bastante próxima a la del maestro argentino.

Insisto en que no existen (en ese aspecto no hay problema) parecidos o contagios directos, pero sospecho que tal vez haya sido captación intuitiva y cordial, una afinidad, en suma, electiva, uno de los desencadenantes que condujeron a Xul Solar a poner en tela de juicio las posibilidades de la pintura a la antigua usanza. En 1915, año en el que pintó Xul Solar sus dos primeras acuarelas surrealistas, visitó detenidamente Francia e Italia. De Chirico había pintado en los años inmediatamente anteriores varios lienzos en los que había pretendido, ante todo, darle forma al silencio interior y ponernos en contacto con lo inefable. A eso mismo había aspirado Xul Solar durante toda su vida. De ahí que se nos unan a veces en el recuerdo, pero sin que eso quiera decir que el pintor argentino haya inspirado ninguno de sus lienzos en alguno del italiano. Es posible, no obstante, que en las torres de la última época solariana haya podido haber un homenaje inconsciente a algunas preocupaciones más humanas que plásticas de de Chirico. La voluntad de superación y el afán de autoconocimiento y comunicación actuante eran similares en ambos y cabría aceptar que Xul Solar recibió una sacudida profunda cuando el contacto con la obra de de Chirico ratificó, posiblemente, su deseo de contribuir a revelarnos a través de la introspección pictórica algunos de los tesoros infrautilizados de nuestro inconsciente. No se apropió, es cierto, de ninguna de las imágenes, ni de su inconfundible manera de organizar el espacio con reminiscencias de aquella proporción armoniosa que Luca Pacioli consideraba divina y que de Chirico poblaba paradójicamente de angustia metafísica, pero cabe suponer que el enfrentamiento tenso entre un inconsciente oscuramente disociado y un superego escondido desde la infancia en el cajón de las mo-

pequeñas pinturas, tales como El árbol de las casas, ese mundo mágico, enriquecido con varias docenas de símbolos del inconsciente colectivo y con una utilización simbólica del color, era ya absorbente. Xul Solar vivió inmerso en un mundo similar, pero más angustiado, posiblemente, que el de Klee, quien, menos disociado que el maestro argentino, consiguió en gran medida conciliar dentro de él los contrarios y sublimar su ansiedad en ternura y lirismo.

rales infantiles y los demonios hereditarios, los condicionó por igual a ambos en cuanto seres humanos y que ello tuvo repercusiones paralelas en la pintura que realizaron.

Parece deducirse de estos someros análisis de intenciones y confluencias, que el surrealismo de Xul Solar fue de su propia invención. No le debió ni su espíritu, ni su iconografía y su organización plástica al de Europa y actuó sobre una realidad diferente. Tampoco el presurrealismo iberoamericano de José Guadalupe Posada, íntimamente adaptado a los problemas y las necesidades de México, pudo influirlo. Son ambos tan diferentes entre sí y del de Europa o Estados Unidos, que bastaría esta sola constatación para justificar mi arraigada creencia en la originalidad artística de Iberoamérica.

En esta primera etapa de Xul Solar no había tan sólo un surrealismo que era ya heterodoxo antes de que la ortodoxia de la tendencia hubiese sido definida. Cabe detectar en ella, también, una reelaboración libre de algunos de los supuestos cubistas, pero con infiltraciones casi órficas y con una búsqueda simultánea y ambigua del planismo y de la tercera dimensión. Xul Solar hizo explotar conscientemente en esta etapa el espacio tradicional y abolió por igual la perspectiva dibujística de convergencia o fuga de vectores y la estrictamente pictórica de tipo neovelazqueño o posimpresionista, pero se inventó él su propia manera de visibilizar una tercera dimensión. Lo hizo, no obstante, con tanto tino y con una tan refinada medida que el espectador se deja seducir por ella, pero sin llegar a tomar conciencia de su novedad. Es el entronque de las formas de inspiración abstracta, el paso de las unas por encima de las otras y el peso complementario del color que avanza o retrocede de acuerdo con las leyes que Manuel Gil Pérez codificó en su investigación, lo que hace que una tercera dimensión exista, pero por superposición insinuada de planos habitualmente paralelos y sin un fondo supuestamente neutral —nunca lo es— para su resalte⁶.

Cuando en 1930 terminó Xul Solar su primera etapa, había realizado ya la parte más importante y revolucionaria de su obra. En la segunda etapa, más que surrealista fue Xul Solar cultivador de un arte fantástico, lleno de movimiento y de humor. El color siguió siendo —cuando lo hubo— el de siempre, aunque con mayor preocupación por los «efectos» en su selección y combinación. El espacio dejó de ser, en cambio, el que él había inventado y se convierte en tradicional. Dentro de este segundo período cabe diferenciar, de acuerdo con la meticulosa investigación de Aldo Pellegrini, tres momentos bien definidos. Lo que más los diferencia entre sí es que entre 1943 y 1946 hubo un intermedio ascético en el aspecto cromático y que en él renunció casi por completo Xul Solar a todo color que no fuese el negro o el blanco. En este intermedio ascético reelaboró algu-

⁶ En mi libro *Veinte años de pintura de vanguardia en España (Madrid, 1961)*, he resumido en las págs. 116 y 117 las aludidas teorías cromáticas de Manuel Gil.

nas reminiscencias de Piranesi, inventó ciudades llenas de pasadizos y torres, representó alguna escena entre totémica y ritual y organizó a menudo el espacio encabalgando sobre un trasfondo entre cubista y neoplasticista elementos cilíndricos o troncocónicos. En el tercer período, desapareció la predilección de Xul Solar por la delimitación rectilínea y prefirió las curvas de múltiples inflexiones en generación geométrica libre, pero sin que su utilización fuese excluyente. Más importante que este hecho es la inclusión de máscaras y toda clase de símbolos que permitían la lectura de estas obras igual que si se tratase de ideogramas extremoorientales. La muerte del maestro cortó, a los tres años de iniciado, este último período. En ciertos aspectos se parece al primero, pero sería engañoso considerar que retomó su primera investigación del espacio pictórico. Es verdad que en los templos y acuarelas de este monumento no hay una utilización tradicional del ámbito interior en profundidad, sino formas de recorte neto resaltando como signos caligráficos sobre un fondo neutro, organización muy diferente de la que poco antes hemos descrito como habitual en su etapa más creadora. Lo que en esta última se impuso no fue tanto una investigación eminentemente pictórica, como una búsqueda astrológica de tipo religador. Xul Solar creía que el hecho evidente de que todo se halla relacionado con todo, nos permitía a nosotros prever y conocer lo desconocido en virtud de sus correspondencias con lo ya conocido. No quería aceptar que carecemos de datos suficientes para resolver esa inmensa ecuación de trillones y trillones de incógnitas, pero cabe coincidir con él en una fe paralela y reconocer que el día que se produjo el gran estallido y se inició la actual expansión del universo, estaba ya prefijada en la posición y en las interconexiones que tenían en ese instante todas las partículas elementales la totalidad de la evolución. Su fe lo condujo a intentar comprender y aceptar, y fue siempre tan hombre de bien como investigador ejemplar y artista eminente.

Carlos Areán