



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
Facultad de Artes – Doctorado Cooperativo de Investigación
Artística

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE GRANADA

**XUL SOLAR, un referente del
orden
simbólico americanista**

Tesis

Autora: Gloria del Carmen POLO

Directora: Asunción LOZANO SALMERON

Formosa – Febrero 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Gloria del Carmen Polo Dowat
D.L.: GR 2318-2014
ISBN: 978-84-9083-365-0

INDICE

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción | 4 |
| Hipótesis y Objetivos | 14 |
| Metodología | 16 |
| 1. Aproximación a la obra de Xul Solar. | |
| 1.1 Antecedentes a la investigación. Posicionamientos epistemológicos. | 19 |
| 1.2 Aportaciones de Xul Solar para la construcción de un orden simbólico americanista. | 25 |
| 1.3 Conclusiones a la primera parte. | 30 |
| 2. Agentes para una construcción de la identidad latinoamericana. | 31 |
| 2.1 Consideraciones previas al concepto de cultura. | 32 |
| 2.2 Consideraciones previas al concepto de identidad. | 34 |
| 2.3 La herencia cultural de lo aborígen (o primitivo) en el territorio latinoamericano. | 36 |
| 2.4 La construcción de la identidad latinoamericana en la contemporaneidad. | 41 |
| 2.4.1 Procesos de transculturación en América Latina. | 44 |
| 2.4.2 La construcción de la identidad. | 46 |
| 2.4.3 La nación Argentina y su identidad. | 51 |
| 2.5 Acerca de la existencia de un orden simbólico que represente el pensamiento estético americanista. | 57 |
| 2.5.1 Lo sagrado y lo profano: Símbolo y tradiciones sociales colectivas. | 58 |
| 2.5.2 La construcción del mito. | 60 |
| 2.5.3 Relaciones entre lo popular y lo académico como categoría que sirven de base para la construcción de lo universal. | 63 |
| 2.6 Conclusiones a la segunda parte. | 70 |
| 3. Análisis de la obra de Xul Solar desde un punto de vista semiótico. | 75 |
| 3.1 Qué es el arte en el contexto del siglo XX. | 75 |
| 3.1.1 El arte como lenguaje. | 76 |
| 3.2 Concreción de niveles de análisis de la obra de arte para un acercamiento a la obra de Xul Solar. | 79 |
| 3.2.1 El lenguaje y el estilo. | 80 |
| 3.2.1.1 “Estética amerindia” y estilos precolombinos” | 82 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.2 La obra pictórica de Xul Solar en relación con la cosmovisión de las culturas amerindias. | 86 |
| 3.2.2.1 El símbolo en la cosmovisión de las culturas amerindias | 96 |
| 3.2.2.2 Cassirer y el “ <i>animal simbólico</i> ” | 97 |
| 3.2.2.3 Schwarz y la dimensión sagrada del hombre precolombino. | 97 |
| 3.2.2.4 “ <i>La semiótica andina de los espacios sagrados</i> ” propuesta por Milla Villena. | 100 |
| 3.2.2.5 El símbolo de Ollín y la complementariedad según Schwarz y González. | 103 |
| 3.2.2.6 La fertilidad como función de los dioses según Correa Luna. | 105 |
| 3.2.3 Registro iconológico e iconográfico de los elementos simbólicos presentes en Xul Solar. | 107 |
| 3.2.3.1 Animales, chamanes y dioses en la obra de Xul Solar. | 108 |
| 3.3 Presentación de obras de inspiración indigenista | 110 |
| 3.3.1 Primer Período o de iniciación (1918-1921). | 115 |
| 3.3.2 Segundo Período o de desarrollo (1921-1925). | 121 |
| 3.3.3 Tercer Período o de culminación (1925-1927). | 144 |
| 3.4 Análisis de una selección de obras de Xul Solar y su implicancia en la producción de sentido de un orden simbólico americanista. | 152 |
| 3.4.1 “ <i>Tlaloc</i> ”. | 153 |
| 3.4.2 “ <i>Nana Watzin</i> ”. | 162 |
| 3.4.3 “ <i>Homme das serpents</i> ”. | 171 |
| 3.5. Conclusiones a la tercera parte. | 176 |
| | |
| 4. Conclusiones finales. | 177 |
| | |
| 5. Bibliografía. | 190 |

INTRODUCCIÓN:

*“...Embriagado de algo de música y de pasión orgullosa
anoche proyecté seguir mi música propia; esta mañana
quise fundar una nueva religión sobre mi arte y crear un
mundo para mis seguidores...”*

XUL SOLAR

El artista argentino **XUL SOLAR** (1887-1963), cuyas huellas se evidencian en sus obras artísticas pictóricas, pero también en sus textos, juegos, religiones, horóscopos, proyectos arquitectónicos, lenguas e idiomas y posicionamientos filosóficos, era ***“...Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos; padre es escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época...”*** lo describe Jorge Luis Borges.¹

Desde esta visión, necesariamente amplia para contener a **XUL SOLAR** en toda su envergadura creativa, este trabajo de investigación, a partir de un indispensable recorte por necesidades epistemológicas, pretende **bucear en los territorios simbólicos de su obra artística, en la necesidad de desentrañar el enigma y la poética que la sustentan, para conectarla, si fuera posible, con la expresión de un orden simbólico americanista.**

Para lograr el desarrollo de esta hipótesis de trabajo, ha sido necesario, en la primera parte, **1. Aproximación a la obra de Xul Solar**, situar la obra del artista en la época y el contexto argentino, y a partir de allí, intentar una definición de cultura e identidad, como paso previo a la definición de un orden

¹ Borges, Jorque Luis. Fragmento de conferencia realizada en el acto de inauguración de la exposición de Xul solar. Museo de Bellas Artes de La Plata. 1968

simbólico americanista, que diera referencias para la apreciación de la obra del artista en estos términos.

En este sentido, en el punto **2. Agentes para la construcción de la identidad latinoamericana**, se ha adoptado un concepto de cultura ampliado al conjunto de cosas, costumbres y prácticas sociales, incluso no solo de las prácticas artísticas sino de los estilos y condiciones de una sociedad y todo lo que produce.

En los puntos **2.1. Consideraciones previas al concepto de cultura**, **2.2. Consideraciones previas al concepto de identidad**, y **2.3. La herencia cultural de lo aborígen (o primitivo) en el territorio latinoamericano**, se ha tratado de considerar **“lo cultural americano”**, como la expresión de sensibilidad de determinados colectivos sociales, reconociendo una concepción de identidad no unívoca, sino más bien de conflicto irresuelto, y condicionado por fisuras históricas (Bertoni)². Entonces, desde esta perspectiva, se ha considerado al **arte latinoamericano** como aquel **producto cultural autorreferente, que se expresa a partir de los archivos simbólicos latinoamericanos de raíces aborígenes y populares** (Escobar)³. En este aspecto, la identidad nacional, en términos filosóficos, estaría dada cuando un grupo humano se ve a sí mismo como formando parte de la comunidad mundial, y como reuniendo caracteres específicos a su vez.

En el punto **2.4. La construcción de la identidad latinoamericana en la contemporaneidad**, se analizan los efectos de la contemporaneidad sobre los fundamentos heredados, identidad, origen y totalidad, desde el punto de vista de Escobar, teniendo en cuenta asimismo, las paradojas de las apropiaciones de los mismos en el arte periférico en América Latina.

En **2.4.1. Procesos de transculturación en América Latina**, se analiza **“el otro mirar”** del arte latinoamericano, desde los presupuestos de Glusberg, y su regionalismo crítico, teniendo en cuenta la posición de Figari de **“utilizar los lenguajes internacionales de manera crítica, para abordar las**

² Bertoni, Lilia Ana. *“La construcción de la nacionalidad argentina”*, en Revista Todavía. Buenos Aires. Fundación Osde. 2005, p16.

³ Idea tomada de Escobar, Ticio, en *“Hacia una teoría americana del arte”*, Acha Juan, Colombres, Adolfo y Escobar Ticio. Buenos Aires. Ediciones del Sol. 1991, p 26. ISBN 950-9413-40-2

problemáticas regionales, o sea, localizar lo universal, para universalizar lo local⁴, pero sin perder de vista el aporte de Colombres respecto de la necesidad de instalar un arte latinoamericano autosuficiente en diálogo universal, a partir de lo sagrado por su base popular.

En el punto **2.4.2. La construcción de la identidad**, se analizan las posiciones principales al respecto, o sea, la concepción hegemónica que aplica criterios de dicotomía entre pueblos superiores y subalternos, y la segunda, que propone reconocer y aceptar las diferencias, y la necesidad de concebir a la identidad nacional como grupo humano que se ve a sí mismo como formando parte de la comunidad mundial, y como reuniendo caracteres específicos a su vez. Sin dejar de considerar, asimismo, **“el caso latinoamericano”** y sus particularidades, que parte de la cultura de los pueblos originarios a la transculturación de la conquista española, de la escolástica al positivismo, que aportan lo suyo para determinar las bases del alma nacional (Biagini)⁵.

Desde esta posición, en el punto **2.4.3. La nación Argentina y su identidad**, en términos filosóficos, se consideró pertinente el pensamiento de Kusch (filósofo argentino) que propone dar cuenta del pensamiento indígena no como **“exhumación indígena”** sino como el pensar de América seminal, vigente como pasado preamericano, confluyente y conformador de identidad, en la idea de la búsqueda de un pensamiento que sea canal de crecimiento, desde el subsuelo de América, donde subsisten corrientes de comprensión que necesitan ser explicitadas, por cuanto su vitalidad sigue operando sobre las decisiones colectivas⁶.

En los puntos **2.5. Acerca de la existencia de un orden simbólico que represente el pensamiento estético americanista**, y **2.5.1. Lo sagrado y lo profano: Símbolo y tradiciones colectivas**, posicionados en la base social del arte, y desde la perspectiva de Colombres, se asume como orientación del

⁴ Glusberg, Jorge. *El “otro mirar” del arte latinoamericano*, en *“Horizontes del arte latinoamericano”*. Jiménez José y Castro Flores, Fernando (editores). Madrid. Tecnos. 1999, p 46. ISBN 84-309-3315-8

⁵ Biagini, Hugo. *“Filosofía americana e identidad”*, el conflictivo caso argentino. Buenos Aires. Eudeba. 1989, p 7 a 38.

⁶ Idea tomada de Azcuy, Eduardo. En Prólogo, en, *“Kusch y el pensar desde América”*, González Gasques Gustavo y otros. Buenos Aires. Fernando García Gambeiro. 1989, p 7. ISBN 950-643-008-X

trabajo el reconocimiento de América desde su conciencia mítica, como pilar de su cultura y sustrato de toda gran obra, en conjunción con el planteo de Escobar, que sostiene que este continente asume el mito por tradición cultural, que lo fertiliza por medio del rito en las experiencias sociales colectivas, y cuyo resultado más auténtico y privilegiado podría ser el arte indígena y el arte popular⁷.

Desde Gradowczyk y Mircea Eliade, se desarrollarán en el punto **2.5.2. La construcción del mito**, las ideas relativas a la supervivencia de la conciencia mítica en el hombre, además de la relación o puntos de contacto entre las obras de Xul Solar y Torres García como artistas de la vertiente esencialista del arte americano, sujetos fundamentalmente a un hacer artístico relacionado con lo místico y el humanismo⁸.

En el **punto 2.5.3. Relaciones entre lo popular y lo académico como categorías que sirven de base para la construcción de lo universal**, se revisarán las relaciones entre estas categorías entre sí, con los asentamientos sagrado y profano en el arte, desde el punto de vista de Peñafort⁹, García Canclini, Colombres, Acha y Escobar, y como se visualizan en la obra artística y textos de Xul Solar.

Para finalizar, en **2.6. Conclusiones a la segunda parte**, se integran los conceptos tratados relacionados con los presupuestos simbólicos que sustentan el pensamiento mítico. La visualización en el arte de *“lo cultural americano”*, el *“caso latinoamericano”* y sus conceptos de identidad, cultura, arte culto y arte popular y la función del arte en la cultura amerindia, entre otros temas, para revisar como se va configurando en la obra de Xul Solar, la expresión de lo sagrado que caracteriza al modelo autorreferente americanista de base indígena y popular.

Desde este horizonte, se pretende trabajar como **hipótesis** de esta tesis, en **la indagación y realización de una cartografía de los elementos**

⁷ Colombres, Adolfo. *“Hacia una teoría americana del arte”* Ob. Cit. P 22.

⁸ Gradowczyk, Mario. *“Torres García y Xul solar: ¿ritual o simbolismo?”*, en *“As questoes do sagrado na arte contemporânea da América Latina”*. Bulhoes García, Maria Amélia y Bastos Kern María Lucía (organizadoras). Porto Alegre. Editora da Universidade. 1997, p 101. ISBN 85-7025-408-3

⁹ Idea tomada de Peñafort, Eduardo, en *“La tensión académico/popular como problema estético”*, en *“1º Seminario de actualización para docentes y directivos de formación docente en el área de Educación Artística”* M.C. y E, Buenos Aires. 2000, p. 29.

simbólicos constantes y recurrentes en la obra artística de Xul Solar, que aportan a la consolidación de una imagen con identidad latinoamericana, como artista argentino instalado en el panorama artístico nacional, latinoamericano y universal.

Como **estrategia metodológica** principal, se realizará **el abordaje desde una lectura orientada en estos términos, buscando la profundización en marcos teóricos relativos al arte de los pueblos originarios americanos precolombinos y la indagación de los fundamentos filosóficos, conceptos y operaciones estéticas que en este arte están planteados, y que separan al arte de la contingencia de lo profano, que sería el asentamiento del arte europeo, para apoyarlo en lo sagrado.**

En la segunda parte de este trabajo, en el punto **3. Análisis de la obra de Xul Solar desde un punto de vista semiótico** se trabajará inicialmente con la concepción actual del arte, en el punto **3.1. Qué es el arte en el contexto del siglo XX**, y sobre su desarrollo en **3.1.1. El arte como lenguaje**, en términos de comunicación y transmisión simbólica de un acontecer, (Crespi y Ferrario)¹⁰. En este sentido, y considerando al arte como medio de comunicación privilegiado, se lo reconocerá desde los niveles sintáctico, semántico y pragmático, en el punto **3.2. Concreción de niveles de la obra de arte para un acercamiento a la obra de Xul Solar.**

Para intentar aproximarse al análisis de la obra de Xul Solar, se indagará en los puntos **3.2.1. El lenguaje y el estilo**, y **3.2.1.1. “Estética amerindia” y estilos precolombinos**, se considerará a Amerindia como un todo, **“...una civilización neolítica con mitos y rituales semejantes, con numerosas culturas de autóctonos diseños morfoespaciales y cromáticos...”** y desde una **“...teoría que indague los fundamentos y contenidos, modos, géneros y estilos...”**, según los presupuestos de Sondereguer.¹¹

A continuación, se tratará de visualizar o constatar de que modo se da esa **“simbiosis ética y estética”** de la cultura de los pueblos originarios, señalada por Sondereguer, en la obra de nuestro artista, en el punto **3.2.2. La obra**

¹⁰ Crespi, Irene y Ferrario Jorge. *“Léxico técnico de las artes plásticas”*. Buenos Aires. Eudeba. 1977, p. 48.

¹¹ Sondereguer, César. *“Estética Amerindia”*. Buenos Aires. Editorial eme. 1997, p11. ISBN 950-9835-09-9

pictórica de Xul Solar en relación con la cosmovisión de las culturas amerindias. Las pinturas del artista de la época seleccionada, recrean, en cierto sentido en sus detalles espaciales, conexiones con la **“geometría sagrada”** de las culturas precolombinas, pero también ciertos personajes representados son felices síntesis antropomórficas y zoomórficas y sincretismos que metafóricamente aluden a la relación del hombre, los dioses y el cosmos, además de la representación de ciertos elementos simbólicos recurrentes (**felino, serpiente, ave**), como se desarrollaron en las culturas amerindias.

Se profundizará en estos aspectos, en los puntos **3.2.2.1. El símbolo en la cosmovisión de las culturas amerindias**, en **3.2.2.2. Cassirer y el “animal simbólico”¹²**, **3.2.2.3. Schwarz y la dimensión sagrada del hombre precolombino¹³**, **3.2.2.4. “La semiótica andina de los espacios sagrados” propuesta por Milla Villena¹⁴**, **3.2.2.5. El símbolo de Hollín y la complementariedad según Schwarz y González¹⁵**, y **3.2.2.6. La fertilidad como función de los dioses según Correa Luna¹⁶**.

En los puntos **3.2.3. Registro iconológico e iconográfico de los elementos presentes en la obra de Xul Solar**, y **3.2.3.1. Animales, chamanes y dioses en la obra de Xul Solar**, se trabajará, a partir de la coincidencia de muchos autores en señalar que la obra del artista en los años 20 citaba temas religiosos y formas del arte precolombino del México antiguo, visualizar y registrar como se da en ella la representación de seres sobrenaturales, pájaros y serpientes, y mitos cosmogónicos, escenas rituales, y el devenir de edades del mundo en forma recurrente. (Armando y Fantoni)¹⁷. El registro se trabajará sobre toda la obra del artista que se disponga por originales, medios de reproducción o virtuales.

¹² Obiols, Guillermo. Nuevo curso de lógica y filosofía”. Buenos aAres. Kapelusz. 1997, p 238.

¹³ Schwarz, Fernand. En “El enigma precolombino”, en http://www.geocities.com/_Athens/Atriuns/9494/

¹⁴ Milla Villena, Carlos. “AYNI”, Semiótica de los espacios sagrados. Quinta edición ampliada Lima. Amaru Wayra. 2007, p 21. ISBN 978-9972-33-374-3

¹⁵ González, Federico. En Introducción a la simbología precolombina”. En <http://www.geocities.com/Athens/Atriuns/9494/>

¹⁶ Correa Luna, María. “Pariendo como diosas. Un Esbozo antropológico de la maternidad indígena”, en http://www.vinculando.org/documento/maternidad_indigena.htm.

¹⁷ Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo. “Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar”. Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Ciencia Hoy. Volumen 7. Nro 37. 1997. P 21 a 33.

En el apartado **3.3. Presentación de obras de inspiración indigenista**, se trabajará sobre una serie de obras de Xul Solar realizadas entre la década de 1918 a 1930, aproximadamente, porque se dan estribaciones temáticas más tempranas y tardías, y que constituyen referencias directas al mundo mágico y mítico de las formas de arte precolombino, especialmente a las producidas por las culturas andinas, y sus correspondencias iconográficas e iconológicas. Esta presentación las agrupa así:

3.3.1. Primer período o inicial (1918-1921), iniciático, arcaico, donde abandona las presentaciones europeizantes y se interesa en la temática indígena, en la representación de objetos, máscaras y personajes.

3.3.2. Segundo período o de desarrollo (1922-1925), aparecen en sus obras, fundamentalmente escenas rituales, de imposición, de jefaturas shamánicas, de sanaciones, parece compenetrarse del sentido espiritual de la cosmovisión indígena, y sus obras en cierto modo constituyen la metáfora de la maniobra de reapropiación de la matriz cultural, mítica de los pueblos originarios.

3.3.3. Tercer período o de plenitud (1925-1927), época de las escenas felices, donde pone en imágenes, fundamentalmente, acciones colectivas, danzas, rituales, países y organizaciones continentales utópicas, sin naciones poderosas y subalternas, en ellas aparecen todos los países latinoamericanos que se reconocen por sus banderas. Este período puede considerarse el más militante desde el punto de vista político o ideológico, por la carga de sentido de las obras.

Se presentarán como parte de los períodos señalados, como obras de inspiración indigenista algunas como *"Sol herido"*(1918), *"Dos"* (1918), *"Reptil que sube"*(1920), *"Ña diáfana"* (1923), *"Tu y yo"* (1923), *"Jefe de dragones"* (1923), *"Homme das serpents"* (1923), *"Por su cruz jura"* (1923), *"Nana Watzin"* (1923) y *"Tlaloc"* (1923), *"Sandanza"* (1925), *"Ronda"* (1925), *"Danza"* (1925), *"Mundo"*, *"Otro drago"* (1927), entre otras. Todas ellas relatan, escenas rituales, representaciones de poder, jefaturas, shamanes y personajes con rasgos felínicos, que son propios de la cosmovisión prehispánica, en referencia a mitos cosmogónicos, el devenir de las edades del mundo, o los avatares de los dioses, ya que, como dice Artundo *"...integran lo que se conoce como su ciclo*

*americano, (y) están lejos de manifestar su interés puramente etnográfico, arqueológico o estético. Para él, el mundo precolombino –con su sistema de creencias y sus ritos- se mostraba todavía “vivo” y, como artista nuevo, él era capaz de refuncionalizarlo y dotarlo de una nueva significación. En este mismo contexto, el Nuevo Mundo –América- se revela como el espacio físico y espiritual donde ha de desarrollar su acción el nuevo hombre, y no resulta extraño que una de sus obras de este período se titule **Nuevo Mundo...***¹⁸

En el siguiente apartado, **3.4. Análisis de una selección de obras de Xul Solar y su implicancia en la producción de sentido de un orden simbólico americanista**, se profundizará exhaustivamente el análisis, en busca de las conexiones que pueden establecerse iconográfica e iconológicamente, con los presupuestos de la cosmovisión indígena, en **3.4.1. Tlaloc**, (1923) dios de la lluvia, deidad creadora y dispensadora de vida que se yergue interceptando los planos del cielo y de la tierra. (Armando y Fantoni) **3.4.2. Nana Watzin** (1923) hace referencia a Xiuhtecuhtli, señor de los cuatro tiempos, dios sobreviviente de las cuatro destrucciones anteriores, principio simbólico original de la ronda de los elementos, patrón del año o del siglo (Correa Luna); y **3.4.3. Homme das serpet**, se refiere a Huitzilopochtli, con sus marcas de dios y con Xiucóatl, la serpiente de fuego, que nace adulto de su madre Coatlicue (Armando y Fantoni). Protegió a su progenitora de los celos de sus cuatrocientos hijos, representa el nacimiento del Sol. La madre del dios es la Tierra. Los hermanos son las estrellas que huyen del sol, y la Luna es la cabeza cortada de Coyolxauhqui, su hermana, que parece tener cascabeles en el rostro. (Pijoán)¹⁹.

En **3.5. Conclusiones a la segunda parte**, se da cuenta de la capacidad metafórica de Xul Solar para asumir préstamos iconográficos e iconológicos y extraartísticos, y como su obra cobra vuelo antropológico, estético, filosófico y existencial con relación al hombre americano y la cultura amerindia.

En **4. Conclusiones finales**, se recuperan los temas tratados, y se detallan sus correspondencias con la hipótesis del trabajo, viendo como la obra de Xul

¹⁸ Artundo, Patricia. “Xul Solar, Visiones y revelaciones”. “el hilo de ariadna”. Revista de Filosofía, Mitología y Literatura. Córdoba. Ed. “gentedegráfica”.2006, p 131, 132. ISBN 987-22941-0-0

¹⁹ Pijoan, José. “SUMMA ARTIS”, Historia General del Arte. Vol X. Quinta Edición. Madrid. Espasa Calpe. 1969, p. 141.

Solar alude y refleja, en el período analizado aspectos de la cosmovisión indígena precolombina, de los nauahtl y aztecas, destacando sus correspondencias con un orden simbólico americano, desde la perspectiva de una estética amerindia. Como un arte americano autorreferente con un orden simbólico propio tiene sus condicionamientos y fisuras, a partir de un continente de países con identidades diferentes pero que comparten un mismo mito de creación para sus estados nacionales. Como impacta esto en la definición de sus identidades en un contexto mundial globalizado, y como se instalan en este contexto las tensiones entre el arte culto y popular, e incluso el estatuto de la función del arte en sí, en el pensamiento de la América profunda.

Entendiendo, finalmente, en la importancia de **”... asumir la función primordial del arte como compromiso frente a las necesidades de identificación y reconstrucción de fragmentaciones para que puedan ser (re)instauradas las identificaciones, en una nueva relación entre contemporaneidad, rito, comunidad e individuo...”**²⁰, según lo expresado por Santiago Vera Cañizares.

En **5. Bibliografía**, se explicitan las fuentes bibliográficas a las que se ha recurrido para desarrollar el trabajo, aclarando que existe mucho material sobre la obra de Xul Solar que ha sido revisado, pero se tuvo en cuenta para la selección, la necesidad de correspondencia con el enfoque de este trabajo.

Finalmente, y a modo de cierre de este Introducción, es pertinente realizar una aclaración necesaria sobre las razones que han determinado la elección de este artista para su abordaje investigativo, y que se relacionan con la gran admiración propia, respecto de la producción artística de Xul Solar en general, y en particular de sus pinturas, además de una constante preocupación personal acerca de la necesidad de conocer los elementos identitarios que nos definen, como americanos, para tenerlos en cuenta en la propia producción artística personal, de una manera más objetiva, si eso es posible en el arte.

²⁰ .Vera Cañizares, Santiago. *“Proyecto artístico y territorio”*. Granada. Edit. Universidad de Granada. 2004, p 138. ISBN 84-338-3134-8.

Deseo agradecer, para terminar, a la Dra. Asunción Lozano Salmerón, por su constante apoyo y lúcido asesoramiento para llevar adelante esta tarea, a la Lic. Elvira Suárez, por su permanente colaboración conceptual y bibliográfica, a mis amigos en general, por su ayuda, comprensión y acompañamiento constantes y a mi familia, cuya fe en mis tareas hace que desee superarme en forma constante, y esto es (no poca cosa), lo que ha permitido que pudiera llevar adelante esta tarea.

GLORIA DEL CARMEN POLO

HIPOTESIS Y OBJETIVOS:

Encontrar, para orientación de la tarea investigativa, cuáles son o podrían ser los objetivos de indagación ante la obra de Xul Solar, puede ser, en sí mismo, un trabajo arduo. Esto se da por muchos factores, fundamentalmente y principalmente, por el extenso andamiaje creativo que presupone la obra de Solar en sí misma, por su manejo de múltiples campos expresivos, lo visual, lo recreativo en los juegos, lo arquitectónico, los lenguajes y lo filológico, el sustento filosófico, su interés astrológico y matemático, en fin, una serie de aspectos que están entremezclados, pero a su vez entrelazados intrínsecamente en la obra en sí. Otra cuestión fundamental, tiene que ver con los distintos y pertinentes abordajes críticos que se han realizado sobre la obra de este artista, y que son de rigurosa actualidad, ya que la obra de Solar no ha pasado desapercibida, primero a las personas sensibles, a sus amistades, o después a los críticos de arte nacionales e internacionales de más renombre, por lo menos en la contemporaneidad.

No obstante esta situación, intentando definir y acotar la posición investigativa en este trabajo, debe considerarse, en principio, la necesidad de superar ideas o sentimientos respecto de la obra en sí, para posicionarse en el carácter objetivo de la idea., tratando de abarcar y entender el objeto en sí, la obra de Xul Solar, intentando exceder, meramente, nuestra manera de pensar o sentir frente a la misma, reconociendo siempre que hay una carga de subjetivismo frente al arte desde el receptor; pero entendiendo a su vez, que la obra de arte en sí misma puede considerarse desde determinados parámetros que definen su esencia a partir de la *“artisticidad”* que porta en sí misma.

Entonces, por considerar un aspecto interesante a ser profundizado aún más, se presenta como **hipótesis de trabajo**, y como **objetivo central** de esta tesis, trabajar **“desde una perspectiva enfocada al pensamiento americanista, para indagar y realizar una cartografía de los elementos**

simbólicos constantes y recurrentes en la obra artística de XUL SOLAR, que aportan a la consolidación de una imagen con identidad latinoamericana, como artista argentino instalado en el panorama artístico nacional, latinoamericano y universal”.

La selección de la obra artística de XUL SOLAR como objeto de la presente investigación, responde a:

- **La intención de desarrollar en lo personal una comprensión de mayor profundidad acerca del discurso implicado en la producción de XUL SOLAR, referente artístico altamente significativo para la cultura nacional.**
- **La necesidad de realizar un abordaje crítico de la producción del autor seleccionado, a partir de una perspectiva que considere su producción de sentido en los términos de una cultura latinoamericana.**
- **Ampliar, en la medida de las posibilidades, los estudios sobre la obra de XUL SOLAR, para una interpretación mas acabada del artista en el panorama artístico nacional, latinoamericano y universal.**

La hipótesis y los objetivos señalados precedentemente, constituirán, entonces, los orientadores fundamentales para alcanzar la meta propuesta, respecto de la perspectiva de apreciación de la obra del maestro Xul Solar como referente de un orden simbólico americanista.

METODOLOGÍA:

Superadas las discusiones respecto de la posibilidad de la investigación en artes, planteadas como paradojas o dicotomías, como espacios infranqueables por la presunta distancia entre la “*ciencia*” y el “*arte*” y sus implicancias en cuanto a los criterios historiográficos, estéticos, teóricos, técnicos y otras posibilidades indagativas, como la investigación en artes o en las “*poéticas visuales*”, o para las artes y otros presupuestos, es necesario precisar algunas cuestiones. Posicionándose en el caso de las “*poéticas visuales*”, criterio que intenta asumir este trabajo investigativo, nos estaríamos situando en el “*proceso de creación del artista*”, a través del “*proceso de instauración de su trabajo plástico, así como a partir de cuestiones teóricas y poéticas suscitadas por su práctica*”, según los presupuestos de Sandra Rey²¹.

Es pertinente puntualizar acerca de la necesidad de tener en cuenta que, también en las artes, caben los preceptos relacionados con la exigencia de partir, para el desarrollo de nuevos conocimientos, de una primera idea, acaso vulnerable y legítimamente intuitiva, desde la cual, podrán corroborarse, o no, los supuestos planteados en la hipótesis de trabajo, aplicando para tal fin, técnicas específicas que ayudarán en la búsqueda. Esta sería la idea básica acerca del método de trabajo a partir del cual se desarrollará la presente tarea investigativa, reconociendo, asimismo, que existen muchas y valiosas metodologías, y que tal vez, la mas apropiada es aquella que contiene y orienta al investigador mismo en su tarea, intentando , en mi caso personal, superar criterios demasiado intelectualizantes, por considerar que de esta manera, es posible acercarse a una realidad mas concreta, si sobre realidades pudiera asentarse el arte. De cualquier manera, es imprescindible reconocer que, si bien existen métodos numerosos, como caminos que pueden acercar al caminante a la meta, es necesario también, “*hacer camino al andar*”, diría el cantante Serrat. Esta afirmación, popularmente conocida, es bastante cierta, en el sentido de que, en esta investigación en particular, en determinada medida, se parte de un criterio general organizativo para desarrollar una tarea

²¹ Rey, Sandra. “*Da pratica a teoria: tres instancias metodológicas sobre a pesquisa en Poéticas Visuais*”. Porto Alegre. En *PORTO ARTE, Revista de Artes Visuais*, Universidades Federal do Rio Grande do Sul. 1993, p 82. ISBN 85-7025-408-3

epistemológica, según los presupuestos oportunamente acordados. Pero de ninguna manera contienen estos, o previenen sobre las vivencias y experiencias que el investigador, en el avance de su trabajo, podrá disfrutar o padecer, y que tienen que ver, fundamentalmente con las condiciones individuales de cada persona. De cualquier modo, y cualquiera sean los avatares investigativos y la metodología aplicada, coincido con Sandra Rey cuando habla del concepto de *“caballo desbocado”*, cuando uno siente que la tarea nos envuelve con pasión, y que en cierta medida no es controlable, y que como en una obra de arte, la investigación podría ser, también, *“forma formata”* en los términos de Pareysson, ella misma se va configurando, en cierta medida por sus propios avatares, y nos configura a nosotros a la vez. En mérito a la necesidad de precisar y acotar el desarrollo discursivo de la tarea, el método aplicado abarcaría, no solamente el relato de los medios, procedimientos y técnicas utilizados por el artista, sino que comprendería, asimismo, la manipulación de conceptos, el estudio de las implicancias teóricas del acto de instauración de la obra, y el estudio de obras y escritos del artista y de otros artistas y teóricos respecto de la misma obra, y todo otro elemento que pueda servir para clarificar el proceso de instauración de la tarea artística.²²

En este caso en particular, **la hipótesis de trabajo, relacionada con la búsqueda y reconocimiento en la obra pictórica del maestro XUL SOLAR de una cartografía de símbolos constantes y recurrentes que aportan a la consolidación de una imagen con identidad latinoamericana**, nos obliga a su abordaje desde una lectura orientada en estos términos, que requiere per-se, **la profundización en marcos teóricos relativos al arte de los pueblos originarios precolombinos y la búsqueda de fundamentos filosóficos, conceptos y operaciones estéticas que en este arte están planteados, y que separan al arte de la contingencia de lo profano, que sería el asentamiento del arte europeo, para apoyarlo en lo sagrado.**

Entonces, para llevar adelante el estudio, se establecerán una serie de herramientas conceptuales necesarias o pertinentes a la investigación artística, y que se relacionan al estudio de las obras pictóricas y del autor seleccionado; de acuerdo a la siguiente metodología:

²² Idea tomada de Rey, Sandra. Ob. Cit. p 82.

- **Se considerará como objeto de investigación un grupo de obras seleccionadas del artista XUL SOLAR, realizadas en las décadas de 1910 a 1930 en Europa y en la ciudad de Buenos Aires, República Argentina.**
- **Se clasificarán, ordenarán y organizarán las obras pictóricas, de acuerdo a los criterios desarrollados más arriba en el marco teórico.**
- **Se realizará un relevamiento de la bibliografía seleccionada sobre el tema de investigación, relacionada con el aparato crítico - base del marco teórico-, y toda otra documentación pertinente: entrevistas, notas, publicaciones, búsquedas por Internet, visitas virtuales al Museo Xul Solar, etc.**
- **Reconsideración del tema según documentos recogidos y obras seleccionadas.**
- **Organización y sistematización de las reflexiones de los pasos precedentes, en las conclusiones finales vinculadas con la posible demostración del propósito de investigación.**
- **En el plano de las técnicas específicas a utilizar para la recolección de datos, el presente proyecto prevé la utilización de:**
 1. **Observación estructurada (predominio de la obra pictórica de XUL SOLAR como objeto).**
 2. **Revisión bibliográfica y documental.**
 3. **Consultas a especialistas en determinados campos, para clarificar contenidos o criterios artísticos, estéticos y/o historiográficos.**

Se estima que con la previsión de estos pasos, que en cierta medida permiten determinar la colocación del problema a investigar, o sea la relación de la obra pictórica de Xul Solar con un orden simbólico americano, y el cumplimiento sucesivo de las etapas previstas para el desarrollo de la tarea, puede lograrse un desempeño epistemológico bastante cierto y comprobable, reconociendo siempre, que mas allá de todo, el arte puede ser una verdad en sí misma, desde el punto de vista del autor o del receptor.

1. Aproximación a la obra de Xul Solar.

1.1. Antecedentes a la investigación. Posicionamientos epistemológicos

Los antecedentes relacionados con el estudio de la obra de XUL SOLAR son múltiples y de sobrada profundidad y calidad intelectual. Son trabajos enfocados desde la especificidad y la especialización de autores nacionales y extranjeros que realizan abordajes desde diferentes ópticas y perspectivas.

A los fines de esta investigación se debe realizar una necesaria selección y ponderación de los mismos en función del propósito que se persigue: la lectura e interpretación de la obra de XUL SOLAR como referente de la identidad latinoamericana en la modernidad.

En este aspecto, hay que considerar, necesariamente, el posicionamiento de Mario Gradowczyk, que subraya el deseo de XUL SOLAR de “...*compartir una visión cósmica del mundo ideal con una valoración de lo mítico y lo simbólico...*” y la expresión en sus obras artísticas de “...*una conexión entre mitos y la sociedad moderna, incorporando los símbolos de diversas culturas al hombre universal y valorizando el contenido espiritual de la imagen sin recurrir a alegorías ni falsos simbolismos...*”,²³ situación que equipara, de algún modo, a XUL SOLAR con Torres García y junto a Paul Klee.

También debe ser tenido en cuenta, probablemente, el planteo de Jorge Glusberg, que visualiza a XUL SOLAR como el “*abanderado de la angustia*”,²⁴ en términos filosóficos kierkegaardianos, en vista y en estos términos, la obra de XUL SOLAR sería un vehículo, una forma de librarlo de lo finito. Este enfoque puede ser un paraguas sustantivo para la lectura de la obra del artista como vehículo de la transmisión de su pensamiento que trato de revelar, en imágenes, un principio de salvación desde la cultura.

De los estudios del crítico argentino Jorge López Anaya, merece destacarse la apreciación que realiza de XUL SOLAR, considerándolo un referente del

²³ Gradowczyk, Mario. “Torres García y Xul Solar”, en “*As questões do sagrado na arte contemporânea da América latina*”. Ob. Cit., p 103.

²⁴ Glusberg, Jorge. “*La angustia como liberación de lo finito*”, en Buenos Aires, Bellas Artes. N° 1. Buenos Aires. Ed. Museo Nacional de Bellas Artes. 1998, ps 15 y 16.

espiritualismo, en “...la consideración del arte como una actividad visionaria y creadora de modelos espirituales para la nueva sociedad...”²⁵ relacionándolo con las vanguardias históricas y algunos de sus referentes como Kandinsky, Kupka, Mondrian y Malèvich.

El clima espiritualista y místico que impera en la obra de XUL SOLAR parte, según lo expresado por López Anaya, del reservorio de la filosofía hermética (Blavatsky, Steiner, Böhme, Swuedenborg y Blake), del conocimiento profundo de las religiones y la astrología.

También es de fundamental interés el análisis que realiza López Anaya en relación a la portentosa capacidad de XUL SOLAR para producir y recrear el lenguaje como sistemas de comunicación plásticos y conceptuales. Las propuestas lingüísticas están expresadas en lo que el artista denominó “grafías plasti-útiles”, como también una escritura plástica en neo-criollo, o “creol”, lengua para ser usada en América Latina que estaba basada en la combinatoria del español y el portugués, mas algunas palabras tomadas del inglés y el alemán. Asimismo desarrollo otro proyecto denominado “panlingua” o “lengua universal”, que “...ayudaría a la comprensión de todos los hombres del mundo mas allá de las diferencias idiomáticas...”²⁶ una lengua monosilábica, sin gramática, de base numérica y astrológica, y combinable a voluntad. Respecto de las grafías plasti-útiles, las mismas están sustentadas en seis sistemas: geométrico, silábico de guardas cursivas, vegetales antropomórficas y zoomórficas, destaca de ellas Pellegrini sus cualidades sintácticas, semánticas excepcionales y el gran refinamiento colorístico.²⁷

Como artista simbólico lo consideran Ana Zetina y Elsa Rolla a XUL SOLAR por la expresión de los temas esotéricos en su pintura. El interés de este análisis reside en el recorte que estas especialistas realizan, orientando el punto de vista en su investigación hacia la consideración del elemento simbólico como abarcador de todos los aspectos y órdenes de la existencia.

Este estudio toma en cuenta acerca del aporte que las religiones, la cábala y el tarot como lenguajes por excelencia y exclusivamente analógico-simbólicos, que se visualizan en la obra de XUL SOLAR , especialmente en aquellas

²⁵ López Anaya, Jorge. “El espiritualismo en el arte argentino”. Ob.cit. ídem p 13.

²⁶ López Anaya, Jorge. Ibidem. P 26.

²⁷ Pellegrini, Aldo, cit por López Anaya Jorge, en ídem.

producciones artísticas donde toma como tema los sistemas simbólicos que marcan la experiencia evolutiva humana.

Estas obras son demostrativas, asimismo, de las búsquedas de XUL SOLAR *“...en pos del conocimiento esencial...la pintura como elemento de comunicación...y las imágenes transformadas...en símbolos que transmiten contenidos espirituales...”*²⁸

Con motivo de la muestra *“XUL SOLAR: visiones y revelaciones”*, realizada en el Museo Malba en este año, Patricia Artundo, curadora invitada de la muestra, lo señala como un visionario y utopista confeso, esencialmente esotérico, en la búsqueda de un conocimiento superior, de una verdad no revelada, que fue marcado por su aproximación a distintas religiones y sistemas de creencias. También considera, en el mismo texto, como desde la década de 1920, y después de la invención de una lengua artificial, el neocriollo, XUL SOLAR va configurando su pensamiento respecto de la unificación espiritual de América Latina como contexto para el nuevo hombre –*“homo novus”*. Es a partir de ese momento donde a criterio de la especialista, el artista *“...delinea el camino inverso a recorrer, desde América Latina hacia Europa, invirtiendo los espacios de colonización y dominación...”*²⁹ Esta afirmación, que se relaciona de manera fundamental con el propósito de la investigación, y será tomada en cuenta de manera fundamental en su desarrollo.

Beatriz Sarlo, prestigiosa crítica argentina, analiza *“El caso XUL SOLAR”*, valorando el papel que juega este artista y su aporte en la consolidación del *“ser argentino”*, reconociéndolo en el texto de Leopoldo Marechal *“Adán Buenosaires”* en la personificación de SCHULTZE, ASTROLOGO *“...una especie de monstruo desaforado y burlesco que según XUL, es una prefiguración del futuro habitante de la Argentina...”*³⁰

A su vez, en términos de expresión de un orden simbólico latinoamericano, se analizaran las obras con marcos referenciales de teóricos como Juan Acha, Colombres y Ticio Escobar, entre otros, que plantean una reconsideración de la

²⁸ Zetina, Ana y Rolla, Elsa. *“Xul Solar: los temas esotéricos en su pintura. Los signos zodiacales”*, en <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/xul2.html>. P 2 de 32.

²⁹ Artundo, Patricia M. Catálogo como curadora invitada de la muestra: *“Xul Solar, visiones y revelaciones”* Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. 2005.

³⁰ Sarlo, Beatriz. *“El caso Xul Solar”*. *Invencción fantástica y nacionalidad argentina*, en Argentina 1920-1994. Arte en Argentina. The Museum of Modern Arte. Oxford. Editorial David Elliot. 1994, p 35. ISBN 0-905-836-91-X

producción artística latinoamericana desde esquemas conceptuales propios y teorías del arte no foráneas, escribiéndolas, si fuera necesario, y partiendo del repertorio de elementos simbólicos originarios, para reconocer, si esto fuera posible, una nueva definición del concepto de identidad desde una perspectiva referencial excéntrica.

En este sentido, Colombres expresa que el concepto de identidad es consecuente con una concepción de cultura, a la cual *“...le corresponde una cosmología y una antropología, desde que es la realización formal y material de un alma única, de una representación de las cosas que no se puede sentir en consuno con alguien que no pertenece a ella, y que los prestamos culturales adquieren un nuevo sentido entre los que los adoptan...”*³¹

En términos de identidad argentina o latinoamericana, no debe perderse de vista que su definición estuvo ligada siempre, en su consolidación post-colonialista, a la lucha entre la cultura simbólica de los pueblos originarios vs. los criollos, o españoles y/o europeos ilustrados. Esta situación se dio en el marco de determinadas corrientes ideológicas *“nacionalistas”* que discriminarían entre elementos culturales presuntamente cultos en desmedro de aquellos que expresaban una cierta diversidad, pero que a su vez representaban elementos populares, y por lo tanto *“peligrosos”* o susceptibles de arriesgar simbólicamente, proyectos de *“unidad nacional”*.³²

En el caso argentino, el artista XUL SOLAR fue un referente del *“Grupo de Florida”*, círculo de intelectuales preocupados por la definición de una identidad nacional, como producto de la sumatoria de la base aborígen, más el mestizaje colonial, al que habría que adicionar, a su vez, el aporte de los inmigrantes europeos de clase trabajadora.

El *“Grupo de Florida”* se instaló como antítesis del *“Grupo de Boedo”*, dando apertura a una discusión permanente en la historia de las artes nacionales, respecto de la autonomía del arte frente a la función social del arte.

En este sentido, cabe preguntarse como se implican aquí las cuestiones de la tensión entre lo académico y lo popular, teniendo en cuenta que el espacio

³¹ Idea tomada de Colombres, Adolfo, prólogo *“Hacia una teoría americana del arte”*. Ob. Cit.

³² Bertoni, Lilia Ana. *“La construcción de la nacionalidad argentina”*, en Revista *Todavía*. Ob. Cit.p 17.

artístico(Lotman) es a la vez una heterotopía y una utopía , que incluye la historicidad, la situacionalidad geopolítica, un sistema de oposiciones entre alto-bajo, centro-periferia, dominado-subalterno, que confluyen en resignificar el análisis (Peñafort). Sumado a esto lo académico y lo popular tomados en cuenta como cánones, son conceptos de construcción ideológica necesarios uno del otro para su autodefinición. Como se desarrollan estas tensiones hoy si consideramos a lo popular como una categoría política, y en estos términos su relación con la estética, en el convencimiento de que “...solo si se nombra el poder y se establece un contrato explícito con él, el arte se convierte en creación de instancia de libertad...”³³.

Debe tenerse en cuenta, también, el posicionamiento de otros sectores intelectuales argentinos, para quienes la discusión meramente histórica y semántica no modificará, en definitiva la categoría de lo que es una obra de arte, “...ya que no hace a la medulación expresiva que siempre definirá una obra de arte...”³⁴ y para quienes la raíz del arte argentino seguirá siendo siempre occidental, en tanto este adjetivo tenga vigencia, porque lo que se ha globalizado es lo occidental, y que en todo caso puede considerarse el fenómeno de “*contrafecundación*”, que permitió que las obras americanas puedan ser aceptadas por los centros europeos.(Negri).

En estos términos la obra del artista XUL SOLAR debe ser considerada entonces a la luz de las paradojas señaladas por Ticio Escobar. Teniendo en cuenta la tensión entre la soberanía del lenguaje que lo orienta hacia su autorreferencia, y las urgencias de la historia que imponen al arte operar sobre la realidad para actuar sobre ella y modificarla.

Asimismo, este autor señala que no debe perderse de vista la condición periférica del arte latinoamericano, asentado sobre horizontes conceptuales heredados, que en América tienen significados diferentes y por lo tanto

³³ Peñafort, Eduardo. “*La tensión académico/popular como problema estético*”, en Ob.Cit. p 35.

³⁴ Negri, Tomás Alba. “*Raíz y concepto del arte argentino*”, en “*Historia Crítica del Arte Argentino*”. Buenos Aires. Ed por Telecom. Argentina. 1995, p 13.

sentidos distintos, aun cuando se constituyen en residuos de construcciones ilustradas en el escenario tardo moderno.³⁵

En el estudio de la obra de XUL SOLAR se tendrá en cuenta también, la particular significación que adquiere su interpretación desde el horizonte cultural que instala a este artista como un visionario, un ser místico, un hombre esotérico que concilio en su vida y obra artística los fundamentos de la antroposofía (entre otras), que le marcaba un camino de autoconocimiento que pretende conducir lo espiritual en el ser humano, a lo espiritual en el universo (Steiner). Estos planteamientos filosóficos y el sistema de creencias de distintas religiones, además de la astrología, permitieron a XUL SOLAR expresar en imágenes un discurso abierto a la especulación filosófica, que fue un aspecto esencial en su vida

Por otra parte, en términos de imágenes y la teoría general de signos (Peirce), que instala la semiótica, se considerarán las obras de XUL SOLAR como un sistema autónomo de comunicación, en el cual el artista mediante operaciones oblicuas, tropos (Derrida), logra superar las aporías del desarrollo del pensamiento moderno.³⁶

Finalmente, y luego de la consideración de estos aspectos implicados en un posicionamiento ideológico respecto del arte, que naturalmente no invalidan otros, se trabajara sobre la obra de XUL SOLAR desde un abordaje crítico, instalando una perspectiva que permita considerar a la misma en relación a su producción de sentido en términos de una cultura americana, y reconociendo los préstamos e influencias que en ella se verifican

1.2. Aportaciones de Xul Solar a la construcción de un orden simbólico americanista.

³⁵ Escobar, Ticio. *“Arte latinoamericano contemporáneo: la agenda crítica”*, en 2º Escuela Interamericana de Estudios Avanzados de Estética e Historia de las Artes. Paraguay. Ob. Cit., p 65.

³⁶ Idem.

Se puede afirmar que, en términos de la constitución incipiente de un orden simbólico americanista, Xul Solar es un referente argentino imprescindible, como los hay en otros países latinoamericanos, hablamos de Wilfredo Lam en Cuba,

Roberto Matta en Chile, Joaquín Torres García en Uruguay, entre otros, son de envergadura comparable, y solo para mencionar algunos y con el temor de ominosas omisiones.

Esta afirmación es pertinente, aún cuando Xul Solar no ha creado escuela y no ha tenido seguidores que continuaran desarrollando sus presupuestos ideológicos y filosóficos, aunque sí, admiradores fervientes, también detractores en la época que le tocó vivir, y muchas veces, la indiferencia de la cultura oficial y de la crítica especializada argentina.

El punto de la cuestión es el siguiente, no se puede afirmar que la configuración de la imagen y sus elementos representativos sea propia y únicamente a partir de los símbolos americanos aborígenes, aunque sí los encontramos en su obra, y con excelentes actualizaciones a nivel de reconfiguración y resignificación, con la sumatoria de la impronta de la modernidad en la que el artista se encontraba inmerso, por ejemplo en las obras "*Homme das serpent*", "*Jefe de Sierpes*", "*Nana Watzin*" y "*Jefa*", entre otras. Estas obras expresan y aluden a referencias concretas de la cultura mesoamericana y serán analizadas mas adelante, en su consideración de expresión como fuentes primarias de la consolidación de su pensamiento y discurso. Expresan acabadamente la concepción mitológica de las culturas aborígenes precolombinas, en la representación de los dioses fundantes de su civilización.

Debe considerarse, también, la apropiación que realiza Xul Solar de símbolos de la cultura de Oceanía y sus ídolos polinesios y de la cultura africana, teniendo en cuenta que enraizan en la cultura latinoamericana, que no se resuelve, a mi modo de ver, con el criterio de "*pureza étnica o cultural*", dadas las consecuencias de las sucesivas conquistas y las oleadas inmigratorias que, por distintas razones, se fueron dando a lo largo del siglo XX.

Dada la profusión de elementos simbólicos que aparecen en su obra y que aluden al presente y al futuro, pero también a los tiempos pretéritos y sus

culturas es imprescindible remontarse al contexto temporo-espacial para entender, a partir de este sustrato, las circunstancias y las consecuencias de la colonización que implicaba, asimismo, el acercamiento al pensamiento de la modernidad, en el momento de la constitución de los estados nacionales americanos y las sucesivas oleadas inmigratorias posteriores con sus aportes culturales. Solamente así se podría entender, en este respecto, cuales serían los elementos simbólicos que debían aludir o ser integradores y representativos de la constitución del “*ser nacional*”. Mediatizada ya la conquista, y digeridos los aportes culturales de la inmigración, que en el caso argentino, por ejemplo, fueron consecuencia del famoso lema “*Argentina, Crisol de razas*”. Concepto a su vez engañoso, y no progresista como se pensó en su momento, en tanto y en cuanto contiene elementos atentatorios a la atención a la diversidad, ya que en el crisol “... *se funden los elementos para producir aleaciones, y el término razas puede implicar casta o linaje, o bien aludir a especies y subespecies, y en el caso de las razas humanas, las clasificaciones que a partir de las mismas se instalen pueden ser, por lo pronto, arbitrarias, porque dependen de los criterios de clasificación elegidos.*”³⁷

Un proceso similar de recepción de inmigrantes se produce en casi toda América, teniendo en cuenta las consecuencias globales de las guerras mundiales que hacían de Europa, en aquellos días, un sitio inhóspito para muchos de sus habitantes de diferentes clases sociales.

De cualquier manera, debe considerarse que por razones históricas también, se recibieron distintas “*categorías*” de inmigrantes, según sea la América del Sur o del Norte. A los Estados Unidos fueron, entre otros los principales referentes de la economía financiera, de las artes, la inteligencia y la cultura europea, hasta llegar a trasladar, en cierta medida, la vanguardia artística de París a Nueva York.

A América Latina vinieron, en muchos casos, campesinos iletrados y obreros huyendo de la hambruna y la devastación social, para trabajar y con la esperanza de la movilidad social, y también llegaron perseguidos políticos y ciertos elementos vinculados con la ideología fascista y nazi.

³⁷ Nuevo Diccionario Enciclopédico Universal Milenio. España. Alpa Sima Editora S.R.L. 1998, p 788. ISBN 84-7555-668-x

Volviendo al caso argentino, lo cierto es que hay que considerar, también, en esta reflexión, los presupuestos del grupo martinfierrista,³⁸ integrado por un conjunto de intelectuales, pensadores, escritores y artistas que, preocupados por una definición primigenia, genuinamente constitutiva de lo que definía el “*ser nacional*”, extremaron discusiones y reflexiones en este sentido, proponiendo una idea que tenía que ver, mas bien, con una visión amplia y enriquecida culturalmente de la identidad. Este concepto lo consideraban desde los aportes culturales en diversos sentidos, a fin de lograr una visión calificada y diferenciada de la identidad nacional. Aún más, consideraban que la lengua, desde un idioma nacional podía considerarse legítimamente como uno de los elementos esenciales de esa constitución incipiente del ser argentino o americano. El pensamiento martinfierrista comulgaba también, con la idea de la autonomía del arte, discusión que abre su curso en el campo estético de la cultura argentina, con un interlocutor que pensaba lo opuesto, el arte con función social, idea que era propugnada por el “*Grupo de Boedo*”.³⁹

Con los presupuestos del grupo martinfierrista comulgaba, naturalmente, Xul Solar, que podía sentirse interpretado y acompañado, especialmente por el inefable Jorge Luis Borges, o por Leopoldo Marechal, sus grandes amigos. Mas aún cuando el artista no sólo recrea el lenguaje visual, sino también es creador de otros lenguajes comunicacionales como la “*pan-lengua*” (lengua universal similar al esperanto), y “*el creol*” (síntesis de la lengua española con elementos latinos y portugueses), además de una serie de lenguajes pictográficos, “*grafías plasti-útiles*” que aluden, en cierta manera, al sistema de escritura de la civilización egipcia, y que solo pueden leerse si se tiene conocimiento de los códigos, aun cuando desde el punto de vista estético tienen también, un interés relevante.

Algunos piensan que nuestro apreciado Jorge Luis Borges es la persona que mejor ha sabido interpretar a Xul Solar, a pesar de ser el campo de su

³⁸ El periódico “*Martín Fierro*” era el vínculo de expresión del Grupo de Florida, que trataba de sacudir al ambiente artístico y literario de Buenos Aires. Lo integraron escritores como: Oliverio Girondo, Eduardo González Laurenza, Brandan Caraffa, Canal Feijoo, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, entre otros.

³⁹ El “*Grupo de Boedo*”, en fuerte polémica con el de Florida, estuvo integrado por escritores que compartían sus principios sociales: Leonidas Barletta, Elías Castelnuovo, Alvaro Yunke, Enrique y Raúl González Tuñón, entre otros, y pintores y grabadores como Adolfo Belloq, Guillermo Fascio Hebequer y Abraham Vigo, entre otros.

especialidad la literatura y los idiomas. A mi modo de ver esta situación se da porque ambos comparten una base común: la mágica posibilidad de creación de *"imago-mundos"*, ya sea con la palabra o desde las imágenes visuales, aptitud que está reservada solamente para aquellos elegidos que pueden oír atentamente el discurso interno de recreación ficcional del mundo y constituirse, en el instante de la concreción de sus obras, en seres con un estatuto superior, como dioses ante la posibilidad de crear y expresar un mundo a la medida de su visión interior.

Pero volviendo a la consideración del sustento ideológico del *"ser nacional"*, el mismo Leopoldo Marechal, en su obra *"Adanbuenosaires"*, personifica a XUL SOLAR en *"SCHULTZE"*, *"...un personaje heteróclito y desafortado"*, a tal punto son las coincidencias ideológicas de ambos, escritor y pintor, nos dice Beatriz Sarlo.⁴⁰

Es en este ámbito donde hay que tratar de desentrañar el sentido de la hipótesis del trabajo, en términos de que la obra de Xul Solar pueda ser contenedora de un orden simbólico americanista. Aun así, es conveniente tener presente que esta consideración está condicionada por la realidad de América Latina y El Caribe, en el sentido de que no expresan los colectivos sociales de estos espacios geográficos, una cultura e identidad unívocas y determinadas en un solo sentido, sino mas bien una diversidad de expresiones y referencias míticas y simbólicas, que se visualizan desde el primer contacto con ellas.

Lo que se pretende demostrar con esta hipótesis y a través del desarrollo del trabajo tiene que ver, en todo caso, que Xul Solar, como otros artistas americanos, en una determinada época han aportado de manera fundamental al desarrollo de la concepción de la identidad cultural de las naciones americanas, y en algunos casos muy acabadamente han logrado representar el pensamiento simbólico americano de los inicios del siglo XX.

Lo que podría ser una verdad de Perogrullo, o aún, un acontecimiento lógico y natural del devenir de los tiempos, tiene sus peculiaridades, determinaciones y hasta condicionamientos, no debe perderse de vista que a partir de la conquista también se han transplantado, de forma despereja y discordante, las prácticas y los conceptos de la modernidad en América, y este es un impacto

⁴⁰ Sarlo, Beatriz. *"El caso Xul Solar"*. Ob.Cit. p 36.

omnipresente aún hoy en la contemporaneidad, como posmodernidad o tardo modernidad, ya que por lo pronto, lo que se ha globalizado es la concepción europea del pensamiento moderno, cuyo impacto en América tiene su peso específico y no puede ser desdeñado porque infiere en las prácticas sociales en su conjunto. Este planteamiento se menciona porque no puede dejar de ser tenido en cuenta en la perspectiva de un análisis que sea abarcador y que coloque, como se mencionara adelante, al artista y al contexto en su necesaria ubicación temporo-espacial, y considerar las implicancias políticas, filosóficas, científicas y sociales que esto conlleva.

Volviendo al desarrollo anterior, si las imágenes presentadas por Xul Solar representan, retratan o resemantizan íconos, símbolos y mitos de los pueblos originarios de América, por otra parte reflejan, también, el reservorio cultural universal de la humanidad, desarrollado a través del tiempo, las épocas y las civilizaciones.

Xul Solar, debido a su gran interés y conocimiento del mundo y las religiones, siendo él mismo creador de una, a la medida y necesidad de cada creyente, tuvo la inteligencia y el talento para recuperar y resignificar elementos iconográficos y sentidos espirituales que vuelca reiteradamente en su obra, y que cosecha de las fuentes del cristianismo, el judaísmo, la cábala, las religiones orientales, la antroposofía, etc., mixturados con el pensamiento espiritual y la cosmovisión de los pueblos aborígenes, para crear nuevos sentidos en términos de una religión única, en la cual las premisas o principios son concomitantes con el sentido fundamental de estas religiones, relacionadas con la reflexión constante acerca del bien y del mal, lo moral y lo ético, la trascendencia, el mas allá, que condicionan fundamentalmente, el estatuto existencial del hombre, en tanto su condición de peregrino que debe ascender en forma permanente, hacia mayores niveles de perfección, reservada para los más sabios, según los presupuestos de la cábala y el budismo, y cuyos sinónimos son la ascensión y el conocimiento.

1.3. Conclusiones a la primera parte.

En una primera aproximación a la obra del artista Xul Solar, se constata una coincidencia generalizada de la crítica de arte respecto de la coherencia entre creaciones artísticas y filosofía de vida; y esto se verifica en los contenidos espirituales expresados en su discurso visual, que nos hablan de su búsqueda de lo espiritual individual a lo universal.

Como artista místico y visionario, Xul Solar ha pergeñado imágenes con símbolos y referencias concretas a elementos de las culturas mesoamericanas precolombinas, especialmente en la obra de la década de los años 20. En ese momento, el artista bosquejó el *"neocriollo"*, como idioma que serviría de unificación espiritual de América Latina, como contexto ideal para el *"homo novus"*.

El hombre nuevo, encuentra su correspondencia con aquel sujeto que es portador de una identidad nacional o americana, enriquecida por la sumatoria de la base aborigen, más el mestizaje colonial y los inmigrantes europeos de clase trabajadora, propuesto por el Grupo de Florida, integrado por los intelectuales de la época, interesados en concebir una definición del *"ser nacional"*. El esbozo del *"neocriollo"* tiene su correlato, también, con ideas de ese grupo, acerca de la estructuración en la incipiente constitución del ser argentino o americano, a partir del idioma.

Con relación a la lectura de imágenes de obra, se estima propicio y oportuno considerar esta producción artística como expresión latinoamericana, a partir de los elementos simbólicos originarios presentes en ella, según los presupuestos de Acha, Colombres y Escobar.

La posición epistemológica que se tendrá frente al análisis intentará superar extremos posicionamientos que no asumen, aún frente al entendimiento de legítimas reivindicaciones, que siempre se está partiendo de horizontes conceptuales heredados, que equivalen a residuos de construcciones tardo-modernas y que se expresan en tensiones entre la soberanía del lenguaje y las urgencias de la historia, como plantea Colombres. Y que esta situación instala la raíz del arte argentino, y aún el americano, desde un fenómeno de *"contrafecundación"* (Negri), implicando, por otra parte, la definición del símbolo

y su resignificación, una especulación a partir de la teoría de los signos (semiótica).

2. Agentes para la construcción de la identidad latinoamericana.

“...nuestros muebles, ingleses. Nuestras casas, eclécticas. Perfumes, franceses. Comida, italiana; y apellidos de toda Europa. Eso es América. Sentimiento de nacionalismo dando la espalda a lo vernáculo de su territorio original. Pese a todo ello ahora ya somos nosotros, porque ya lo digerimos. Y no hay extranjeros en nuestra familia. Comenzamos a tener herencia de cultura unánime. Identidad e identificación...” Patricia Portal⁴¹

¿Existe una identidad latinoamericana?, y en consecuencia, ¿hay posibilidad de considerar un arte que la contenga y la interprete? Existen intelectuales que piensan como Portal, que hoy día solo existe el interés del mercado capitalista que dirige su mirada al continente latinoamericano, buscando sus obras de arte, superadas otras naciones que ya hicieron, cada una en su época, la historia del arte. Y en ese sentido, América es rica, extensa y virgen, y el sistema se expande sobre el continente como virus y medicamento.⁴²

Otros enfatizan en la necesidad imperiosa de que América Latina encuentre su identidad expresada en una cultura propia, a partir de las dimensiones históricas, sociales, políticas y económicas que este concepto abarca.

Se revisarán, a continuación, en esta parte de la investigación, ideas relacionadas con identidad, cultura y artes, desde una teoría americana del arte que lo considera y valora desde su base popular, a partir de una perspectiva estética que privilegia los procesos sociales.

⁴¹ Portal, Patricia. “El arte como necesidad humana”, en “Las artes visuales. ¿Para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines del milenio”. Bs.As. Nuevohacer. Grupo Editor Latinoamericano. 1999, p 55. ISBN 950-694-568-3

⁴² Idem, p 56.

2.1. Consideraciones previas al concepto de cultura.

Como se expresara anteriormente, los colectivos sociales dan cuenta de presupuestos simbólicos que son abrevados en los cimientos de sus culturas y que son una inagotable fuente de prodigiosa creatividad basada en pensamientos, sentimientos, creencias y valoraciones que se constituyen en el basamento de su cosmovisión del mundo.

Estos supuestos se sustentan y enriquecen a través del tiempo y van mutando hacia nuevas formas de visión que reactualizan y resemantizan las antiguas, que por lo general no la contradicen totalmente o de un modo extremo.

Todavía hoy en día, en culturas muy antiguas y desarrolladas, aún cuando prima el pensamiento lógico y racional, donde el pensar objetivo adquiere un alto peso específico para la definición o determinación de cuestiones o aspectos trascendentales para la vida social, por imperio de la ciencia, la política o la filosofía, para mencionar algunos campos, es interesante notar como el ser humano, ante situaciones límites, se apuntala en el pensamiento mítico. En ese sitio recóndito e inconmensurable al cual el hombre recurre cuando visualiza o intuye que las respuestas que busca o necesita se encuentran en el sustrato espiritual de las creencias sociales o los sentimientos religiosos, o la fe hacia determinados hechos, personajes o sucesos, que les fueron transmitidos a través del tiempo. O sea, como hombres recibimos, también, una herencia simbólica, que se trasmite de generación en generación, que es bastante democrática, a su vez, porque nos asimila o iguala socialmente en nuestros grupos de pertenencia.

Es que a veces los individuos y las sociedades necesitan encontrar respuestas a las preguntas trascendentes, y es aquí donde se atribuye y resignifica el pensamiento mítico que diferencia la especie y permite que la humanidad adquiera un estatuto existencial calificado.

Es en este espacio, también, donde la psicología, la sociología y la antropología instalan su campo de estudios, para apreciar y valorar el impacto y los condicionamientos que se dan en las prácticas sociales que tienen sus raíces en el subconsciente y en las tradiciones culturales.

Por pertinencia epistemológica es necesario afirmarse en un concepto de cultura, para desbrozar desde allí alguna definición de identidad, requisito indispensable para aproximarse al concepto –si es que existe- de orden simbólico americanista, sustentado en una estética que le sea propia, como es la hipótesis de este trabajo.

Ahora bien, si acordamos que “...en líneas generales, y por influencia de los enfoques antropológicos, hay consenso en reconocer a la cultura como el conjunto de cosas, costumbres y prácticas sociales...” y que “...en este sentido cultura no son sólo los productos artísticos, sino también estilos y condiciones de una sociedad y todo lo que produce...”⁴³ tenemos presente para la búsqueda y reflexión de esta investigación, un amplio campo de variables que incide en la consideración y estudio de la obra de los artistas latinoamericanos, su estética y la pertinencia o no de la representación, al acervo simbólico americanista. Sin perder de vista también, que a los fines de este trabajo es importante considerar a la cultura como una forma de comunicación, como una red de signos y mensajes que expresan contenidos determinados y que hacen referencia, o no, a ideas o pensamientos de colectivos sociales, pero también individuales.

Sumado a esto, y para acotar mas ajustadamente el campo del análisis, en la conexión de la cultura y las producciones artísticas, es necesario afirmarse en una perspectiva estética que privilegie los procesos sociales que expresan la sensibilidad, tendencia que se instala en el siglo XX como complementaria de aquella que atiende a los fundamentos de la sensibilidad (la belleza, lo sublime, etc.)⁴⁴ , es que puede definirse, de alguna manera cuales son los elementos que se estima, estructuran y sustentarán las bases de esta consideración acerca de “*lo cultural americano.*”

2.2. Consideraciones previas al concepto de identidad.

⁴³ Amigo, Rodrigo, Ferro, F. y otros. “*Culturas y estéticas contemporáneas*”. Bs. As. Aique Polimodal.2001, p 50.

⁴⁴ Idem, p 27.

Partiendo de un concepto amplio de cultura que cobije la multiplicidad de prácticas sociales, además de la producción artística, afirmada sobre una estética que considera los productos de la cultura como un fenómeno que expresa la sensibilidad de determinados colectivos sociales, es que se pretende, de alguna manera, analizar el “caso latinoamericano”. Aún es necesario incorporar otro elemento a esta disgresión, y se relaciona con la identidad cultural. Como se manifestara al principio, se intenta, en este trabajo, instalar la idea de “lo americano”, como producto artístico, estético, discurso y contenido simbólico. Naturalmente, la identidad contextualiza la cultura, y define. Imprime, diferencia o amplía la concepción que la hace plural; reconociendo no unívocamente “la cultura” en “las culturas” que se han desarrollado a través del tiempo y las civilizaciones. Elemento este, la identidad, de peso fundamental en la idea de este trabajo, en su intento de considerar a Xul Solar como expresión artística y cultural identitaria de los colectivos americanos, o por lo menos argentinos.

El concepto de identidad, a su vez, es paradigmático en el sentido de que la misma se constituye a partir de la diferencia identitaria de otros colectivos sociales, y en este aspecto, hablar de identidad latinoamericana, en principio, plantea el escollo de la necesidad de separarla o compararla por lo menos con la concepción de identidad de la cultura europea y otras culturas. Este obstáculo no es menudo, por cuanto el impacto de la colonización de América dejó huellas imborrables en un concepto de cultura que es mutante y con apetito de incorporar y digerir todas las experiencias de contacto.

Aún más, como se expresó con anterioridad, es la concepción de la modernidad la que se transplantó, en su momento a América, y en todo caso lo que se ha globalizado es la concepción occidental de la cultura, entonces hay que tratar de avanzar con sumo cuidado para hilvanar, en lo posible, un discurso coherente y no a contrapelo de los desarrollos del pensamiento occidental, situación que sería, en el caso contrario, una apuesta anacrónica, extemporánea, y hasta reduccionista para una pretendida definición de identidad latinoamericana.

Inclusive, “...desde esta perspectiva, la identidad no corresponde a un conjunto de rasgos dados de una vez y para siempre. Por el contrario, la

identidad es el resultado de que un grupo social utilice rasgos para diferenciarse culturalmente de otros grupos sociales. De este modo, un grupo social no se puede construir si no construye, a la vez, una identidad para los grupos sociales de los que se diferencia. Por ejemplo, ser argentino se opone a ser brasilero, la supuesta melancolía argentina se opone a la supuesta alegría brasileña. Sin embargo, ni los argentinos son esencialmente melancólicos ni los brasileros alegres...”⁴⁵

En este supuesto, también es necesario avanzar con prudencia, delicadeza y apertura, ya que hay consensos generalizados respecto de que la cultura e identidad de Latinoamérica no es homogénea ni unívoca, ni aún, omnipresente. Posee sus particularidades, ha conquistado sus posiciones pero existe aún el peligro de caer en un determinismo esencialista que, en términos de una presunta pureza cultural, impide apreciar la real riqueza de su caudal.

Sin la pretensión de realizar un ensayo sobre el arte de América, es inevitable tener presente que en el análisis de los planteamientos de numerosos especialistas en el tema, que han señalado que en la actualidad es el “*momento del arte de las Américas*”, por el reconocimiento generalizado que está recibiendo desde la mirada externa del pensamiento europeo y sus centros de poder. Superada la exclusión y la marginación de muchos años, hoy es considerado a partir de un concepto aglutinador de “*Arte Latinoamericano*”, de manera global, sin considerar las diferencias estéticas y culturales de los países que la conforman, que hacen imposible pensar, siquiera, en un denominador común. Superadas las posiciones eurocéntricas de mirar al arte americano desde su carácter exótico o folclórico, los planteos progresistas que lo consideran como “*lo primario*” o “*lo primitivo*” frente a las construcciones culturales y racionales de la civilización europea, las falsas aproximaciones hacia un realismo mágico, que los americanos sabemos que en cambio es un “*realismo real*”, porque la realidad coyuntural supera muchas veces las ideas más afiebradas y a prueba de fantasía de nuestros países campeones del subdesarrollo. Y considerando también el mercado cultural y sus reglas, que con antropofagia impone la promoción y divulgación de estos

⁴⁵ Amigo, Roberto y otros. Ob.cit. p 50.

productos de la cultura, para integrarlos al circuito mercantil ya saturado de Europa y EE.UU.⁴⁶

2.3. La herencia cultural de lo aborígen (o primitivo) en el territorio latinoamericano.

América Latina y su arte, que sobrevive y crece al ritmo del “*realismo no mágico*” imperante en ella, y entre la pobreza y la grandeza, entre las urgencias cotidianas que no le permiten detenerse a diseñar un futuro no tan extemporáneo, intentando a veces, pensar, sentir las resonancias de la cultura de sus ancestros, de los conquistadores, de los criollos, de los inmigrantes y expresar, porqué no, al ciudadano de hoy.

Lo cierto es que indagando en la base identitaria de los ancestros, en Mesoamérica y en los Andes existieron momentos de alto florecimiento cultural de los pueblos originarios, y en las otras zonas un complejo mosaico de formas de cultura y prácticas sociales de la vida civil, cuya destrucción por la conquista y colonización los ha reducido a un estereotipo homogeneizador, por considerar a “*lo indio*” como salvaje y primitivo, aún cuando “*primigenio*”.⁴⁷

Ahora bien, insistiendo en la idea de que el mapa cultural de América Latina es amplio y diverso, y con variables sociológicas y antropológicas de peso, no puede dejar de considerarse a aquellos países americanos que aún hoy, poseen un alto porcentaje de aborígenes puros activos en la sociedad civil. Caso Bolivia, Perú, México, para mencionar algunos grupos sociales que luchan por sus derechos políticos y culturales en todos los ámbitos y con diferentes resultados. No es casual, hoy día que estemos frente a la asunción del primer presidente aborígen de Bolivia, Evo Morales, mas aún, las prácticas ceremoniales para la entrega del mandato a este presidente se han realizado según los formalismos y normas ceremoniales de la “*sociedad civil*”, desde el punto de vista legal y constitucional, pero también desde el ritual de los aborígenes, o desde lo ancestral, situación que le reasegura mayor validez y

⁴⁶ Idea tomada de Jiménez, José y Castro, Fernando. En “*Horizontes del arte latinoamericano*”. Ob. Cit. p 13.

⁴⁷ Idem, p 14.

legitimidad, y aquí se visualizan cómo sobreviven y gozan de buena salud, los presupuestos simbólicos de un pensamiento mítico que parte de una relación diferente del hombre y el mundo, hoy, ahora, y en pleno siglo XX, en la era de la posmodernidad más irredenta.

Otros países americanos, como el caso argentino, en el proceso de consolidación de la integración territorial nacional, fueron desplazando y aniquilando a sus pueblos aborígenes, para poder ocupar territorios geográficos más amplios, y con un futuro desarrollo potencial, y ante la imposibilidad de establecer un diálogo de respeto e intercambio y enriquecimiento mutuos.

Tal es así que mediante la "*Campaña del Desierto*", llevada adelante en la Argentina por el General Roca, se produjo el genocidio final de los pueblos originarios del sur argentino. En tanto que otras raíces como las guaranícas del norte del país ya se encontraban en franca decadencia a la llegada de la conquista y colonización española, después de haber sido, se cree, un gran imperio guaraní que abarcaba parte de Brasil, Paraguay y norte de Argentina. Otras bases ancestrales se conectan con los incas del Perú, que pasando por Bolivia ocuparon espacios geográficos del noroeste de la Argentina, enriqueciéndola con su genuina calidad cultural, y gran desarrollo científico, filosófico y social.

Lo sucedido con Argentina y sus aborígenes tiene su correlato en otros países americanos, en mayor o menor medida y con variables que diferencian sus procesos, produciéndose, también, aleatoriamente y por el devenir de los procesos sociales, políticos y económicos, en algunos casos, maravillosas síntesis culturales. Es ilustrativo el caso de Brasil, y también paradójico, sus aborígenes puros están prácticamente desaparecidos, aún cuando sobreviven grupos sociales y tribus indígenas con un contacto prácticamente nulo con la civilización occidental, pero en simultáneo, también podemos observar que los negros africanos traídos como esclavos por los conquistadores, fueron desarrollándose e integrándose a la vida social y económica, aportando una potente herencia cultural a partir de sus ancestros que ha producido fenómenos culturales interesantísimos, y que se visualizan en la música, el candombe concretizado por ejemplo, en la bossa nova, las danzas que determinan una

forma especial de conectarse con el ritmo y el sonido que permite apreciar bailarines populares que desafían la fuerza de la gravedad, en fin, la literatura, las artes visuales y el cine, entre otras artes que expresan notablemente una forma del ser brasilero que los distingue de sus vecinos americanos y que raramente podría haber alcanzado esa calidad, si no se daba, precisamente, ese trasvasamiento cultural de la mano de los negros llegados al continente americano. En la actualidad, podemos apreciar como *“...en los años cincuenta los músicos de tango o bossa nova usaban el jazz como recurso de renovación y modernización sonora. Hoy, artistas argentinos y de otras nacionalidades eligen el camino inverso: se mueven con comodidad dentro del género y a la vez le agregan un matiz propio, improvisando a partir de temas y estilos locales, como el tango y el folclore...”*⁴⁸

Dice Colombres con relación a este tema, que existen posicionamientos importantes desde una perspectiva antropológica alimentada en sus propias fuentes y puntos de vista, y en el sello que imprimen los préstamos culturales, aunque continúen existiendo ciertos sectores que defienden la imagen blanca, respecto del papel jugado por las culturas neo-africanas en la determinación del ser nacional en Brasil.⁴⁹

Esta situación no se dio de manera uniforme en América, aún cuando sabemos que en muchos países de todo el continente americano arribaron, en su momento, africanos esclavizados que vinieron a acompañar el poblamiento inicial de la América colonizada. En el caso argentino, si bien consta la presencia de ellos en la época colonial, estas raíces están prácticamente desaparecidas hoy día.

Lo que sí es común, en general en América Latina, es que entre mediados de los siglos XIX y XX, los gobiernos postindependentistas intentaron encarar la tarea de crear una identidad nacional, cuestión sumamente compleja, especialmente en países como México, Perú y Bolivia, donde lo indígena y lo mestizo no se mezclan constituyendo territorios pluriculturales. En definitiva, se intentaron aproximaciones a definiciones de concepciones de nación,

⁴⁸ Pujol, Sergio. *“La impronta sonora: jazz, identidad y estilo”*. En Revista Todavía. Ob. Cit., p 40.

⁴⁹ Colombres, Adolfo. *“La colonización cultural de la América Latina”*. Ob. Cit, p 31.

delimitación de territorio y frontera, unificación de lenguas, y fundamentalmente, provisión de una historia común, o sea la creación de un *“mito de origen”*.⁵⁰

No obstante lo señalado, continúa la polémica en México entre hispanistas e indigenistas, mientras que en Bolivia, Perú y Ecuador son el lugar que ocuparon las mayorías indígenas, *“...que no fueron vencidas culturalmente por la conquista...”*⁵¹.

Volviendo a la cuestión de la identidad cultural latinoamericana, y al contexto temporo- espacial del artista Xul Solar, y aún advirtiendo que todos los procesos de consolidación en América Latina tuvieron sus variables que hacen diferencias, debe tenerse en cuenta que en el caso argentino, la configuración de la identidad iba de la mano de la consolidación inicial del estado nacional, la *“Campaña del Desierto”*, no fue simplemente un exabrupto de carácter étnico o clasista. En realidad, estuvo basada en la premisa *“gobernar es poblar”*, y el desplazamiento de los aborígenes a sitios y espacios más acotados permitiría, en consecuencia, que los grandes terratenientes utilizaran estos territorios para lograr el desarrollo agropecuario necesario para llevar adelante, en economía, el plan del estado argentino de ser un país agro-exportador, aspiración que en su momento se cumplió acabadamente, en términos de lograr alta rentabilidad en el PBI, mediante las divisas que devengaría ser *“el granero del mundo”*. Este modelo económico instalado en el siglo anterior, subsiste aún hoy, a pesar que como consecuencia definió una *“patria terrateniente”* en manos de una minoría, poseedora de grandes latifundios, en desmedro de una gran mayoría argentina marginada del reparto de los beneficios económicos que esta definición de estrategia política implicaba.

En este momento, precisamente, se observa en Argentina una lucha sorda entre la oligarquía ganadera y el estado argentino, representado por el presidente Kirchner, que intenta modificar las reglas de juego, abaratar los precios internos del consumo de carnes, e intentar privilegiar los intereses de una gran mayoría de argentinos para quienes se hace cada vez más difícil incorporar ese alimento en su dieta, en el país latinoamericano que es uno de

⁵⁰ Idea tomada de Portal, Ana María. *“Una cuestión de estado”*. En Revista Todavía. Ob.Cit, p 7.

⁵¹ Colombres, Adolfo. Ob.Cit, p31.

los mayores productores de carne. Aún este tema no se ha cerrado ni definido, simplemente es una acotación para visualizar cuánto peso específico tienen aún hoy decisiones de políticas económicas tomadas en el siglo pasado, y como impactan, finalmente, en aspectos esenciales de definición identitaria, como se verá más adelante, cuando se trate este tema desde la perspectiva de una filosofía americanista.

Hoy nos dice Lilia Bertoni: *“...para muchos, la máxima alberdiana “gobernar es poblar” debía ser sustituida por una nueva versión “gobernar es fortificar el espíritu nacional”, mandato que era entendido como la defensa de sus rasgos culturales “esenciales”.*⁵²

Esta escritora expresa también, la necesidad de encontrar la definición de la identidad nacional en la síntesis de las cosmovisiones de los pueblos originarios y en la diversidad cultural fruto de las corrientes inmigratorias.

En este sentido es sumamente importante la incidencia del pensamiento de Emile Durkénheim en cuanto que la sociedad *“...no está constituida solo por la masa de individuos que la componen, por el territorio que ocupan, por las cosas que realizan sino, ante todo, por la idea que tienen de sí mismos...”*⁵³. Ahora bien, cabe preguntarse si tienen oportunidad, las mayorías marginadas de pensarse y expresarse respecto de sí mismas, y avizorar, cuando menos, un futuro más feliz y de plenitud, definiendo, en simultáneo, las estrategias necesarias para alcanzarlo.

Como expresa Portal *“...los gobiernos suelen entender la cultura como un compartimiento aislado, no como un espacio dinámico, en ella confluyen la diversidad local y los cruces con el mundo globalizado...”* siendo necesario *“...que adviertan la incidencia real de la cultura en la identidad del país...”*⁵⁴ y por consiguiente las fortalezas que la atención de la misma implica en la definición de los proyectos nacionales.

Ahora bien, aún advirtiendo que en términos de identidad América Latina podría considerarse un conflicto irresuelto,⁵⁵ condicionado por fisuras históricas, es bueno pensar que existen, aún así, perspectivas que orientan la

⁵² Bertoni, Lilia Ana. *“La construcción de la nacionalidad en la Argentina”*. Revista Todavía. Ob.Cit, p 20.

⁵³ Durkenheim, Emile, cit. por Portal, Ana María. En ídem p 7.

⁵⁴ Portal, Ana María. En ídem p 5.

⁵⁵ Mazotti, José Antonio. *“Identidades andinas: un conflicto irresuelto”*, en ídem p 10.

implicación de la mirada y se convierten en territorios fértiles y son accesibles para todos aquellos artistas que poseen capacidad para realizar una visualización hacia lo interno, y un reconocimiento de los ancestros, con la intención de expresar un arte americano autorreferente.

Aquí es muy importante el pensamiento de Ticio Escobar⁵⁶, que sabiamente arroja luz sobre estas cuestiones: cuando afirma que el arte de América transcurre entre dos paradojas, las heredadas y las de los tiempos presentes, provocando contradicciones propias de su condición periférica, que hace que se transfieran y adulteren los modelos hegemónicos. Así, en América también impacta aquella discusión fundamental acerca de la autonomía del lenguaje vs. la función social del arte, en términos de forma y contenido, o sea, la lucha entre la autorreferencia y la soberanía del lenguaje en tensión con las urgencia de la historia, esa culpa y desasosiego que plantea la dicotomía del aura vs. la utopía.

2.4. La construcción de la identidad latinoamericana en la contemporaneidad.

Otra problemática importante a afrontar desde la definición de un arte americano, dice Escobar, es la de la contemporaneidad, y que hoy día el posmodernismo ha impugnado los fundamentos heredados, pero no ha podido establecer un soporte propio, lo cual implica que el remate de núcleos metafísicos de la modernidad, con sus fundamentos, identidad, origen y totalidad, dejan de ser recaudos de estabilidad y se reemplazan por mojones de sentido (Derrida) haciendo que la crítica contemporánea deba realizar una doble maniobra de conservación /destrucción , lo cual a su vez implica pertenencia y extrañamiento, lo cual moviliza la memoria y en consecuencia, la cultura.

Otra paradoja fundamental que señala Escobar está en las operaciones que debe realizar el arte periférico de América Latina, a través de prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos logra

⁵⁶ Idea tomada de Escobar, Ticio, en *“Arte latinoamericano contemporáneo: la agenda crítica”*. Ob. Cit. P. 66 y 67.

concretar una doble operación: de distorsión y de apropiación de los paradigmas centrales. Estos mecanismos retóricos replantean conceptos tales como origen, fundamentos, universalidad, identidad y simulacro. Mediante tropos, afirma Derrida, los ámbitos culturales se ven invadidos de conceptos extranjeros, por razones extrañas legitimados. Estos elementos, expresa Escobar, constituyen un panorama en donde la modernidad, la posmodernidad y la condición periférica del arte en América Latina, condicionado por las señales del centro, hacen que se instale en horizontes conceptuales diferentes, con sentidos también diferentes, en donde la tensión de la forma vs. la realidad y la necesidad de autorreferencialidad reinstalan la tensión entre la inmanencia del lenguaje vs. las urgencias de lo real.

Otros aspectos condicionantes del arte latinoamericano, afirma Escobar, están relacionados con cuestiones no menos importantes, como la tensión entre lo universal y lo particular, el centro y la periferia, que resulta impactada por la hegemonía cultural europea, la gran administradora de sentido, y su trasvasamiento en sentidos adulterados, como se da en la periferia.

Ahora bien, el arte latinoamericano debiera ser, entonces, el resultado de la construcción de subjetividades, el espacio de la autorreferencia, mediante diferentes estrategias del lenguaje, del buceo de la memoria atendiendo a lo particular y lo global, y fruto de la experiencia universal y local.

Así, el arte latinoamericano contemporáneo podría desobedecer el curso standard de la historiografía y los códigos regidos por la mercantilización global.

Estos pensamientos de Ticio Escobar⁵⁷ serán tomados como rectores y orientadores acerca de la indagación de la producción artística de Xul Solar, teniendo en cuenta que se considera al artista como un paradigma emblemático de la autorreferencia latinoamericana, sin perder de vista en simultáneo, su ubicación temporal, que le ha permitido abreviar en muchas fuentes culturales, con el apetito prodigioso de los artistas modernos, pero a su vez y al mismo tiempo, indagar en las raíces de lo latinoamericano, como se verá mas adelante cuando se analicen los aspectos formales y semánticos de

⁵⁷ Escobar, Ticio. *“Arte latinoamericano contemporáneo: la agenda crítica”*. Ob. Cit. p 65.

su obra, sin perder de vista también, el ingrediente metafórico implicado en ella, y que les asigna estatuto de obras de arte.

En este sentido Escobar plantea que los artistas latinoamericanos mediante tropos, transgresiones, alteración de significados e instalación de mojones de sentido logran discutir la folclorización de la diferencia e impugnar la simplificación de la memoria para subrayar la contingencia de la historia.

Como se señaló anteriormente, Xul Solar no es el único caso de artistas que a principio del siglo XX han emprendido esta maravillosa empresa cultural independentista de definición identitaria latinoamericana, existen varios de similar talante y envergadura, Torres García, Wilfredo Lam y otros, y la sumatoria de los mismos enriquecen de mayor manera la expresión del arte latinoamericano de la época, al momento de definiciones y toma de conciencia artística de la necesidad de una estética americana.

Este posicionamiento tan iluminador de Escobar permite, por otra parte, superar viejas antinomias respecto de la identidad cultural latinoamericana y sus suspicacias, desde posturas totalmente extremas que la implican solamente con la consideración del universo simbólico de los pueblos originarios, al pragmatismo funcional del pensamiento de la globalización de “*lo occidental*”, propugnado por otros sectores.

Entonces, asumiendo el espesor ontológico de la discusión primordial acerca del estatuto epistemológico de una concepción respecto de la significación de un arte latinoamericano, y teniendo en cuenta que se encuentra en permanente redefinición, se lo tendrá en cuenta de manera provisional, a efectos de lograr avances con los propósitos de esta investigación.

2.4.1. Procesos de transculturación en América Latina.

En este sentido, se coincide con Glusberg, cuando plantea “*el otro mirar*” del arte latinoamericano, que se expresa como auténtico diálogo cultural cuando se desarrolla el “*regionalismo crítico*”. Reconociendo, asimismo, que el globalismo

genera una imposición que mantiene rasgos coloniales, que en la regionalidad local genera una apertura hacia el intercambio y la interdependencia, expresada en una cierta *“transculturación”* a partir de determinados *“procesos interculturales”*, y que se constituye en el *“otro mirar”* regionalista cuando es un mirar propio, diferente, autónomo pero no encerrado en sí mismo, abierto al mundo en busca de universalidad. Pedro Figari, (pintor uruguayo), fue el primer teórico que hacia 1915, en un contexto de polémica entre partidarios de un arte aséptico y de internacionalismo sin raíces y obtuso racionalismo sin horizontes, propone incorporar; recodificados, elementos extranjeros adecuados para el fin que se deben, o sea la expresión artística como testimonio de su gente, su vida, sus tradiciones. En este sentido, *“el regionalismo crítico”*, ya en el siglo pasado, proponía la asimilación de todo lo conocido, que debe realizarse previa selección hecha a conciencia y no como trasplante hecho sin contralor, lo que significa *“utilizar los lenguajes internacionales de manera crítica, para abordar las problemáticas regionales, o sea, localizar lo universal para universalizar lo local”*.⁵⁸

Básicamente, y para lograr un parámetro de referencia, se considerará al arte latinoamericano como aquel producto cultural autorreferente, que se expresa a partir de los archivos simbólicos latinoamericanos de raíces aborígenes y populares, pero asumiendo la mestización de los sucesivos trasplantes e injertos culturales, producto de las variopintas conquistas coloniales, inmigraciones y migraciones, y aún importaciones políticas y sociales. Mas aún, reconociendo que la matriz de pensamiento accidental impone, en cierta medida, negociaciones, transgresiones y adulteraciones de sentido para la consideración de un pensamiento estético americano.

En el entendimiento que esto es una situación de hecho y que de ninguna manera sirve plantearse en un posicionamiento utópico pero anacrónico relacionado con la añoranza de una determinada *“pureza cultural”* y étnica.

Reconociendo, asimismo, que es imprescindible avanzar con cautela respecto de los posibles modos de formalización que estos productos asumen y que necesariamente, en muchos casos hacen uso de préstamos o influencias –resemantizadas o no- de las culturas del centro a partir de una especie de

⁵⁸ Glusberg, Jorge. *“El otro mirar del arte latinoamericano”*, en *“Horizontes del arte latinoamericano”*, en Ob. Cit. p 45.

conquista cultural eurocéntrica que se dio en la modernidad, y norteamericana en la tardo modernidad, al haberse desplazado las capitales culturales en las que se produce la discusión y el diálogo de las culturas.

Admitiendo, también, que subyace a esto una discusión primigenia acerca de la redefinición del estatuto del arte, como una concepción diseñada por el pensamiento occidental, mediante el cual las culturas dominantes nos han legado un marco de referencia acabada, aun cuando sus elementos podrían ser discordantes con el arte latinoamericano, en el sentido de que básicamente el desarrollo de la autonomía del arte europeo lo ha orientado hacia una categoría de lo profano, y por el contrario, el arte latinoamericano autosuficiente se instala en el diálogo cultural universal a partir de la categoría de lo sagrado por su base popular, como lo expresara Colombres.⁵⁹

Este posicionamiento permitirá superar, con éxito, el peligro señalado por David Pérez, respecto de la necesidad de escapar de la historiografía modernista y sus consecuencias; la adulteración de los discursos regionales en manos de una ortodoxia interpretativa que responde a códigos y esquemas monolíticos, transcurre por territorios clásicos y conlleva la trampa de posibles automutilaciones, y también de la “*eclosión identitaria*”, que podría ser una mera estrategia comercial especulativa para ampliar el mercado hacia territorios no contaminados del arte latinoamericano, evitando tomar una noción de identidad en el arte, subsidiaria de las exigencias del mercado, lo cual sería un serio obstáculo para el afianzamiento del pluralismo cultural.⁶⁰

Habiendo realizado estas necesarias aclaraciones, que intentan describir sumariamente el estado de situación del aparato conceptual de la discusión teórica del arte latinoamericano, se intentará, en el apartado siguiente, avanzar en la consideración de un presunto orden simbólico que represente o refleje el pensamiento estético americanista, considerando antes, brevemente, algunas nociones respecto al tema desde la filosofía americana y su pensamiento respecto de la identidad.

⁵⁹ Idea tomada de Colombres, Adolfo, en prólogo “*Hacia una teoría americana de. Arte*”, en Ob.Cit. , p 26.

⁶⁰ Pérez, David. “*Pluralismo e identidad; el arte y sus fronteras*”, en Ob. Cit. p 17.

2.4.2. La construcción de la identidad.

“...Tal vez lo mas característico de nuestro pueblo es su alineación por intereses que son ajenos y contrarios al ser de la inmensa mayoría, que impiden su libre expresión, que traban su desarrollo, que intentan mantenerlo en formas caducas de vida...”

Gregorio Bermann.

Hugo Biagini, filósofo argentino, nos dice que básicamente, se puede considerar el tema de la identidad, en torno a dos grandes líneas, la primera vinculada con una concepción hegemónica y elitista, *“...en la cual se diluye tanto la universalidad como la mismidad de la humanidad latinoamericana...”*⁶¹, en tanto y en cuanto aplica criterios de dicotomía entre cristianos e infieles, civilizados y bárbaros, superiores y subalternos, y bajo gestiones autocráticas y por medio de la doctrina de seguridad interna, mediante las cuales, la población es considerada inepta y básicamente subversiva. Esta visión antiamericanista y antidemocrática tiene sus antecedentes en el siglo XVIII y sus bases en el pensamiento de Hegel, que veía a América como una instancia primitiva e inmadura. Se visualizará, a su vez, en el pensamiento de grandes referentes nacionales, como Sarmiento, o la *“Generación del 80”*, entre otros, que, salvo honrosas excepciones, partieron de esta premisa para diseñar su pensamiento político, ideológico y cultural. Esta manera de ver las cosas ha llevado a quitar historicidad, moralidad y capacidad al pueblo, a justificar el neocolonialismo, la dependencia y la usurpación del poder, combatiendo los gobiernos mayoritarios.

La segunda línea, dice Biagini, está sustentada fundamentalmente, en reconocer las diferencias, superar las xenofobias y folclorismos, en intentar escuchar el discurso de los grandes grupos sociales eternamente marginados, siendo su eje las luchas multisectoriales de liberación, cuyo pensamiento vertebrador se basa en la incorporación de la conciencia histórica de nuestra cultura americana.

De cualquier manera, y aún reconociendo los serios intentos de introducir conceptos como *“la argentinidad”*, o *“la americanidad”*, subsiste aún hoy, el

⁶¹ Biagini, Hugo. *“Filosofía americana e identidad”*, *El conflictivo caso argentino*. Ob. Cit. , p7.

problema sobre la legitimidad de adjudicarle a los sujetos colectivos –culturas nacionales e incluso subtipos regionales- atributos distintivos y sustanciales.

Lo cierto es que la definición de *“identidad”*, es una preocupación constante por necesidades vitales, desde varios campos del conocimiento, además de la filosofía. En estos términos, la expresión *“crisis de identidad”*, expresa Lèvi Strauss, citado por Biagini, sería el *“nuevo mal del siglo”*.

En términos de identidad, es necesario hacer notar que su definición y problematización es una construcción contemporánea, en el sentido de acentuar su aspecto de *“diversidad”* y llevarlo hasta las últimas consecuencias, devaluando el aspecto de humanidad y universalidad que es inclusivo y partícipe necesario del concepto identitario, en tanto y en cuanto surge el imperativo de unidad, de universalizar *“lo humano”*.

Hoy día la *“identidad”*, dice Biagini, es un término omnicomprensivo, y se procura asociarlo con la aproximación de la conciencia colectiva, *“...pero sin ese sentido mítico y transhistórico que poseían el espíritu del pueblo en el romanticismo alemán o el carácter nacional para el positivismo francés...”*⁶². En la actualidad, el concepto de *“identidad cultural”*, se desarrollo desde el proceso de descolonización de Asia y África, y después en la circunstancia latinoamericana y partir de la convergencia de elementos tales como el cuestionamiento al eurocentrismo, la búsqueda de raíces de los pueblos independizados y la defensa frente a la globalización social, política, económica y cultural propugnada por los medios de comunicación, manipulados por el modelo dominante.

Ahora, para la filosofía el concepto de identidad nacional estaría dado cuando un núcleo humano se ve a sí mismo como formando parte de la comunidad mundial y como reuniendo caracteres específicos a su vez.

Se dan aquí, también, por consiguiente, las condiciones necesarias para considerar la alteridad, a partir de la diversidad, vista esta como la dialéctica entre la autoimagen y la imagen proveniente de otros grupos sociales.

Como síntesis, Biagini propone definir a la identidad como proceso de autoafirmación comunitaria e individual, proceso que implica sentir pertenencia

⁶² Ibídem, p38.

a la colectividad y también experimentar la propia personalidad como única y singular.

Existen, finalmente, diversos tipos problemáticos de identidad, uno negativo, que opta por paradigmas extraños, otro difuso, con la búsqueda interminable de variantes, y el tercero escéptico, en el cual se diluyen todos los caminos posibles.

En el “*caso latinoamericano*”, la circunstancia latinoamericana, en términos filosóficos, transcurre a partir de la transculturación de la conquista española, de la escolástica al positivismo, que aporta lo suyo para determinar las bases del carácter del alma nacional.

Aún así, si bien no corresponde a la directa finalidad de esta investigación, es interesante reflexionar y ficcionar, inclusive, respecto de qué hubiera sucedido si los filósofos latinoamericanos hubieran partido de los presupuestos filosóficos de los pueblos originarios, que por supuesto los tenían, y tal vez de mayor humanidad o mejor dicho desde otro paradigma y visión de la relación del hombre con el cosmos. Naturalmente, esto como sabemos no ha ocurrido, porque ni siquiera hemos logrado respetar la vida de los hermanos aborígenes, y en ese caso tampoco su cultura. Esta falta de consideración a la alteridad, se ha constituido, a mi modo de ver, en una lesión cultural gravísima, en tanto y en cuanto hemos perdido la posibilidad, en su momento, de desarrollar un pensamiento alternativo al eurocéntrico, con todas las posibilidades de enriquecimiento que esto hubiera significado. El error ya está cometido, lo que es necesario es poder visualizar si existen posibilidades y voluntad real de subsanar sus consecuencias, pero esto implica, en todo caso, partir desde la base y redefinir, inclusive, la filosofía como institución. Paralela es la situación del arte latinoamericano, en constante revisión respecto de sus fundamentos, por parte de teóricos de fuste, y maravillosos pensadores de lo esencial, alejados de la coyuntura y la precariedad contemporáneas.

Volviendo a la cuestión filosófica americana, entre los discursos de la evangelización y los del positivismo, existen una serie de tensiones que inciden en la configuración de la identidad, y que se verifican desde la colonización, pero que subsisten como problemas irresueltos, para mencionar algunos, simplemente, basta visualizar algunas polaridades, dice Biagini:

cosmopolitismo y europeísmo vs. criollismo y nativismo, campo y ciudad, capital y provincias, importación y libre cambio ante autoabastecimiento y protección estatal. Todas estas cuestiones están incidiendo, permanentemente, en la actualidad, porque aunque parecieran presupuestos y problemáticas propias del siglo anterior, al estar sin solución no pierden su vigencia, y se retroalimentan y reactualizan en forma constante, como se comentara en páginas anteriores, frente al caso argentino como país agropecuario y exportador, y los privilegios de la patria ganadera. Convengamos que asimismo, la patria financiera y otras corporaciones también mantienen privilegios en constante autoafirmación, que llevan a los estados nacionales americanos a estar, siempre lejos de una auténtica definición, o mejor, redefinición identitaria, al ser tantos los intereses en juego y las presiones de todo tipo, tanto nacionales como internacionales. Esto implica, a su vez, que en América la economía, la política y el poder continúan estando en manos de grupos reducidísimos, en desmedro de las mayorías, cada vez mas marginadas de cualquier toma de decisión que no solo afectará su vida cotidiana, sino también la de las generaciones posteriores, por eso es interesante el pensamiento de nuestros ancestros, cuando plantean que a la tierra la tenemos prestada, porque le pertenece a nuestros hijos. Si esto se tuviera en cuenta, no estaría hoy el conflicto, entre Argentina y Uruguay por el tema de las papeleras y la futura contaminación del Río Uruguay. ¿Es que podemos considerar una desestabilización y posterior destrucción del equilibrio ecológico, vital para la felicidad de generaciones venideras, cuando sería un delito ecológico grave y permanente?, ¿Es que la consideración política y económica del desarrollo, legítimo por otra parte, de un estado, puede invalidar compromisos ambientalistas y de ecología de vida, que son promesa de cumplimiento en las cartas constitucionales, declaraciones, acuerdos bilaterales, etc?. Sin perder de vista, asimismo, como incide esta problemática en las relaciones bilaterales, e incluso en el MERCOSUR. En esta tesis, naturalmente, habrá más preguntas que respuestas, por la propia ineficacia, pero también por la imposibilidad natural concomitante con el desarrollo de los procesos de definición de estas cuestiones.

Lo que es indispensable, y en esto se coincide con Biagini, repensar hoy día la definición de identidad, sin considerar, a su vez, el componente político y económico, que impacta y determina una serie de cuestiones, y que instala las diferencias entre países ricos y pobres, desarrollados y subdesarrollados, centro y periferia, y como decía Escobar, plantear la necesidad, en el arte latinoamericano, de ser excéntricos. Aún así, la cuestión de la excentricidad implica también toda una carga que tiene su propio peso específico, ya que tomada como adjetivo calificativo, lo raro o extravagante podría ser, otra vez, una calificación discriminatoria, pero desde la acepción matemática y geométrica implica que se tiene un centro diferente, y mejor aún, desde la mecánica, porque sería una pieza que gira alrededor de un punto que no es su centro de figura, y esto abriría la posibilidad de plantear relaciones de alteridad donde la diferencia no sea, simplemente, discordante, sino mas bien complementaria, y por qué no, aleatoria.

Lo cierto es que la definición de la identidad latinoamericana estaría más allá de las clásicas interpretaciones de la metafísica o biopsíquicas, y sobrepasa, dice Biagini, las fronteras étnicas o geográficas, en la búsqueda de un ideario de unidad en medio de la diversidad.

Finalmente, hablar de identidad nacional implica, a su vez, particularidades y regionalidades, y sus grandes áreas constitutivas, y mas que nunca tiene actualidad el discurso de este filósofo argentino cuando plantea la legitimidad y la validez constante de las premisas vinculadas con el desenvolvimiento en los pueblos latinoamericanos a partir de una conciencia de los intereses nacionales y continentales, la renovación ideológica que conlleva la consideración de lo popular, las reformas necesarias para lograr la justicia social, la autonomía y la liberación del imperialismo norteamericano, el respeto de los derechos inalienables, de lo público y lo privado, etc.⁶³ O por lo menos reconocer en otros procesos históricos aspectos para tomar enseñanzas, se podría decir. En este sentido, al igual que la *“Doctrina Monroe”*, y en términos de solidaridad americana podríamos declarar *“Sud-América para los sudamericanos”*, teniendo en cuenta que *“...en el año 1823, los Estados Unidos declararon por sí mismos, que la América es para los americanos. Antes que Monroe hiciera su*

⁶³ Ibídem, p 41.

memorable declaración, ya la habían hecho y ejecutado en el campo de batalla los sudamericanos. La acción política y militar del continente dice con insuperable elocuencia que Sudamérica es de los sudamericanos, para ellos. Esta es la solidaridad en la historia, en su concepto, en sus frutos, y en su significado en los tiempos...”⁶⁴.

Lo interesante, aquí, es que se vuelven a encontrar coincidencias entre los pensamientos de los intelectuales de otros campos, como se ha tratado en las páginas anteriores, no sólo el arte latinoamericano reclama su autorreferencia y la ponderación de la alteridad cultural respetable, también la filosofía americana reclama los mismos presupuestos, en una perspectiva que, por lo menos, es esperanzadora a partir de la coherencia de sus planteamientos.

2.4.3. La nación Argentina y su identidad.

El caso argentino tiene, naturalmente, sus matices, y la cuestión pasa por la dificultad de integrar, estructuralmente la diversidad de intereses e intérpretes de la conciencia nacional, desde el reconocimiento legítimo de los orígenes, hasta la convalidación de los modelos que definan los rasgos más específicos, mas el reconocimiento de los aportes culturales de la conquista española y anglo-francesa, el componente aborigen, el criollo vernáculo, el gaucho tomado por algunos como prototipo de la legitimidad, en fin, una larga lista de variables que son difícilmente asimilables y que configuran nuestra fisonomía social, y que desintegran nuestra personalidad colectiva, aún en la actualidad.⁶⁵

Naturalmente, a lo largo del siglo XX se visualizaron, en toda América, y en momentos determinados y determinantes, valga la redundancia, interesantes planteamientos vinculados con la autodeterminación y la redefinición de la identidad vernácula, en el caso argentino, es sumamente importante el pensamiento del filósofo argentino Rodolfo Kusch, *“...figura ineludible en el horizonte latinoamericano actual, donde se perfila una encrucijada decisiva para nuestros países: asumir, preservar y revitalizar la identidad cultural y el destino histórico del subcontinente o exponernos al vaciamiento progresivo, la*

⁶⁴ Editorial de *“La Prensa”* del 21 de diciembre de 1902, en *“Hechos e Ideas”*. Argentina, Impresora Industrial. 1985, p 283.

⁶⁵ Idem, p 42.

disgregación y el deterioro...” siendo sus ideas “...una incitación filosófica y un gesto vital...a partir de sus trabajos centrados en el autorreconocimiento del ser americano...al que concibió con los rasgos de su particularísimo “estar-en-el-mundo”...por su invitación a pensar en América, desde América y en americano, como acto genuino y universalizante, y finalmente, en un pensar para el mundo...”⁶⁶ Tal vez el pensamiento argentino no ha ponderado debidamente a este filósofo, dice Elizabeth Kusch, que ha volcado sus ideas centradas en la preocupación por la naturaleza del ser americano y por las raíces de nuestra cultura, como “*El pensamiento indígena y popular en América*”, “*América Profunda*”, “*Seducción de la barbarie*”, etc., que desde la filosofía argentina ha aportado decisivamente al señalar el carácter original y distintivo de la contribución que la cultura latinoamericana ha hecho y hace a la cultura universal.⁶⁷

Su vida y su itinerario filosófico, dice Azcuy, tienen una entrañable coherencia, y “*Vivir en Maimará*”, fue su modo de rubricar su defensa de la cultura popular, indígena, mestiza o criolla, que remodela con su capacidad fagocitante las persistentes oleadas modernizadoras.⁶⁸

En oportunidad de un viaje que realizara Kusch por la provincia de Jujuy, atravesando la Quebrada de Humahuaca y la puna jujeña, tuvo oportunidad de encontrarse con “*Un hombrecito de Cochino*”, llamado Mamaní, y preguntarse qué había de común en ellos, dos argentinos, un aborigen y un docente, profesor en filosofía; y su sensibilidad social y filosófica le permitió analizar la cuestión en forma causalista y tratando de superar la antinomia sujeto-objeto, permitírnos vislumbrar un común horizonte, de vida, de silencios, de dioses.⁶⁹

Y también, el milagro de la metáfora en el pensar, cuando nos dice “...*Es el milagro de estar, antes de ser. El fondo común antes de que yo me llame Kusch y el hombrecito Mamaní, es un área no pensada e imposible de pensar. El silencio, en suma, y detrás del silencio, seguramente un símbolo; quizá los*

⁶⁶ Azcuy, Eduardo. En Prólogo, en “*Kusch y el pensar desde América*”. Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1989, p 7. ISBN 950-643-008-X

⁶⁷ Kusch, Elizabeth, en Rodolfo Kusch: “*Un hombrecito de Cochino*”, en “*Hechos e Ideas*” N° 22. Buenos Aires. All Graphics s.r.l. 1989, p 188.

⁶⁸ Azcuy, Eduardo. Ob. Cit. p 7.

⁶⁹ Kusch, Elizabeth. Idem, p 189.

*dedos de la divinidad, la misma que estuvo arrugando los cerros: una vida realmente en común, la mía, la del viejito y la de la puna, y todos en silencio...*⁷⁰

El pensamiento de Kusch, por otra parte, ha germinado y crecido en los pensadores y filósofos argentinos, como Nerva Rodas de Rojas Paz, que lo interpreta acabadamente cuando señala, refiriéndose a la propuesta de este pensador, que es indispensable encontrar respuestas legítimas a través de técnicas e instrumentos válidos, reconociendo que el conflicto congénito de la nación argentina no es una carencia intelectual, sino ética. Se trata de afrontar los miedos cavando surcos en la filosofía, buscando recuperar las categorías que nos pertenecen por elaboración propia, aún resumiendo los aportes diversos, para devenir americanos. Evitar caer en el pensamiento europeo como ejemplo de lo paradigmático, y fundamentalmente superar la visión arqueológica y antropológica de que lo indígena es lo muerto, lo no subsistente, porque sería caer en la negación, en la mutilación. En este sentido propone tener en cuenta el pensamiento de Kusch, en tanto búsqueda de un pensamiento que sea canal de crecimiento, desde el subsuelo de América, donde subsisten corrientes de comprensión que necesitan ser explicitadas, que continúan cargadas de vitalidad y que siguen operando en las decisiones colectivas. Esto permitiría superar el extrañamiento conceptual, para construir un pensamiento operatorio original. Se trata de un pensar en armonía asumiendo una América rica por mestiza, y no ceñida por una cosmovisión europea sin más. O sea, dar cuenta del pensamiento indígena no como *“exhumación indígena”* sin más, sino como el pensar de América seminal, vigente como pasado preamericano, confluente y conformador de identidad. Este proceso permitiría una imantación del espíritu, en una tierra donde se degluten tanto lo europeo como lo indígena, y todo otro dato que entre en compatibilización con el poder intrínseco. Superar, entonces, una visión científica que desde la arqueología presenta lo indio como algo monstruoso y aberrado, cuando en realidad es, en sentido literal, lo autóctono. Al contrario, se trata de esclarecer su sentido, delimitar su subsistencia en una identidad en crisis por falta de crecimiento auténtico. Es indagar *“...sondeando en el hombre*

⁷⁰ Kusch, Rodolfo. Ob. Cit. p 191.

*mismo sus vivencias inconfesadas...sacar a la luz el compromiso con la tierra...remover estructuras ignoradas...al margen de la cultura oficial..."*⁷¹

Considerar vigente el pasado preamericano, aún en lugares en donde no se reconoce su conexión o se piensa en su inexistencia, implica comprender el sentido de un suelo en toda su magnitud, reconocer el poder de un sujeto colectivo, suma de elementos intrínsecos y extrínsecos pasados y presentes, superar la carga de la ciencia, y asumir nuestro particular modo americano de interpretar el mundo.

Implica, por otra parte, dice Kusch, asumir la experiencia del miedo a ser nosotros mismos, y penetrar zonas límites excluidas de nuestra reflexión, hacer uso de una libertad que no estamos dispuestos a asumir porque requiere de una verdad interior y de una constante confesión, implica, en definitiva, reubicarnos en el subsuelo mismo de la sociedad, dar cuenta de nosotros mismos. Superar, entonces, la carencia, el estancamiento intrínseco, la inferioridad especulativa, el pensamiento estéril, para fecundar la cultura éticamente. Es replantear el saber reflexivo asumiendo la relación entre el pensar popular y el pensar culto, superar sus antinomias y asumir la relación intrínseca que existe entre ambos, no la negación de lo popular, realizada en desmedro de lo extranjero idealizado. Se evitaría así la infecundidad y el desarraigo, el desasosiego ontológico, la preferencia de nuestros artistas por lo ya hecho frente a lo amorfo, basados en una urgencia del vivir, que conduce a una alteración del orden genético.⁷²

La aceptación de la relación de lo popular y lo culto exige considerar que el primero parte de un "algo" antes del cómo, y que da prioridad a lo semántico sobre lo técnico, éste se da como consecuencia. Si se abandona lo popular negándolo, se niega el "algo", y se recurre al "cómo" de otro algo, se prioriza, desde lo culto, lo cognoscitivo sobre lo ético, y se vuelve insustancial. Así, América estaría haciendo filosofía europea, careciendo de una propia, lo cual produce esterilidad, parálisis, al operar con instrumentos y técnicas que les son extrañas. Entonces, dice Kusch, es necesario mas allá de las explicaciones científicas, asumir el fondo de miedo sin resolver, dar un salto a lo embrionario,

⁷¹ Kusch, Rodolfo, cit. por Rojas Paz, Nerva, en "*Kusch y el miedo en América*", en Ob. Cit. p 105.

⁷² Kusch, Rodolfo. "*Anotaciones para una estética de lo americano*". Ob.cit. ídem, p 108.

religarse al productor del “*algo*”, usar las técnicas adecuadas y asumir la ambigüedad de nuestro mestizaje. Admitir, también, el problema del saber “*de la piel hacia adentro*”, porque lo contrario es nuestro domicilio en el mundo, el “*mundo dominable*”. En cambio el saber de la piel es el saber de sí mismo. Un saber de crecimiento, entre la piel y el miedo, fuente seminal. En el pensar americano piel adentro, subyace la vivencia de lo indio y su forma de resolver el miedo, frente a fuerzas negativas, busca el brujo y elabora el conjuro, su verdad es verdad de conjuro.

Entonces, para Kusch el sentido de la historia no es el del tiempo, sino el de la realización del ser piel adentro. Y aquí se bifurca su pensamiento del europeo, de Kierkigaard o Heidegger, “*...cuando Europa desaloja los dioses y se adueña del espacio que vacía para su dominación, cuando el sentido de su libertad hace la experiencia de la soledad, no le queda sino crecer desde la nada. Se reduce el mundo, los dioses, los otros y se agiganta lo individual...*”⁷³

A diferencia del hombre europeo que crea la ciudad para superar la naturaleza hostil, y termina hostilizando la naturaleza, el hombre americano se siente participando entre fuerzas antagónicas, inmerso entre elementos cósmicos, no huye del miedo ni lo niega, intenta conjurarlo. Y siente miedo, el mundo es un campo de potencia autónomo, puede ser víctima de fuerzas antagónicas, puede ser objeto, por accidente, de la ira de Dios. Y no intenta vencerlo, sino mas bien resistirlo. Ante la vivencia del miedo ontológico, Occidente busca disolverlo por medio de subterfugios, el hombre americano, en cambio, mediante el conjuro, busca equilibrar el juego de los contrarios, mediante rituales hasta sangrientos, pero que tienen su justificación sagrada. No se pretende, entonces, abolir el caos por decreto, como intentan ciertos gobiernos, sino de interpretar al mundo como caos, no como orden, y asumir que de ese modo ordena y al hacerlo se somete a la coherencia que el orden divino le suministra. Aún así, advierte Bordas de Rojas Paz en su ensayo, América ha intentado escribir su historia desde cosmovisiones opuestas, intentando cancelar el fondo prehistórico, buscando una inserción exclusiva en el modo occidental, intentando una erradicación de sus miedos según el modelo europeo, y sumando entonces, los que surgen de una experiencia

⁷³ Bordas de Rojas Paz, Nerva. Ob. Cit. ídem, p 114.

concreta peculiar que emerge del desajuste de lo consciente y el subconsciente.

Cuando Kusch trabaja las categorías del tiempo y el espacio, a partir de las soluciones antagónicas, y las relaciona con la concepción kantiana, allí donde estos elementos son planteados como apriorismos de este sujeto trascendental, *“...se adueña de los mismos y los manipula a voluntad, se constituyen en elementos vacíos, disponibles e internalizables en la subjetividad, allí desaparece el miedo. El concepto preamericano, en cambio, los concibe como entes autónomos, subsisten en el exterior, son lo indomable, el reino de los dioses y los demonios...”*⁷⁴

Y aquí es donde nuevamente volvemos a conectarnos con el propósito indagativo de este trabajo, cuando intentamos visualizar a Xul Solar como un artista exponente de estos principios, afirmándonos en el análisis de Rafael Squirru: porque su obra permite *“...sentir el brujo que hay en nuestra alma y el animal que nuestra conciencia ha replegado contra el subsuelo, quizá no sea una experiencia grata para el pacífico filósofo de la actualidad. Y sin embargo la realidad conservada por Xul Solar en sus cuadros está también en las bases del alma, apuntalando los progresos de su mundo ulterior, enviándole continuamente su remesa de energía y primitivismo para que ensaye con ello nuevas formas. Para que no falte combustible en su ascensión hasta los Dioses...”*⁷⁵

O como dijera Demaría, *“...el primitivismo de Xul Solar es anterior a la aparición de los Dioses. Los Dioses corresponden a una forma más evolucionada de energía. Una obra de Xul Solar, en cambio, nos introduce con su ironía en esa zona de nuestra alma donde nos esperan los brujos, tan contemporáneos como las torres y los animales de la selva, en cada uno de los cuales cobra forma y expresión un apetito y una idea del espíritu creador...”*⁷⁶

⁷⁴ Bordas de Rojas Paz, Nerva. Ob. Cit. p 117.

⁷⁵ Squirru, Rafael. “Xul Solar, atisbos esotéricos”, en Museo Xul Solar, <http://xulsolar.org.ar/xulxul.html>.

⁷⁶ Demaría, Fernando. “Xul Solar y Paul Klee”, en ídem.

2.5. Acerca de la existencia de un orden simbólico que represente el pensamiento estético americanista.

Ticio Escobar nos dice que la impugnación de los fundamentos universales implica, por otra parte, el reconocimiento de la diversidad, a partir de la aceptación de nuevos sujetos sociales e identidades culturales. Asimismo, propone un arte latinoamericano producto de la construcción de subjetividades para garantizar la autorreferencia. También es interesante conectar aquí el pensamiento de Colombres, que afirma que *“...hoy la discusión sobre arte no gira en torno a la belleza, pues se lo estudia en forma creciente como un proceso social y comunicacional, desmantelando con la lingüística, el psicoanálisis y la semiología, la antigua soberbia del subjetivismo...”*⁷⁷

Lo que en principio parecería una paradoja instalada entre el pensamiento de estos dos grandes teóricos americanos, no es tan así, sino mas bien la interesante confluencia de situarse dentro de la base social del arte, asumiendo una de las principales orientaciones del campo de la estética. O sea, admitir *“lo estético que privilegia los procesos sociales que expresan la sensibilidad”*, para superar los posicionamientos de aquella orientación de la estética que se ocupa fundamentalmente del análisis de *“lo bello”*, enfocándose, a partir del siglo XX, mas bien hacia utilizar los conocimientos estéticos para comprender la sensibilidad en su interacción social y cultural, poniendo a la estética como un fenómeno de comunicación, y en consecuencia al contenido como fuente importante de estudio estético, equiparable al análisis de las formas artísticas.⁷⁸

2.5.1. Lo sagrado y lo profano: Símbolo y tradiciones sociales colectivas.

En la búsqueda de la base social del arte, Colombres manifiesta la importancia de reconocer en América los mitos como pilares de la cultura y como sustrato de toda gran obra, siendo el arte el paraíso de los arquetipos. En esta fuente abrevan no solo la cultura popular, la de masas y la erudita, nutriéndose e implicándose mutuamente, ya que *“...cuando el hombre moderno*

⁷⁷ Colombres, Adolfo. *“La colonización cultural de la América Indígena”*. Ob. Cit. , p 24.

⁷⁸ Amigo, Ferro y otros. Ob. Cit. p. 27.

transfiere a los objetos lo que antes pedía a los seres naturales...lo único que hace es reemplazar a los viejos mitos por otros...⁷⁹, entonces habría que indagar como condiciona este cambio en el universo simbólico, si es mas magro o mas rico, o mas superficial, o banalizado, porque se elegiría, tal vez, lo profano en desmedro de lo sagrado, si esto ocurriera efectivamente.

Preocupación que no debe darse, en tanto y en cuanto, como afirmara Colombes, el mito es mutable y dinámico, temporal, histórico y humano, *"...expresa los valores de la cultura y abre una brecha a la libertad de modificarlos cuando expresan el sentimiento colectivo...⁸⁰*, es la palabra, leyenda, fábula o cuento que informa una cultura y expresa el acervo simbólico y los sueños colectivos. Aquí, nuevamente debemos instalar un mojón de diferenciación con relación a la definición del arte latinoamericano, con respecto al europeo o de los países centrales, porque como se expresara anteriormente, las bases son diferentes en cuanto a sus estatutos o asentamientos, ya que Europa basa su arte en lo profano, América en lo sagrado. Si el mito tiene proximidad con lo sagrado es porque proyecta los valores esenciales hacia una zona sagrada, porque expresa la conducta inspirada en la zona arquetípica, y no significa esto, necesariamente, que se lo deba vincular con la religión, porque también hay mitos profanos que sustentan la tradición cultural y enriquecen y reactualizan el acervo simbólico.

Esto se relaciona, también, con la doble acepción del significado de la palabra arquetipo: *(del latín archetypum, y este del griego archet y pos; de ancho, ser el primero y typos, modelo)*. Modelo original y primario, prototipo ejemplar, o bien en Teología: *tipo soberano y eterno, que sirve de modelo al entendimiento y la voluntad de los hombres.⁸¹*

Según Ticio Escobar, América sume al mito por tradición cultural, lo fertiliza por medio del rito en las experiencias sociales colectivas y su resultado mas auténtico y privilegiado podría ser el arte indígena y popular, y a esta consideración podría incorporarse un elemento mas, afirma Colombes, *el fetiche*, pero acondicionado por la resemantización, al concepto de *maná*, como

⁷⁹ Colombes, Adolfo. *"Hacia una teoría americana del arte"*. Ob. cit, ps. 20, 21.

⁸⁰ Idem, p 22.

⁸¹ Nuevo Diccionario Enciclopédico Universal Milenio. Ob. cit, p 85.

elemento de función simbólica que da sentido a la vida y a las cosas en el fluir de la energía cultural.

También aquí advierte Escobar, que el concepto de *maná* debe ser tenido en cuenta sin limitarlo al universo mágico y religioso, sino considerar su función simbólica. Se podría inferir, en consecuencia, que nos está presentando una relación hasta metafórica con el concepto religioso de “*maná: rocío milagroso y sustancioso con que Dios alimentó al pueblo de Israel en el desierto*”⁸², tomando el sentido de milagro y sustancia para la retroalimentación, entre ritos, fetiches y función simbólica.

En síntesis, quedarían aquí presentadas las bases para una teoría americana del arte, que según Colombres y Escobar rescataría la base colectiva y solidaria de la cultura popular, no dependerá de esquemas arbitrarios y etnocéntricos, será síntesis y suma, detenida en los mecanismos de alienación y desalienación del orden simbólico americano, con una modernidad asumida y potenciada en sus propios valores, mas alejada de los remanentes del idealismo y preocupada por la supremacía de lo colectivo frente a lo individual, que dé una mayor relevancia a la acción que a la obra en sí, como propone Juan Acha,⁸³ que defienda la polifuncionalidad de las obras de arte en desmedro de la función estética predominante, y abandonada definitivamente de la concepción de belleza y materiales nobles, considerando también los materiales de escasa duración y calidad, asignando un nuevo sentido a lo efímero de la obra de arte, para acercarse a la vocación popular americana de la fiesta y el disfrute, que privilegia la habilidad de hacerlas sobre el producto de esta acción.

Los elementos de estos pensamientos de Escobar y Colombres, como se señalara precedentemente, son esenciales para el abordaje de la búsqueda de sentido en las obras de Xul Solar, desde un orden simbólico americanista, y tienen coincidencias con los planteamientos de otros teóricos americanos, como Mario Gradowczyk, cuando al comparar a Torres García y Xul Solar, los asimila, precisamente, por ser representantes ambos, de aquellos artistas de visión esencialista, en cuanto a la presentación de una visión cósmica de un mundo ideal.

⁸² Diccionario Enciclopédico Ilustrado. Barcelona. Ed. Ramón Sopena. 1958, p 799.

⁸³ Acha, Juan, cit por Colombres, Adolfo, en Ob.cit. p 26.

2.5.2. La construcción del mito.

En este sentido, Gradowczyk menciona a Mircea Eliade, que fundamenta la supervivencia abundante de la mitología en el inconsciente del hombre, ya que su existencia está plagada de símbolos y mitos, y aún en la sociedad moderna, solo hay que descubrir “...las nuevas máscaras...”; entonces Torres García, Xul Solar y Paul Klee, podrían ser los referentes que han realizado la conexión, en las artes visuales, entre los mitos y la sociedad moderna.⁸⁴

Ahora bien, y en la necesidad de ir desbrozando el camino investigativo, se considera conveniente realizar algunas precisiones y acotaciones respecto a los conceptos tomados. Ferrater Mora explicita al “mito” como el relato de algo fabuloso, acontecido en el pasado, casi siempre impreciso. Que a su vez está constituido por grandes hechos heroicos, que puede asumir una representación alegórica, y contenido en dos vertientes, lo real y lo ficticio: “...el mito es un relato de lo que podría haber ocurrido si la realidad coincidiera con el paradigma de la realidad...”⁸⁵ También se puede afirmar que el mito sobrevive desde la antigüedad, con algunas acomodaciones, y tal vez con zozobras en la modernidad y posmodernidad. Lo cierto es que si en la antigüedad fue admitido como envoltura de una verdad filosófica, y ni siquiera Platón pudo prescindir de él porque caería su doctrina del mundo, del alma y de Dios. Y hasta el medioevo, el mito estuvo presente por su contenido mismo y su poder explicativo. El Renacimiento y sus nuevos aires, complejizan la consideración del mito, por el problema de la realidad y la verdad, o el grado de veracidad de los mitos. Posiciones extremas modernas negaron, incluso, su validez. El desarrollo del estudio empírico de la historia, fue allanando esta discusión, en el entendimiento de la validez de los mitos, en el sentido de apreciar su importancia en tanto y en cuanto son lo acontecido en la historia, o sea la creencia en mitos, por consiguiente, si los mitos fueron considerados como hechos históricos, su verdad es una verdad histórica.

⁸⁴ Gradowczyk, Mario. Ob. Cit. p 104.

⁸⁵ Ferrater Mora, José. “Diccionario de Filosofía de Bolsillo”, comp. Priscilla Cohn. Miró, Madrid, España. Alianza. 1989, p 528.

En nuestros días, o sea en la contemporaneidad, los mitos son la base de la conciencia mítica, es decir que no son tomados como representación de una verdad histórica absoluta, y tampoco para objeto de estudio de la investigación empírico-descriptiva.

Como la conciencia, desde un sentido muy amplio, puede investigarse desde el punto de vista epistemológico, pero como también es una forma de la conciencia humana, el estudio de los mitos permite visualizar como se estructura tal conciencia. Y aquí nos presenta Ferrater Mora otro elemento indispensable para el avance de la investigación: que la formación de los mitos responde a la necesidad de conciencia cultural, y desde ese punto de vista, son supuestos culturales.

La conciencia cultural, a su vez, es la que nos permite considerar a estos artistas americanos, Torres García y Xul Solar, como referentes de una expresión simbólica americanista. En este sentido, Gradowczyk⁸⁶ señala que el primero integró el concepto absoluto de la abstracción en la geometría y la frontalidad con estructuras simbólicas. Para esto se valió de conceptos del arte clásico, para reactualizar los conceptos platónicos. Para lograr el desarrollo de su discurso estético, Torres García había entendido que detrás de la conciencia del mito, estaban los significados más herméticos y trascendentes.

El punto de partida, señala Gradowczyk para fundamentar su afirmación, es la *“teoría de los sueños”* de Sigmund Freud, modificada después por Carl Jung, porque debe buscarse en las motivaciones inconscientes de los dos artistas, Torres García y Solar; y en ese sentido, relacionarlos con ese *“...estado especial de conciencia –el inconsciente- que surgía cuando el artista observaba las cosas en otro plano: la superrealidad...”*⁸⁷ La revalorización del símbolo por medio del psicoanálisis, como instrumento del conocimiento profundo y las precisiones que realiza Jung sobre él: *“...es una palabra, un nombre o una imagen que, aunque sea familiar en el mundo cotidiano, posee implicaciones ocultas mas allá de su sentido evidente, y que está ligado a aspectos inconscientes del hombre y la mujer...”*⁸⁸, el arcaísmo y la abstracción de los símbolos universales, alejados cada vez más de lo imitativo y de la alegoría, se

⁸⁶ Idem, p104.

⁸⁷ Idem, p107.

⁸⁸ Jung, Carl, cit por Gradowczyk, Mario, en ídem p 107.

expresan, en la obra de Torres García, nos dice Gradowczyk, en formas arquetípicas, que constituyen un punto central en la teoría jungueana. Y en este sentido, también podemos establecer conexión con los planteamientos de Colombres y Escobar respecto de los requisitos para el asentamiento de las bases de un arte latinoamericano autorreferente, ya que *“...se ha encontrado en muchos sueños imágenes y asociaciones análogas a las ideas, mitos y ritos de los pueblos primitivos, que han sido bautizados por Freud como residuos arcaicos, y que sobreviven en el espíritu del hombre. Esas imágenes no son elementos muertos...Sino arquetipos o imágenes primordiales...que forman parte integral del inconsciente colectivo...elementos dinámicos, cuya representación puede variar en los detalles, sin perder su esquema fundamental...”*⁸⁹

Xul Solar, según Gradowczyk, pasa de su mundo místico y simbólico casi en simultáneo con Torres García, y por imperio y presión de la modernidad y sus consecuencias, hacia *“...una nueva síntesis sustentada sobre la frontalidad de la representación –reclamada por Torres García- integrando sus imágenes con textos que las convierten en medios de comunicación mas efectivos: son sus pinturas expresionistas- plasticidas. Esa toma de partido por la modernidad exaltada, al mismo tiempo la espiritualidad del ser humano dentro del orden de la naturaleza y lo expresaba mediante la geometría y un lenguaje de formas simbólicas...”* aún cuando en definitiva, *“...las realidades del mundo moderno acorralaron finalmente a las tendencias del espíritu y a la visión cósmica del artista...”*⁹⁰

Ahora bien, si el rito es, en la teoría de Escobar, la máxima intensificación de la experiencia comunitaria, la culminación y el corolario del arte indígena y popular, sería interesante considerar, como se implica aquí, la producción artística de Xul Solar; a partir de la síntesis y mixtura que realiza de elementos populares, religiosos y profanos, antiguos y modernos; en síntesis, arquetípicos y míticos, reactualizados desde una conciencia histórica individual, pero a su vez de construcción colectiva. También puede ser sustancioso a los fines del trabajo reconocer en sus pinturas, proyectos, juegos y grafías, cuales son los

⁸⁹ Idem, p 108.

⁹⁰ Idem, ps 109 y 110.

elementos *“fetiche”* que en ellos aparecen. Aclarando necesariamente que se trataría de revisarlos desde una perspectiva no peyorativa, como fue utilizada en algunos casos para la consideración del arte periférico, sino mas bien como esa carga de energía que permitirá una dialéctica entre las formas estables.⁹¹

2.5.3. Relaciones entre lo popular y lo académico como categorías que sirven de base para la construcción de lo universal.

Es necesario, ahora, aclarar algunas cuestiones que se relacionan con *“lo popular”*, porque bien sabemos que este elemento debe ser contrastado con *“lo culto”* o la *“alta cultura”*, para su mejor y mas clara definición, y a su vez también se los puede ver relacionados con lo sagrado y lo profano, pero además tienen sus implicancias estéticas en la consideración de toda obra, y por consiguiente también, en la obra de Xul Solar.

Teniendo presente la tensión existente entre *“lo académico”* y *“lo popular”*, ya que el espacio artístico (Lotman) es a la vez heterotopía y utopía, que incluye la historicidad, la situacionalidad geopolítica, un sistema de oposiciones entre alto-bajo, centro-periferia, dominado-subalterno, que confluyen a resignificar el análisis(Peñafort)⁹², la pregunta sería como encaja en estas categorías de académico y popular la obra de Xul Solar , teniendo en cuenta que podríamos, en principio, encontrar una paradoja, ya que este artista producía arte, lenguajes y religiones con la pretensión de que fueran masivamente utilizados, pero él mismo sabía, que solo él hablaba estos idiomas, jugaba sus extraños juegos, practicaba sus religiones recreadas, escribía sus mensajes en las grafías plasti-útiles. Lo que se intenta señalar es que Xul Solar pretendió compartir visiones universales con todos aquellos que se acercaran a su obra, y que partió de su gran conocimiento del mundo como hombre culto que era, que consideró y resignificó muchos elementos culturales con los cuales alcanzó la magnitud de su obra plástica, literaria, musical, lingüística, religiosa, etc., que se valió de arquetipos, mitos y valores universales, americanos e individuales, pero que aún así, no tiene el reconocimiento masivo del arte popular, y

⁹¹ Escobar, Ticio, cit. por Colombres, Adolfo, en Ob.Cit. p 22.

⁹² Peñafort, Eduardo. *“La tensión académico/popular como problema estético”*, ob. cit, p 29.

solamente la valoración altísima de los reducidos sectores que privilegian el arte culto, o la admiración de algunos profanos que, con el conocimiento o no de los códigos que fundamentan su obra, lo admiran, y aprecian su capacidad inagotable de fantasía, de creación de mundos misteriosos, polisémicos, reberverantes, místicos y hasta humorísticos.

Intentando desentrañar las relaciones entre “*lo académico*” y “*lo popular*”, Peñafort los presenta como cánones. Si bien se reconoce que el significado de ambos conceptos no es unívoco, existen afirmaciones que reconocen al arte académico como “*arte culto*”, “*arte de elite*” o “*arte sin más*”, en tanto que al arte popular se lo señala como las “*...diversas manifestaciones producidas por grupos sociales determinados, rural, tradicional, cultura de masas, industrias culturales, provincial, marginal, bajo...*”⁹³, configurándose, de este modo, las relaciones anteriormente mencionadas, alto-bajo, centro-periferia, etc. Delineados estos conceptos, dice Peñafort, debe tenerse en cuenta que “*...el canon es una palabra tomada del ámbito de la religión, se trata del conjunto de textos que una comunidad de creyentes considera dogmas. Estos cánones, según W.Mignolo, requieren estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes. Desde el canon, la comunidad se sitúa a sí misma en relación con una tradición, se adapta al presente y se proyecta al futuro. Su estabilidad y permanencia no impide que se deba adaptar e interpretar para que “ilumine” las siempre cambiantes situaciones concretas*”⁹⁴. Además, en relación al concepto de canon también es necesario aclarar que “*...desde el punto de vista artístico operan en distintos niveles. Kermode distingue entre el canon potencial, que sería la totalidad de lo producido en un determinado lenguaje; el canon accesible, que es aquel conjunto de obras al que efectivamente tener acceso; canon selectivo, que es aquel que se organiza con algún tipo de criterio; el canon oficial, que es el que una cultura considera como identitario de esa cultura o la humanidad...*”⁹⁵; cumpliendo, a su vez, determinadas funciones, como provisión de modelos e ideales, transmisión de herencia de pensamientos, creación de marcos de referencia comunes, legitimación de teorías, sentido de historicidad, pluralismo. A su vez, los tipos

⁹³ Peñafort, Eduardo. Idem, p 30.

⁹⁴ Idem, p 31.

⁹⁵ Idem.

de cánones y sus funciones influyen y definen la constitución del sujeto individual o colectivo, debiendo distinguirse, su aspecto vocacional y disciplinar, ya que *“...el aspecto vocacional del canon es la relación que tiene un miembro de una determinada comunidad con respecto al mismo; mientras que el aspecto disciplinar es la actitud que toma un científico frente a un canon determinado. No es lo mismo reconocernos como parte de una comunidad que tiene un canon o como científicos que crean o se aproximan a ese canon...”* como expresa Mignolo.⁹⁶

Asimismo, es necesario advertir que las relaciones entre modernidad y posmodernidad, han colocado en crisis en concepto de canon y cánones posmodernos, los efectos del capitalismo, los mercados y la globalización afectan también al arte como forma simbólica, y en consecuencia el discurso estético; en tanto que la estetización generalizada pone de relieve la incapacidad de establecer la relación forma-contenido, como discurso real, y es aquí donde las *“identidades de borde”* y las *“culturas híbridas”* intentan establecer conexiones entre las historias y los otros (Peñafort).⁹⁷

En la contemporaneidad se agita, también, la idea de la finalización de la tensión entre lo académico y lo popular, en manos del populismo estético, como ampliación indeterminada del canon, y por el cambio de las relaciones que se establecen con él, transformándose a su vez en una idea ambigua. Si populismo se identifica con masas, el arte de masas es el espacio donde se canaliza la expresión de las mismas, sentimientos, voluntad, pero no la validación de sus derechos (Benjamín), o tal vez sí, parcialmente, mediante la delegación de la interpretación de los mismos, solamente reservada a los líderes (García Canclini). Si desde el punto de vista de la recepción, el arte de masas conlleva un público transformado en experto examinador que se dispersa, (Benjamín), se estaría señalando un severo problema estético que caracterizó el siglo XX, relacionado con la definición de arte como institución, vanguardias, mercados y consumos, y estetización generalizada, de la mano de un proceso social que lo aniquila, y esta sería la paradoja de la modernidad, a mi criterio, por el acercamiento de los cánones de *“lo popular”* y *“lo académico”*. En ese sentido, el arte se enfrentaría a una y varias comunidades

⁹⁶ Mignolo, citado por Peñafort en ídem.

⁹⁷ Idem, p 33.

de gusto previas, que intentan aniquilarlo en cuanto obra de arte autónoma, y que son hostiles a obras de arte que intentan universalidad, entonces el arte universal entra en conflicto con el gusto en sí mismo, además de que el arte superior de nuestra época no genera cultura. El proceso de evolución cultural esta tensado por el afán de lo nuevo, la individualidad de la obra de arte y la devaluación del arte puramente preservador o mantenedor de valores.⁹⁸ Probablemente podría encontrarse aquí, alguna de las respuestas respecto de la obra de Xul Solar, en tanto reconocimiento de receptores populares, o cultos y elitistas, y como emblemático representante, a su vez, de un arte autónomo, autorreferente de su propia conciencia histórica y cultural.

En este sentido, señala Peñafort, debiera problematizarse el concepto de lo popular y su canon, porque también ha cambiado el público y su comportamiento frente a las obras, significando el populismo estético el fin de la confianza en la transformación social, y también, el remate de la esperanza del arte, su banalización.

Una solución a este problema sería la recuperación del sentido político de las categorías estéticas, si lo popular opera como concepto político, aparece la idea de dominación y subalternidad, entonces también estamos hablando de reconocimiento de la alteridad, de sectores hegemónicos y subordinados que son heterogéneos, y la hegemonía expresa violencia, pero también contratos de recíproca prestación, sostiene García Canclini.⁹⁹

Por otra parte, Peñafort señala que, si lo popular incorpora el concepto de subalternidad, también estamos frente a la alteridad, y que la apropiación, por parte del arte popular de elementos del arte culto, no se trataría de una degradación, pero sí a la inversa, porque si se canoniza el arte popular, se pasa de la música popular para crear la música culta, se pierde la tensión entre lo académico y lo popular.

Acá se presenta una pregunta clave a los fines de la investigación, y está relacionada con la operación estética llevada adelante por Xul Solar, ¿es que ha partido del arte popular para incorporarle contenidos del arte culto?, o bien ¿la operación fue a la inversa?, cualquiera de las respuestas impactaría de manera sustancial en la definición final como posicionamiento frente a la

⁹⁸ Radnoti, cit. por Peñafort, en Ob. Cit. p 33.

⁹⁹ García Canclini, cit. por Peñafort, en Ob.Cit. p 36.

hipótesis de trabajo, la representación de un orden simbólico americanista, en tanto y en cuanto con operaciones opuestas relacionadas con la instauración fáctica de la obra de arte, que implican, asimismo, contraprestaciones recíprocas, y a su vez negociaciones y resignificaciones, diría Escobar.

A mi modo de ver, es aquí donde hay que realizar un necesario decantamiento reflexivo para intentar definir y contener la imagen de Xul Solar como posible expresión emblemática del orden simbólico americano. ¿Su obra realiza portación de un canon potencial?, o es que ¿se ha basado en un canon selectivo para implicar su atención sobre aquellos aspectos de alta y baja cultura que atraían su interés o con los cuales comulgaba por vocación –canon científico-?, o ¿es la expresión de un canon identitario que señala aquellos aspectos considerados universales de la cultura, seleccionados por Xul Solar como referencias indispensables del acopio del patrimonio cultural universal de la humanidad?. Son preguntas que aún no tienen respuesta, y tal vez puedan ser desentrañadas mas adelante en el desarrollo del trabajo, pero lo que sí es seguro, es que en el momento de concreción, en la Nación Argentina, como comunidad de gusto constituida, la obra de Xul Solar no era aceptada masivamente por los sectores populares ni por la experticia, salvo excepciones gloriosas provenientes de la literatura, fundamentalmente, como Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, y menos de la crítica del arte, que en aquel momento lo consideraba, básicamente, un excéntrico. Sin embargo Borges supo apreciarlo en todas sus dimensiones, al reconocerlo como *“...hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías y astrólogo, perfecto indulgente en la ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más extraordinarios de nuestra época...”*¹⁰⁰

Tal vez Xul Solar no se haya problematizado por estas cuestiones en el momento de realización de sus obras, mas bien expresión de un proyecto ideológico y filosófico de su relación mística con el cosmos, y su necesidad de compartirlo con otros buscando adeptos, en la búsqueda de un contacto mas ético y moral con las normas y los valores de las religiones y la sociedad

¹⁰⁰ (Fragmento de la conferencia de Jorge Luis Borges, en el acto de inauguración dela exposición de Xul Solar realizada en el Salón de Exposiciones del Museo de Bellas Artes de La Plata, el 17 de julio de 1968.)

misma, la propugnación de un mundo que universalizara la cultura, las lenguas, las banderas distintas sin discriminación ni indicios de superioridad entre naciones, se constituyen casi en la expresión utópica propia de la modernidad, en la búsqueda de la igualdad para todos los seres humanos, presupuesto que en realidad la posmodernidad se ocupó de demoler.

Lo que sí puede observarse respecto de esta línea de ideas, es que si la obra de Xul Solar se relaciona con la de otros pintores de la modernidad, en este caso, en su contexto y su época, estaría asumiendo los mismos riesgos que estos artistas, en tanto y en cuanto de alguna manera quisieron expresar, visiones universales del nuevo pensamiento de la modernidad, y en ese sentido, estarían cuestionando comunidades de gustos constituidas, y a su vez, intentando simultáneamente la ruptura de pensamientos que comenzaban a volverse anacrónicos, e intentando instalar una de las utopías de la modernidad, la estetización generalizada que, en desmedro de las aspiraciones de los artistas modernos, concluyó en la posterior banalización del arte.

La construcción del pensamiento de la cultura, la identidad y lo americano, naturalmente son ideas que se fueron desarrollando y creciendo en simultáneo con los artistas de la modernidad, aunque hay que aclarar que desde otros campos, la sociología, la antropología o la psicología, también se comenzó a problematizar sobre estos conceptos, pero aun así, y aún desde la intuición, no puede dejar de pensarse que la perspectiva y el horizonte simbólico de estos artistas estaba condicionado, seguramente, por la visión de lo occidental, cuyo pensamiento, como se dijera anteriormente, es lo que se ha globalizado y exportado a través de las conquistas sucesivas, por medio de las aduanas simbólicas.

Precedentemente, se mencionaba como uno de los requisitos para fundamentar el estatuto de un arte latinoamericano desde el pensamiento de Colombres, Acha y Escobar, la necesidad de separarlo de la contingencia de lo profano, que sería el asentamiento del arte europeo, y apoyarlo en lo sagrado. Es interesante detenerse aquí para hacer una consideración respecto de estas categorías, y como en América Latina se entrelazan, definen y deconstruyen, a su vez, ya sea transformando lo cotidiano – profano- en sagrado, o viceversa. O bien, cómo artistas americanos como

Torres García o Xul Solar, van constituyendo una expresión de pensamiento sagrado a través de su propia obra, en tanto parten de un criterio de lo absoluto en su discurso, que es expresión de una visión espiritual superior.

Tanto Torres García como Xul Solar, según Mario Gradowszyk, representan en sus obras un sistema de ideas que los vinculan directamente con lo sagrado, en términos de expresión de religión, valores y un cosmos utópico – Xul Solar- o bien recurriendo a las ideas clásicas de los elementos simbólicos resemantizados de Grecia y Roma, en el caso del uruguayo.

Si bien el pensamiento positivista enmagreció la presencia de la religión en el arte, aun hoy observamos su supervivencia, y en especial en el arte de América Latina, donde la expresión de lo sagrado se verifica en la presencia de los temas del catolicismo, y de los mitos de la vertiente africana e indígena, o bien en el ejercicio del arte como absoluto. No debe perderse de vista, por otra parte, que desde esa perspectiva, se enfatizan los tratamientos míticos y auráticos en la obra de arte como sistema. Pero también relacionar el arte con lo sagrado permite y facilita enfatizar en su papel en la estructuración de lo simbólico, y visualizar las resonancias de las tradiciones religiosas en el universo contemporáneo.¹⁰¹

Tener presentes a los símbolos que fundamentan los arquetipos esenciales, nos permiten situarnos en la posibilidad de considerar al arte como un sistema de comunicación, y en ese sentido, si el arte es expresión de ideas que se visualizan y aprecian a través de elementos, símbolos y signos, estamos ante una relación significado-significante, y propiamente podemos establecer una relación de lectura de la obra de arte en tanto texto a ser leído y decodificado. La decodificación del contenido del mensaje es imprescindible, y también relativamente imprecisa, pero no puede ser de una semiosis ilimitada, diría Eco. El punto de la cuestión tiene que ver con que el arte es, a su vez, expresión metafórica del mundo, y en ese sentido, creador de imago-mundos, es allí donde el espectador no puede estar desprevenido, o bien debe desafiar la amenaza de Benjamín, de ser el espectador del arte en un mundo de parias.

Como se expresara en el párrafo anterior, se basará el análisis estético de la obra de Xul Solar, en la teoría de la semiótica, y respetando la idea de que la

¹⁰¹ Bulhões García, María y Bastos Kern (Org).En Prólogo, *“As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina”* Ob. Cit. ps. 10 y 11.

obra misma es, a su vez, una realidad desplegable en tres momentos: el de la realización y primera lectura, que realiza el artista, la obra en sí, y el momento de relectura del espectador, que le incorpora su propia impronta al significado de la obra, a partir del caudal de experiencias previas, sus creencias, su cultura, etc. Se desarrollarán, por consiguiente, en los puntos subsiguientes, las relaciones del arte como lenguaje, la implicancia de la metáfora en el lenguaje, y su relación con la obra artística de Xul Solar.

2.6. Conclusiones a la segunda parte.

Los colectivos sociales expresan su cosmovisión del mundo a través de presupuestos simbólicos que se sustentan en su pensamiento mítico, que tienen sus raíces en el subconsciente y en las tradiciones culturales.

La cultura, hoy día, se reconoce como el conjunto de cosas, costumbres y prácticas sociales e incluye no solo los productos artísticos, sino también estilos y condiciones de una sociedad y todo lo que producen. (Amigo)

En relación a las producciones artísticas, se considerará *“lo cultural americano”* desde una perspectiva estética que privilegie los procesos sociales, o sea como un fenómeno que expresa la sensibilidad de determinados colectivos sociales.

A su vez, la identidad contextualiza la cultura, y se define por oposición con otros colectivos sociales. En este sentido, el *“caso latinoamericano”*, tiene su complicación y dificultad de contrastación con la cultura europea por la colonización realizada en América, que dejó huellas imborrables en su cultura por el trasplante de la modernidad y la globalización del pensamiento occidental.

Asimismo, la cultura e identidad latinoamericanas no son homogéneas y tampoco pueden ser definidas desde un determinismo esencialista pretendiendo una *“pureza cultural”*.

Esta aclaración es válida también respecto de ciertos planteamientos especializados en relación al *“arte de las Américas”* que globalizan estas

expresiones aproximándolas a un cierto “*realismo mágico*”, superados aquellos planteos que lo consideraban como “*lo primario*” o “*lo primitivo*”.

La base identitaria ancestral de América, da cuenta de un mapa cultural amplio y diverso a partir de los pueblos indígenas originarios, con variables sociológicas y antropológicas de peso y con diferentes situaciones políticas y de integración social en los territorios nacionales, a partir de los gobiernos post-independentistas.

En el caso de Bolivia, México y Perú lo indígena y lo mestizo no se mezclan, constituyendo territorios pluriculturales, en otros casos como Brasil, las culturas neo-africanas han jugado un papel importante en la determinación del ser nacional, y otros, como Argentina, han desplazado a los aborígenes a espacios geográficos reducidos, y en ciertos casos, en condiciones de vida paupérrimas.

Lo que es común a los países latinoamericanos, dice Bertoni, es que todos intentaron, entre mediados de los siglos XIX y XX, aproximaciones a definiciones de nación, delimitaciones de territorio y frontera, unificación de lenguas y provisión de una historia común, expresada en un “*muto de origen*”, y que es indispensable, hoy día, encontrar la definición de la identidad nacional en la síntesis de las cosmovisiones de los pueblos originarios y en la diversidad cultural fruto de las corrientes inmigratorias.

Si en relación a su identidad América Latina es un conflicto irresuelto y condicionado por fisuras históricas, como sostiene Mazotti, en términos de arte transcurre entre las paradojas heredadas y las de tiempos actuales, fundamenta Escobar; lo que implica la lucha por la autorreferencia y soberanía vs. exigencias de la historia, o sea del aura vs. la utopía. En la definición de un arte americano, también impacta el posmodernismo con la impugnación de los fundamentos heredados y las operaciones que debe realizar como arte periférico a través de prácticas de apropiación, copia y transgresión de los modelos metropolitanos. El arte latinoamericano deberá ser, según Escobar, el resultado de la construcción de subjetividades, el espacio de la autorreferencia, el buceo de la memoria atendiendo a lo particular y lo global, y fruto de la experiencia universal y local.

En ese sentido, la posición de Glusberg, recomienda “...localizar lo universal para universalizar lo local...” en un auténtico diálogo cultural que desarrolle un “regionalismo crítico”.

La consideración de un arte americano deberá, por otra parte, superar la ortodoxia interpretativa y la “eclosión identitaria”, evitando tomar una noción de identidad subsidiaria de las exigencias del mercado, señala David Pérez

Desde la filosofía argentina, Biagini propone definir a la identidad como proceso de autoafirmación comunitaria e individual, lo que implica sentir la pertenencia colectiva y a la vez la singularidad, superando perspectivas hegemónicas y elitistas, a favor del reconocimiento de las diferencias y la atención al pensamiento de los grandes grupos sociales marginados, a partir de las luchas multisectoriales de liberación, para lograr la incorporación de la conciencia histórica de la cultura americana. Además, tener en cuenta que la consideración del concepto de identidad comprende también el componente político y económico que impacta, determina e instala diferencias entre países ricos y pobres; pero la cuestión fundamental, mas allá de las fronteras, es para los países latinoamericanos, la conquista de un ideario de unidad.

A su vez, Rodolfo Kusch, filósofo argentino, propone asumir la identidad y el destino histórico del subcontinente americano, por medio de un pensamiento operatorio original, en armonía con la riqueza mestiza en una tierra donde se degusten tanto lo europeo como lo indígena, para comprender el sentido del suelo en toda su magnitud. Reconocer, así, el poder de un sujeto colectivo suma de elementos intrínsecos y extrínsecos pasados y presentes, superando la carga de la ciencia y asumiendo el particular modo americano de interpretar el mundo; para evitar de esta forma, la infecundidad y el desarraigo el desasosiego ontológico, la alteración del orden genético.

En la consideración del arte americano desde su base social, se sustenta la posición de Colombres para reconocer en América los mitos como pilares de la cultura y sustrato de toda gran obra, visualizando al arte como el paraíso de los arquetipos¹⁰².

En una teoría americana del arte, este pensamiento coincide con el de Escobar, que propone considerar la base colectiva y solidaria de la cultura

¹⁰² Idea tomada de Colombres, Adolfo. En Prólogo de “Hacia una teoría americana del arte”. Ob. Cit., p 21.

popular, síntesis y suma, con una modernidad asumida y potenciada en sus propios valores, y mas alejada del idealismo. Otros atributos a sumar al arte americano los incorpora Acha, defendiendo la polifuncionalidad de la obra de arte, la preferencia de materiales de escasa duración y calidad que sustentan el carácter efímero de la obra de arte y privilegien la vocación festiva de las manifestaciones populares americanas.

Con estos planteamientos coincide Gradowczyk¹⁰³, que tiene en cuenta a Xul Solar, junto a Torres García, como los referentes americanos que han realizado la conexión entre los mitos y la sociedad moderna. Fundamenta desde Mircea Eliade la supervivencia de la mitología en el inconsciente del hombre, a partir de la *“teoría de los sueños”* de Freud y los aportes de Jung. Propone Gradowczyk por consiguiente, analizar la obra de estos artistas desde sus motivaciones inconscientes y relacionarlas a partir de allí con el plano de la superrealidad, y apreciar los símbolos presentes en ellas con sus implicaciones ocultas, mas allá de su estado evidente.

Desde esta perspectiva, apreciar la obra de Xul Solar, que ha logrado tomar recursos de la modernidad en la representación (frontalidad, integración de imágenes con textos) y al mismo tiempo referirse a la espiritualidad del ser humano dentro del orden de la naturaleza y su expresión mediante la geometría y un lenguaje de formas simbólicas.

Es rescate de la base popular del arte, propuesto por la teoría americana del arte, propone considerar *“lo académico”* y *“lo popular”*, como cánones, y también relacionarlos con lo sagrado y lo profano.

Lo académico es también *“arte culto”*, y lo popular *“manifestaciones de grupos sociales de terminados”*, configurándose así las relaciones alto-bajo, centro-periferia, dice Peñafort.¹⁰⁴

El canon desde el punto de vista artístico opera con diferentes niveles: potencial, accesible, selectivo, oficial, que cumplen diferentes funciones relacionadas con la provisión de modelos, transmisión de pensamientos,

¹⁰³ Idea tomada de Gradowzcik, Mario. En *“Torres García y Xul Solar: ¿ritual o simbolismo?”*, Ob.cit, p 103.

¹⁰⁴ Peñafort, Eduardo. *“La tensión académico/popular como problema estético”*. Ob.cit. p 30.

marcos de referencia comunes, etc., en sus aspectos vocacional (comunitario) y disciplinar (ciencias o actitud frente al mismo), expresa Mignolo.¹⁰⁵

La posmodernidad, a su vez, ha puesto en crisis el concepto de canon y ha instalado la idea de finalización de la tensión entre las categorías académico y popular, por medio del populismo estético, que implica el fin de la esperanza de transformación social por medio del arte, y también, su banalización.

El acercamiento de los cánones constituye un problema estético que se instala en el siglo XX, a partir de la revisión de las definiciones de arte, vanguardias, mercado y consumos y estetización generalizada, que implica un proceso que aniquila el arte universal como obra de arte autónoma, al entrar en conflicto con el gusto en sí mismo.

Peñafort propone, ante este estado de cosas, la recuperación del sentido político de las categorías estéticas, ya que con la idea de dominación y subalternidad, se introduce, también, el reconocimiento de la alteridad, de sectores heterogéneos y de recíproca prestación, como sostiene García Canclini.

Según Colombres, Acha y Escobar, el estatuto de un arte latinoamericano se asienta en lo sagrado, pero no debe perderse de vista como estas categorías (profano/sagrado) se entrelazan, definen y deconstruyen, transformando lo diario en sagrado y viceversa.

En el caso Xul Solar, se va configurando una expresión de lo sagrado por medio de su propia obra, porque parte de un criterio de lo absoluto en su discurso, como expresión de una visión espiritual superior, y esta relación que establece con lo sagrado es lo que permite visualizar su papel en la estructuración de lo simbólico y visualizar las resonancias de las tradiciones religiosas en el discurso contemporáneo, expresan Bulhões y Bastos Kern.

¹⁰⁵ Mignolo, citado por Peñafort, en ídem.

3. Análisis de la obra de Xul Solar desde un punto de vista semiótico.

*Sepa Usted, Señor Comisario,
Que en los lejanos campos donde laboramos con mi familia
Están ocurriendo variadas curiosidades muy sorprendentes,
Y que todas ellas merecen un severo tratamiento policial.*

*Sepa Usted, Señor Comisario,
Que mi propia lengua derivo del español decente conocido,
a la impiadosa y ruda jeringoza de los bereberes camélidos,
Y que ahora mi adorada yegua me habla en dulce francés.*

(Alfredo Benavides Bedoya)¹⁰⁶

3.1. Qué es arte en el contexto del siglo XX.

Como se sabe, el concepto de arte varía de una época a otra, y su definición está condicionada por variables sociales y culturales. En este sentido, podrían considerarse como “*asumidas*” las diferencias de concepción entre arte del renacimiento, con sus discusiones incipientes acerca de la “*intelectualidad*” de lo producido por los artistas y la superación del concepto de obra de arte como mero ejercicio de habilidad técnica, mediante la incorporación, a su vez, de las nociones de genialidad, originalidad creativa, individualidad, sentimientos e invención, que caracterizan la concepción moderna del artista.

Se puede visualizar, en el s XVII, la restricción de las llamadas “*bellas artes*” a la pintura, la escultura y la arquitectura, junto con la música, la danza, la poesía y la retórica, y posteriormente el surgimiento de la denominación de “*artes plásticas*”, para designar el conjunto que integran el dibujo, la pintura, el grabado y la arquitectura, a partir de un denominador común, el desarrollo

¹⁰⁶ Benavidez Bedoya, Alfredo. “*La rebelión de las lenguas*”, en www.benavidezbedoya.com.ar.

espacial. En tanto que la música, la literatura, la danza y el teatro, son artes que se desarrollan en el tiempo.

El s XX amplió la consideración de lo artístico notablemente aunque no ha removido totalmente el prejuicio de la obra única, “objeto” bello y tradicional, como expresión de la sensibilidad, donde ya no hay un objeto artístico en el sentido tradicional, sino que el valor artístico se ha llevado a la idea de la obra¹⁰⁷. En la actualidad, esta consideración se ha trasladado a la denominación de “*artes visuales*”, en tanto se hace referencia a la potencialidad de las mismas en cuanto a su “*visibilidad*”, para resaltar la sensibilidad sensorial del receptor; y asumidas también, otras categorías aparte de “*la belleza*”, que la cuestionan u optan por otros códigos de sensibilidad, como lo feo y lo revulsivo.¹⁰⁸

3.1.1. El arte como lenguaje.

La incorporación de estos nuevos aportes, permitió entender aspectos vinculados con la comunicación humana, y reconocer que la misma está implicada en el lenguaje, que está basado en signos, entidades que, para algunos, remiten a determinadas cosas, y se constituyen en “*signos naturales*”. A los que hay que sumar los que el hombre inventa, “*símbolos*”, o sea signos convencionales. Cuando los símbolos constituyen un sistema, una totalidad organizada según ciertas reglas que sirven a la comunicación, estamos frente a un lenguaje.¹⁰⁹

Según sus características, los lenguajes pueden ser “*naturales*”, “*formales*” o “*técnicos*”, de acuerdo a la forma de constitución de sus signos, o sea históricamente constituidos, formados sin deliberación, como en el primer caso y se refiere a los idiomas. En el segundo caso serían aquellos lenguajes rigurosamente estructurados, como el de la matemática o la lógica, y

¹⁰⁷ Amigo, Rodrigo y otros. Ob. Cit. P 107.

¹⁰⁸ Idem, p 109.

¹⁰⁹ Obiols, Guillermo. “*Nuevo Curso de Lógica y Filosofía*”. Ob. cit, pgs. 9 y 10.

finalmente, los ejemplos del tercer caso podrían ser disciplinas como la medicina o la abogacía, lenguajes naturales con palabras estrictamente definidas.¹¹⁰

En este sentido, se denomina “*semiótica*” a la ciencia que estudia los signos en general, desde tres ramas o puntos de vista: la sintaxis, la semántica y la pragmática. Siendo la sintaxis la encargada de estudiar las relaciones entre los símbolos de un lenguaje con independencia de su significado o de su uso. La semántica de las cuestiones referidas al significado o la relación entre los símbolos y lo que los símbolos designan, en tanto que la pragmática se hace cargo de los usos del lenguaje, sus efectos emotivos y los aspectos sociales del mismo.¹¹¹

Por consiguiente, la sintaxis se ubica en una perspectiva formal, en tanto que solamente estudia las relaciones de los símbolos entre sí, con independencia de su significado y su sintaxis. La sintaxis gramatical es concomitante con la sintaxis de los lenguajes naturales, pero a su vez, hay una sintaxis lógica que estudia las estructuras o las formas más generales de los lenguajes y que puede constituirse en un lenguaje de referencia para los naturales. La cuestión de los significados, es estudiada por la semántica, aún cuando conviene hacer la aclaración que existen ciertas dificultades en cuanto a los mismos, respecto de los términos que no está debidamente acotados, o aquellas palabras con un significado ambiguo o polisémico. Para la vida cotidiana, la precisión del lenguaje sería suficiente, y de hecho, una cierta dosis de ambigüedad o vaguedad permiten expresiones con economía de palabras, por un lado, y por otro podría ser el perfil mas adecuado para el lenguaje de las artes. En tanto que la pragmática, al estudiar las funciones del uso o funciones que tiene el lenguaje, nos permite apreciarlo en su “*uso informativo*”, mediante expresiones declarativas, el “*uso directivo*”, a través del señalamiento claro del interés principal tendiente a lograr una conducta, y el “*uso expresivo*”, que intenta poner de manifiesto y/o suscitar en el receptor, ciertos sentimientos o emociones.

De cualquier manera, a aún asumiendo un posicionamiento a favor del lenguaje, muy útil porque nos es familiar y ya que de alguna manera ampara el

¹¹⁰ Idem, p 10.

¹¹¹ Idem, p 10.

análisis semiótico frente al lenguaje de las artes en términos de comunicación, es preciso advertir que el mismo presenta trampas frente a las cuales hay que estar atentos, tan importante es respetar su uso formativo, porque requiere habilidad y precisión,¹¹² como es necesario superar ese uso en la actividad artística para expresar una visión metafórica del mundo.

Ahora bien, en términos generales, la palabra “comunicación” se utiliza para designar procesos a través de los cuales los individuos intercambian significados, utilizando un sistema común de símbolos o signos, debemos considerar un esquema donde existe un “emisor”, un “mensaje” que se comunica, un “receptor” constituido por el o los individuos que decodifican el mensaje, un “contexto” que constituye la situación en la cual se produce la comunicación y el “canal” o medio físico a través del cual se transmite el mensaje.¹¹³

Reconocer el contexto nos permite entender que el proceso comunicacional está en íntima relación con la cultura en la que tiene lugar, tanto en los aspectos verbales de la comunicación, a través de las lenguas naturales, o aún en aquellas combinaciones que los usos del lenguaje han naturalizado. Esto es válido para considerar, por ejemplo, ciertos usos de la geografía y la historia, como así también el aporte de los medios de comunicación que ha instaurado “la infografía”, popularizando otro tipo de comunicaciones. También los aspectos kinésicos y proxémicos están íntimamente ligados a las culturas, porque tienen aspectos asociados culturalmente.¹¹⁴

Por otra parte, arte y comunicación, desde esta perspectiva están estrechamente vinculados, en tanto consideración de la obra de arte como portadora de un lenguaje específico, que sirve para la “...comunicación y transmisión simbólica de un acontecer...”¹¹⁵

Entonces, se puede apreciar la obra artística, desde la “...semiótica estética que se apoya en el estudio de los signos para llegar a una precisión o explicación del arte, y analizarlas desde tres dimensiones: la sintaxis, que estudia la estructura de relación de los signos, independientemente de los que

¹¹² Ibidem, p 20 a 27.

¹¹³ Amigo, Rodrigo y otros. Ob.Cit. p 36.

¹¹⁴ Idem, ps. 38 y 39.

¹¹⁵ Crespi, Irene y Ferrario, Jorge. “Léxico técnico de las artes plásticas”. Ob. Cit., p 48.

ellos designan o significan; la semántica, que estudia la relación existente entre el signo y el objeto que se designa; y la pragmática, que se ocupa de los signos en relación con los sujetos que los usan".¹¹⁶

3.2. Concreción de niveles de análisis de la obra de arte para un acercamiento a la obra de Xul Solar.

Como medio de comunicación privilegiado, la obra de arte en general y la de Xul Solar en particular, se considerará más adelante desde tres niveles o dimensiones interdependientes entre sí:

- a) *Nivel sintáctico*: la obra es fruto de una formalización concreta, y por consiguiente analizable por los elementos del código y su sintaxis, la organización que la composición tiene como totalidad y que expresan la articulación de un signo con otro.
- b) *Nivel semántico*: la obra como portadora de una significación abierta a partir de un texto que posee contenido y discurso, expresa información, significados, formaciones imaginarias previas, elementos culturales.
- c) *Nivel pragmático*: la obra es experimentada en un proceso de recepción participativa, se la puede estudiar desde el "*efecto de sentido*" que provoca en el receptor, a partir de una serie de teorías vinculadas con la composición, la producción, la comunicación; desde la "*poética*" o programa operativo del artista, la intencionalidad del autor y la pluralidad de significados de la obra.¹¹⁷

Se tomarán en cuenta, entonces, ciertos aspectos inherentes a la obra en general, y que tienen vinculación con la experiencia del arte como base para la formación del conocimiento, y al valor del arte como medio de relación, parámetros desde los cuales se analizará e interpretará la obra de Xul Solar.

El arte como medio específico de conocimiento, tiene en cuenta que "*...el arte reproduce desde unas relaciones muy particulares la propia actividad que fluye*

¹¹⁶ Idem, p 80.

¹¹⁷ Caballero, Mónica. Módulo Semiología. Lic. De articulación en Artes Plásticas. UNAM, Argentina. 1999. S/e.

en el hecho artístico...” y por consiguiente puede afirmarse que “...la experiencia en el arte proporciona la primera base para la construcción del conocimiento, fundamentada en la idea de búsqueda de nuevas realidades. Esta experiencia se genera en dos momentos: uno que parte desde el diálogo interior-exterior y otro, que reside en la reflexión, desde un diálogo del interior al propio interior...”, entonces, atendiendo a los mecanismos para su construcción, debe considerarse “...que cada obra o experiencia artística puede ser cierta en sí misma, la verdad del propio autor, respecto a sus circunstancias...”¹¹⁸

Se realizará en este apartado, el análisis de la obra de Xul Solar, considerando al arte y las obras de arte, como medio de expresión, relación y comunicación privilegiada, desde los tres niveles o dimensiones de la semiótica, interdependientes entre sí, y desde el punto de vista del conocimiento como “...modo de conocimiento metafórico, analógico, que colabora con la comprensión e interpretación de la realidad...”¹¹⁹ y en el caso particular de este artista, como su personal interpretación de una realidad presentada, producto de sus visiones, y que muestra acabadamente su concepción del mundo desde un orden sincrético entre el hombre y el cosmos, en perfecta armonía.¹²⁰

3.2.1. El lenguaje y el estilo.

Entender al arte como lenguaje nos remite, a su vez, a considerar “como se dice” lo que se dice, a tener en cuenta la poética de las obras de arte, el estilo, el género, etc. En este sentido, es necesario precisar algunas cuestiones para definir la acepción, para lo cual se toma la definición de Fuschüber, estilo es “...la síntesis o suma de todos los rasgos expresivos fundamentales (lenguaje formal uniforme, carácter uniforme y armonía) de una etapa determinada de tiempo que acusa formas y maneras representativas bien definidas, analogía

¹¹⁸ Lozano Salmerón, Asunción, “La luz en el espacio del siglo XX. De la era mecánica a la electrónica”. Granada, España. Arte y Ediciones. Galería Virtual. 1995, p. 44 y 45.

¹¹⁹ Moneta Raúl. “Arte y Universidad”, en IUNA, Instituto Universitario Nacional de Arte, Bs. As. 1998, p 4.

¹²⁰ Polo, Gloria. “Xul Solar, el abanderado de la modernidad argentina”. Pre-tesis. Facultad de Bellas Artes de Granada y UNAM. S/e. 2003, p 80.

de finalidad artística y de los medios empleados para su expresión que distinguen inconfundiblemente la esencia de sus creaciones...o sea la expresión artística del carácter propio de una etapa de tiempo."¹²¹

Atendiendo a la finalidad de esta investigación, la búsqueda y reconocimiento de la expresión de un orden simbólico americanista en la obra de Xul Solar, también conviene considerar la definición propuesta por Alcina Franch a partir de los conceptos de Häuser, Shapiro y Mills: *"estilo es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que corresponden un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un período histórico, un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras de arte determinadas por aquel"*.¹²²

En este caso los atributos a ser tenidos en cuenta para establecer la homologación de la obra al estilo, se agruparían en: a) componentes formales, b) manera o modo de hacer, c) ordenación espacial y d) cualidades.

Es importante tener en cuenta también, y particularmente en el caso de Xul Solar, su condición de referente emblemático de una visión claramente diferenciada de los artistas argentinos de su época, que es necesario considerar, dentro de la noción de estilo, que uno puede remitirse a dos realidades semicontradictorias, como expresa Aumont, respecto al estilo del individuo o del grupo; pero que no serían incompatibles, por cuanto el estilo individual traduciría la elección que el artista realiza en cuanto al estilo constituido como marca y señal de una época. En consecuencia, el estilo siempre queda definido por cierto número de elecciones, que afectan no solo a la materia, la forma, sino también a los elementos de la figuración, de la *"escenificación"*.¹²³ En relación con esta consideración, están presentes las categorizaciones ya apuntadas anteriormente por Peñafort, respecto de la voluntad expresiva del canon en sus diferentes funciones.

¹²¹ Fuschüber, Adolfo, citado por Polo, Gloria, en ídem, p 19.

¹²² Alcina Franch, José. *"Arte y Antropología; Arte y Música"*, Madrid, Alianza Editorial. 1998, p 110.

¹²³ Aumont, Jacques. *"La imagen"*, Barcelona. Paidós. 1992, p 303. ISBN 84-7509-744-8

3.2.1.1. “Estética amerindia” y estilos precolombinos.

Además, posicionarse en una estética semiótica para analizar la obra de Xul Solar como expresión de un arte americano autorreferente, impone, en coherencia con los planteamientos filosóficos de Kusch, considerar este tipo de arte, como expresión del arte de “*Amerindia*”. Término que por lo pronto resulta apologético del posicionamiento ideológico que asume la tesis de Sondereguer, en coincidencia con Kusch, y sobre el cual se apoyará este trabajo, porque expresa el convencimiento y reconocimiento de que “...*las altas culturas de América Antigua forman una unidad...con variantes de por medio, comunes a las tres grandes áreas: Mesoamérica, Centroamérica y Sudamérica...*” dándose “...*la percepción de la fundamental unidad de América indígena en el terreno de lo mítico, que constituye el humus en el que hunden sus raíces los diversos desarrollos estéticos...*”¹²⁴ Con esta afirmación de González Nava se inicia un importante ensayo del Prof. César Sondereguer, que fuera realizado a partir de diversas investigaciones, y desde una perspectiva histórica, mítica, semiológica y estética, sobre el arte visual precolombino. En este sentido, Sondereguer afirma que este arte constituye “...*un vasto complejo de conceptos normativos, pero al unísono, es una expresión: una poiesis metafórica de una cosmovisión mítico -religiosa. Tal obra, tanto de culto como profana, plásticamente consumada, fue el puente comunicante entre el hombre y su cosmos, mágicamente interpretado, entre su existencia terrenal y lo metafísico, míticamente conformada...pensamientos plasmados en diseños gráficos, dibujos, pinturas, esculturas, cerámicas, textiles, orfebrerías y arquitecturas que, a menudo, presentan una fusión conceptual arquitectónico-escultórica...*”¹²⁵ Asimismo constituye, dice, una realidad estética imponente, elaborada sobre su entidad metafísica, exponente del talento visual y técnico de estas altas culturas, y prueba incontrastable de su profundidad ontometafísica, y envergadura estética y filosófica, de similar valor que las

¹²⁴ González Nava, Enrique, en Presentación de “*Estética Amerindia*”, de Sondereguer, César. Ob.Cit. p 5.

¹²⁵ Sondereguer, César. Ob.Cit. ídem p. 9.

culturas orientales y europeas.¹²⁶ En este sentido, el interés del planteamiento de Sondereguer consiste en su propuesta de superación de las visiones parciales y positivistas por paupérrimas, y abordar la apreciación del arte de Amerindia desde la *“volición esencial del SER”*, desocultando su inmanencia poética. Este posicionamiento permite apreciarlas como expresiones plástico-poéticas portadoras de particulares estéticas morfoespaciales, e imponen, por consiguiente, una investigación estético-filosófica.¹²⁷ Desde este lugar propone considerar Amerindia como un todo: *“...una civilización neolítica con mitos y rituales semejantes, con numerosas culturas de autóctonos diseños morfoespaciales y cromáticos...”* desde una *“teoría que indague los fundamentos y contenidos, modos, géneros y estilos...”*¹²⁸ De esta manera, solamente, se podrían apreciar y valorar en toda su magnitud, las *“...motivaciones plásticas de las culturas amerindias que fueron múltiples, complejas y de sobresaliente intelectualidad: míticas, religiosas, políticas, científicas, militares, económicas y estéticas. Las obras cultoartísticas así lo prueban, son el efecto de causalidades perfectamente identificables: lo mítico-cósmico, lo religioso ceremonial, lo profano, lo ideográfico, lo signal-semiótico, lo cósmico, lo cosmogónico, lo matemático-astronómico, y lo estético-plástico...”*¹²⁹ Desde esta categorización se puede apreciar la estructura ideológica como sistema de pensamientos, de sus razones sobre el acaecer y el ser amerindio. Entonces, su arte se convierte desde esta perspectiva, en *“...un hecho de magnitud metafísica que trasciende su tiempo y lugar, sublimando todas las temáticas que trata: así nos llega por volición de sus creadores...”*¹³⁰

Desde este posicionamiento fundamental de apreciación del arte amerindio, Sondereguer propone que el método mas apropiado es el de la interpretación de lo expresado visualmente, abordado desde la intuición filosófica, superando las remanidas descripciones de obras, e intentando deducir cautelosamente lo estético.¹³¹ Asumiendo, asimismo, las conocidas limitaciones producto de los

¹²⁶

Idem.

¹²⁷

Idem, p 10.

¹²⁸

Idem, p 11.

¹²⁹

Ibíd.

¹³⁰

Idem.

¹³¹

Idem, p 15.

enfoques parciales ya comentados, e intentando un discernimiento teórico que acerque al espectador hacia los fundamentos y las posibles respuestas ante el enigma que portan las obras de arte amerindias.¹³²

La teoría de Sonderegger propone reconocer que no toda la producción precolombina se expresó de manera idealista en una simbología mágica o religiosa: mítica, cósmica y/o semiótica, también existen expresiones naturalistas, dado que algunas culturas, como la “mochica” consideraron primordial mostrar representaciones miméticas de lo humano y sus costumbres, de las que realizaron delicadas representaciones por medio del modelado o el dibujo, de modo intimista y con intención expresionista, para asegurar la captación psicológica. Por su parte, las imágenes deificadas, obras conceptuales, creaciones mítico-religiosas, constituyen un enorme acervo plástico-cultista. Las técnicas más usadas son la talla, el modelado, el dibujo, pintura o construcciones, y dan prueba de “...la presencia de una utopía mística, la ontológica urgencia de corporizar lo sagrado, la apasionada voluntad motriz de aquella secular Fé...”¹³³, y son la expresión acabada del “para qué” de los diseños culto-plásticos. Estas expresiones se visualizan acabadamente en algunos “Centros de Culto”, Chavín, Paracas, La Venta, entre otros, donde a través de diseños morfo-espaciales arquitectónicos, escultóricos, cerámicos y textiles, se presentan pensamientos visuales autóctonos volcados en “Géneros Plásticos”. Aunque cada cultura creará sus propios diseños y apreciará especialmente algunos de estos géneros, comparte ciertos “mitos cósmicos” (felino, serpiente, ave, como símbolos cósmicos), o sea una misma fuente de inspiración desde lo mítico-mágico, pero con un método propio de ordenamiento compositivo morfoespacial, o sea, diferentes “cánones morfoproporcionales”.¹³⁴ Esto permite, a su vez, reconocer cierta autonomía estética para cada alta cultura, por motivaciones, voliciones e ideologías que condicionan y conforman el “Estilo expresivo y estructural”. Asimismo, se perciben además, ciertas reglas geométricas o numerológicas (Cábala),

¹³² Idem.

¹³³ Idem, p 16.

¹³⁴ Idem.

preestablecidas con relación al diseño que debe contener herméticamente comunicaciones dirigidas a los dioses y los hombres iniciados en las prácticas mágicas. Dichas reglas se organizan y expresan en una determinada “*Geometría Sagrada*”, paralela a las altas culturas de Oriente y Occidente. Estas son las razones de conformación del “*Estilo*”, cuya esencia debe buscarse en lo recóndito del SER, plasmado, como inmanencia poética, en la OBRA,¹³⁵

La “*Geometría Sagrada*”, dice Sondereguer, cuya presencia matemática delatan las obras, “... fue una volición ética en función trascendente para el logro de lo Estético, si lo Etico fue el basamento responsable, lo Estético su euritmia; la Obra, visual o social, lo fáctico donde se amalgamaban sendas voliciones: una simbiosis Etico-Estética, donde nada era independiente...solo la obra culto- que, artística mágicamente transmutada, era autárquico espejo y metáfora de ese todo: era el Dios (Imagen) o donde el habitaba (Templo)...”.¹³⁶

La interdependencia de todos estos factores, afirma Sondereguer, “...posibilita la interrelación de lo agrícola y lo urbanístico con lo social y económico, lo religioso, lo político y lo militar que era el estado, transforma esta entidad, este todo, en el Centro, en el “*ombligo del mundo*”, centro universal y armonía sagrada, y la integración del Yo con el paisaje, el “*Paisaje Sagrado*”. Tanta sabiduría de estas altas culturas nos permiten inferir cómo aspiraron y concretaron; fácticamente, un orden, un cosmos, una empatía entre el hombre y los dioses, por medio del desarrollo de una poética utopía mágico-filosófica, que se transmite aún hoy, hasta en los vestigios, en una “*volición eternal*”, en el monumentalismo expansivo, y otras veces, en “*lo transitorio y mortal en el intimismo centrípeto*”¹³⁷

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem, p 17.

¹³⁷ Ibídem.

3.2.2. La obra pictórica de Xul Solar y su relación con la cosmovisión de las culturas amerindias.

Es aquí donde se visualizan, en principio, las primeras y fundamentales conexiones entre la obra de Xul Solar como referente o representante contemporáneo de la expresión de un orden simbólico americanista. Si el arte de las altas culturas precolombinas presenta un Paisaje Sagrado, expresa ciertas reglas geométricas y numerológicas (Cábala), se presenta a través de una Geometría Sagrada, a través de imágenes deificadas, en utopías místicas y a través de mitos cósmicos comunes, aquí estamos muy cerca de la obra de Xul Solar. Debe tenerse en cuenta que, por ejemplo la serpiente y el ave, tan comúnmente utilizadas por las culturas amerindias prehispánicas, son elementos y símbolos recurrentes en la obra de Xul Solar. Por otra parte, la manera de representar el espacio o la forma de solución espacial de sus obras nos permite inferir, muchas veces, que estamos frente a una visión espacial cósmica y mística muy personal, basada en las propias reglas del artista. Asimismo, algunas obras recrean, también, esa visión aborígen que tiene como resultado felices síntesis antropomórficas y zoomórficas, además, también encontramos ciertos sincretismos que expresan una visión del mundo donde hombre y cosmos están en una unidad o unión feliz y no yuxtapuesta, complementaria o enfrentada. En síntesis, y sin profundizar aún en el análisis de las obras de este gran artista argentino, se puede afirmar que Xul Solar comparte con el arte americano o amerindio, en términos de orden simbólico, aquella *“simbiosis ética y estética”* que se explicitara anteriormente, desde la teoría de Sonderenguer. Y esta afirmación no es poca cosa, desde el momento que se está apostando a encontrar conexión entre un artista, pintor, astrólogo, lingüista, creador de religiones, arquitecto de visiones utópicas, con *“treinta siglos americanos de una colosal obra, con una formidable huella estética en su autóctono tiempo metafísico...”*¹³⁸ La necesidad de encontrar una empatía entre hombres y dioses, en la búsqueda de una relación cósmica

¹³⁸ Idem.

mas feliz, es, posiblemente, lo que ha llevado a Xul Solar a expresar, en forma recurrente, simbología relacionada con todas las religiones “oficiales” y arcaicas, y, por otra parte, a hacer referencia a la conciencia mítica prehispánica, pero aún más, a apostar en la creación de múltiples religiones y horóscopos a la medida del receptor, con el fin de lograr constituir una paraguas espiritual contenedor de la circunstancia personal de todos y cada uno.

Personalmente desconozco la magnitud de los conocimientos e intereses de Xul Solar en cuanto a la producción y expresión del arte de las culturas amerindias, pero la prueba de la atracción respecto de estos temas, queda visualizada y expresada, como se comentara anteriormente, en obras tales como “*Nana Watzkin*” y otras, en las cuales, la misma denominación que les asignara el artista, las relaciona directamente. En la primera, representa, en el mismo sentido de las culturas amerindias a “...*la madre tierra como madre proveedora de hijos que necesita para cumplir con su cometido, el contacto con el varón para concretar el acto de la procreación. Nana Watzkin da cuenta, a su vez, de la concepción cíclica del tiempo –que se expresa en la cultura nahua en la leyenda de los soles, complementándose la lectura en las palabras Mama Terra y Tlazotheotl, con capacidad de generar pasiones pero con la cualidad, a su vez de femineidad, y por lo tanto de maternidad...*”¹³⁹ También se observan similares conexiones en “*Homme des Serpents*” (1923), donde se alude de manera chamánica al dios maya Huitzlopochli, con sus manos de dios, y con Xiucóatl, la serpiente de fuego, que nace ya adulta de su madre.¹⁴⁰ También encontramos referencias concretas a la cultura del universo mexicano en la pintura “*Tlaloc*”, que representa la deidad creadora y dispensadora de vida, sintetizando formalmente la unión de los artesanos por la combinación equilibrada del agua y el calor. Otra obra destacada de este período es “*Por su cruz Jura*”, donde también aparecen referencias concretas al pensamiento mítico precolombino, mixturado con la religión católica introducida por los colonizadores españoles. En relación a estos elementos recurrentes que aparecen en la obra, y que los hemos considerado a nivel significación,

¹³⁹ Idea tomada de Armando, Mariana y Fantoni, Guillermo, en “*Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar*”. Ob. Cit.pgs. 27 y 28.

¹⁴⁰ Idem.

aunque no en sus aspectos formales, se tratará de establecer conexiones iconológicas e iconográficas en la segunda parte de este trabajo. A modo de ejemplo, pueden considerarse una serie de obras de la década del veinte en adelante, como *"Filia Solar"* (1922), *"Jefa"* (1923), *"Ña Diáfana"* (1923), *"Jefe de dragones"* (1923), *"Sus Filias"* (1923), *"Jefe de sierpes"* (1923), *"Drago"* (1927), entre otras, cuyas imágenes pueden observarse en el siguiente título.

Por otra parte, existe también una serie de producciones de Xul Solar con relación a la Cábala, o a su personal interpretación de la misma, basadas en sus conocimientos de la doctrina teosófica, el esoterismo y la cosmogonía, tamizadas, como se dijera anteriormente, por la visión personal del pintor, en su intención de expresar, como los aborígenes precolombinos, en una volición ética y estética con pocos antecedentes de referencia en la modernidad americana.

Como expresión pictórica de su conocimiento del mundo, *"...Xul propuso su versión arquitectónica del mundo de la "Cábala" en su serie "Pan-tree" (Árbol Universal). El Árbol de la Vida se ha transformado en un templo universal, reencontramos en esta transmutación de una estructura mística en un proyecto específico "apto para ser construido en el mundo real- el espíritu de sus primeras Gesamtkunstwerken (obras de arte total) expresionistas y con claros puntos de contacto con los constructivos simétricos de Torres García..."*¹⁴¹

Esta serie de obras relacionadas con felices arquitecturas, en concordancia con su propio pensamiento astrológico, sellarían una mas perfecta relación entre el hombre y su mundo, expresada en utopías arquitecturales, o mejor dicho en el concepto de *"utopías urbanas en el arte"*.¹⁴² Al respecto aclara María de los Ángeles de Rueda, que el concepto en su acepción clásica es positivo, humanista y antropocéntrico, que implica ideas sustentadas con el progreso, incluye plan y proyecto con miras al bien común, a la felicidad social, y que supone la construcción de un *"mundo otro"*, como versión perfeccionada de la realidad que le da origen.¹⁴³ En este sentido, encontramos nuevamente la conexión de la obra de Xul Solar con el orden simbólico amerindio en términos

¹⁴¹ Gradowczyk, Mario. Ob.Cit. p 114.

¹⁴² De Rueda, María de los Angeles. *"Utopías urbanas en el arte"*, en *"Arte y Utopía"*, la ciudad desde las artes visuales. Buenos Aires. Asunto Impreso Ediciones. 2003, p 9.

¹⁴³ Ibidem, p 15.

de metáfora epistemológica, frente a la obra visual de culto, la obra en sí, que es una *“metafísica coerción ontosignificante”*.¹⁴⁴

Las visiones arquitectónicas-urbanísticas de Xul Solar, dice Berenice Gustavino, aparecen temprano, y están atravesadas de cierta dimensión de lo utópico que se entrecruza en toda su producción, tanto las acuarelas como los nuevos lenguajes, en ese sentido, si este tipo de arquitecturas (obras de arte total) son el lugar de fusión de elementos espirituales y los terrenales, en el caso particular de este pintor, hay que considerar los rasgos recurrentes del concepto de proyecto que asume la utopía, como su vocación de realización futura, según la atención de reglas y prescripciones. Los proyectos de Xul Solar, en este caso, entran en la categoría de propuestas que expresan visiones de *“mundos posibles”*, con diversos grados de factibilidad, y en este caso se destaca el *“Proyecto fachada delta”*,¹⁴⁵ donde a partir de estos planteamientos, aclarando que realizó otros de tipo mas *“natural”*, el artista expresa una utopía de tipo *“positivo”*, al constituir visiones de un mundo y una civilización *“mejorados”* y *“optimizados”*. Se posicionan, entonces, *“...en la dirección de doble sentido epistemológico del término utopía: “outopos, un “no-lugar” que no existe sino en nuestra imaginación...y eutopos, el buen lugar, el lugar de la felicidad...”*¹⁴⁶ También pueden relacionarse estas nuevas ideas acerca de la obra de arte total, para la felicidad de los hombres, con aquellas ideas de hombre nuevo, *“Homo Novus”*, del que hablaba en sus escritos Xul Solar, que plantea en sus obras la ponderación de lo esencial del hombre y la idea de su renovación, en términos de cierta *“metanoia”* contemporánea y reactualizada, que no significa, necesariamente, arrepentimiento sino cambio de dirección.¹⁴⁷ Este *“hombre nuevo”* requería, seguramente, esa *“ciudad nueva”*, utópica, como respuesta mágica y mítica, aún cuando especulativa, donde transcurrirían las aventuras y desventuras existenciales que acompañarían la convivencia social, y el tránsito cósmico de estas ciudades o villas, muchas veces voladoras, en el devenir de su existencia.

¹⁴⁴ Sonderegger, César. Ob.Cit. p 17.

¹⁴⁵ Gustavino, Berenice. *“Proyecto Fachada Delta”*, en *“Arte y Utopía”, la ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires. Asunto Impreso ediciones. 2003. p 18. ISBN 987-20186-6-9

¹⁴⁶ Luigi Volta, citado por Gustavino, Berenice, en ídem, p 20.

¹⁴⁷ Pellegrini, Aldo. *“XUL SOLAR”*, en *“Museo Xul Solar”*, p 2 de 5, en <http://www.xulsolar.org.ar/xulxul.html>.

Asimismo, tienen que ver con este tipo de variantes optimistas positivas, aquellos proyectos de Xul Solar donde aparecen las ciudades voladoras, como por ejemplo *“Proyecto ciudadá”* (1954) y *“Mestizos de avión y gente”* (1936), donde se presentan interesantes combinatorias entre el hombre y la tecnología en su interacción, y que pueden relacionarse hoy día con el concepto *“cyborg”*,¹⁴⁸ permitiéndonos visualizar, a su vez, como este Julio Verne vernáculo ya reflexionaba, en aquella época, a partir de una prospectiva utópica con relación a la vertiente tecnológica.

Ahora bien, si el orden simbólico americanista funciona, en el caso de la obra de Xul Solar como metáfora epistemológica de este artista y su circunstancia, es interesante reflexionar sobre la obra de este artista desde el lenguaje visual, pero asumiendo a su vez la potencia y magnitud de su mirada y su voluntad redundante en términos de su capacidad como creador de nuevos lenguajes, o lenguajes alternativos a los ya existentes, algunos con pretensión universal, en similitud con el esperanto, otros que expresaran, a modo de síntesis entre el español y el portugués, la identidad autóctona. Es que no puede perderse de vista en este análisis que el artista no es sólo pintor, es creador de lenguajes, juegos, religiones, proyectos arquitectónicos, en fin, realidades ficcionales permanentemente entrelazadas con la realidad cotidiana y prosaica de la vida, si es que puede pensarse en esos términos ante la magnitud inventiva de este visionario de otras realidades y otros mundos posibles. Cuenta Borges al respecto: *“...Recuerdo un día de verano, un día de espantoso verano en Buenos Aires, de diciembre o enero; yo llegué a casa de Xul, a la calle Laprida y le pregunté a Xul lo que había hecho, y comprendí inmediatamente lo absurdo que era preguntarle a alguien qué había hecho, cuando ya era mucho sobrevivir a esa opresión de calor húmedo y Xul me dijo: “No, hoy no hice nada. ¡Ah! Sí-dijo después-, fundé 12 religiones después de almorzar”. “Doce religions pos coming”, creo que dijo, pero mi recuerdo del creol es sin duda defectuoso y anacrónico, Digo anacrónico porque Xul, que había inventado doce idiomas, vivía también reformándolos...”*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Idem, p 25.

¹⁴⁹ Borges, Jorge Luis. *“Xul Solar, un ciudadano del cosmos”*, en Buenos Aires Bellas Artes, Ob. Cit, p 28.

Al respecto opina Elsa Rolla *“...fue siempre un “autodidacta” de “capacidad polifacética”. Fue un ocurrente, un “inventor”...Diseñó desde títeres hasta edificios. Desde muebles y objetos domésticos a instrumentos musicales y juegos. Incursionó en temas sobre la “anatomía ideal o futura del hombre”, sobre sociología, sobre el trazado de las ciudades, ideó sistemas de escrituras (por lo menos seis) pictóricas, mediante grafismos e ideogramas. Y fue un artista que podía “crear” tanto en la música, la escritura, la poesía y el teatro como en la pintura que fue su máximo en su quehacer. Parecía poder abarcar todos los campos de acción...”*¹⁵⁰

La voluntad lingüista y creativa de Xul Solar impone, entonces, tenerlo en cuenta en los términos que propone Raúl Antelo, cuando afirma que *“...en determinados momentos de la historia del arte...ha habido siempre, en las artes plásticas, una especie de obsesión proliferante por la palabra y, al mismo tiempo, un impulso de la pintura hacia lo verbal. Atraída por la pintura verbal y por las palabras pintadas, llegando incluso a la pintura hecha con palabras, es decir una pintura escrituraria...”*¹⁵¹ Desde ese punto de vista, y partiendo de la operación rupturista de Mallarmé, pueden considerarse, posteriormente, las elaboraciones de Duchamp o Xul Solar, que demuestran el deseo innegable de inocularle discurso a la imagen.¹⁵²

Sugiere Antelo, a partir de aquí, realizar una relectura de la obra de Xul Solar, *“...para interpretarla en su vocación nominalista, como una búsqueda, rigurosamente contemporánea, de un vínculo supra-nacional e Inter-disciplinario.*

Desde esta perspectiva considera los escritos neocriollos de Xul desde una estética del “potlach” –del desgaste o dispendio-, como expresión, a su vez, del fenómeno del “fenómeno del éxtasis” contemporáneo. A partir de este concepto, incorpora la idea de que el artista ya no es el “salvador del mundo”, sino una mezcla equilibrada de Cristo y Sade, simbiosis justificada desde Kant y Sade, para Lacan. En estos términos, Xul Solar, por medio del neocriollo opera, indudablemente, como el don más envenenado y, al mismo tiempo más

¹⁵⁰ Rolla, Elsa. “Xul Solar, un artista que trascendió su época”, en <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/xull.html>, 3 de 8.

¹⁵¹ Antelo, Raúl. “La constelación neocriolla”, *Xul en el Malba*, en “Ramona plebeya”, Revista de Artes Visuales N° 56, noviembre 2005, p 66.

¹⁵² Idem.

*refinado, que el artista puede delegarle al mundo como mundo, adelantándose así al fenómeno contemporáneo del éxtasis de masas y potenciando la gran ecuación prevista por Schwitters: arte, oro, mierda...*¹⁵³

Como se expresara anteriormente, es necesario detenerse, entonces en la consideración del lenguaje y la producción de Xul Solar, ya que dentro de su obra tienen, a su vez, un peso específico importante. Dice al respecto López Anaya que el artista intentó, en los últimos años de su vida, crear un sistema pictórico denominado *“grafías plasti-útiles”*, con la pretensión de crear una verdadera escritura plástica en neocriollo. *“...En cada pintura componía frases susceptibles de ser descifradas como Pax, Worke, Love (paz, trabajo, amor), o “La muerte se la puerta de vida y viceversa” (La muerte es la puerta de la vida y viceversa). Elaboró seis sistemas, a los que denominó; geométrico, silábico, de guardas, cursivas, vegetales, antropomórficas y zoomórficas...*¹⁵⁴ En esta serie de obras no puede dejar de observarse, además, que como dice Pellegrini, el elemento semántico viene por añadidura, porque estas obras tienen, per se, una destacada calidad pictórica, a partir de la *“...notable fantasía y originalidad de las imágenes...y el excepcional refinamiento del color...”*¹⁵⁵

Dice López Anaya con relación a los proyectos lingüísticos de Xul Solar, que otro de ellos era la *“panlingua”* o lengua universal, que serviría para la comunicación de los pueblos en general, y que *“...ayudaría a la comprensión de todos los hombres del mundo más allá de sus diferencias idiomáticas. ... según testimonio de Xul, se trata de...una lengua monosilábica, sin gramática, de base numérica y astrológica y combinable a voluntad...”*¹⁵⁶

Dentro de sus propuestas lingüísticas hay que mencionar, también, que desde muy temprano, se preocupó por crear una lengua que sirviera para la comunicación entre los países de América Latina, el *“creol”* o *“neocriollo”*, especie de lengua mixta a partir de formas modificadas del español y el portugués, con el agregado de algunas palabras tomadas del inglés y del alemán, todo con una singular abreviatura.¹⁵⁷ Al respecto comenta Patricia

¹⁵³ Ibidem, p 69.

¹⁵⁴ López Anaya, Jorge., en *“El espiritualismo en el arte argentino”*, en Buenos Aires/Bellas Artes. Ob.Cit. p 26.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem, p 27.

¹⁵⁷ Ibidem.

Artundo *“...El neocriollo encuentra expresión en ellas (las grafías plastiútiles) a través de distintos sistemas de símbolos. A pesar de la simplicidad con que Xul explicaba sus grafías, éstas encierran una gran complejidad. En principio, y en cuanto a técnica, son pinturas, pero las formas representadas son, en cada caso, distintos sistemas de escritura que a su vez traducen en escritura el neocriollo. Esto implica que el espectador-lector que prevé sus grafías debe realizar varios trabajos y atravesar distintas instancias en un proceso de traducción múltiple. Sólo una vez que pueda descifrar los distintos códigos comprometidos, podrá leer su contenido, distintas máximas –propias y de otros- de sentido moral que son las que han de guiar al hombre en ese camino de elevación, a través de un conocimiento superior...”*¹⁵⁸

En este sentido, también es un visionario, porque estaba presintiendo la conjunción política y cultural del MERCOSUR, suscripto mas de cincuenta años después, y que integra en América del Sur a países de lengua castellana y portuguesa. Sería interesante entonces, que estos países, por lo menos, tuvieran en cuenta el discurso utópico del artista y que se visualiza en su obra, en tanto posibilidad de creación de una sociedad mas justa, sin límites que separen hombres e intereses, y la construcción de ciudades y proyectos arquitectónicos comunes a la idea de interacción feliz del hombre con el cosmos. Pero la propuesta de Xul Solar, como el mismo reconoce, no está acabadamente entendida hasta hoy día, no tiene adeptos, salvo las personas el que conocen el espíritu de su obra y aprecian apasionadamente su voluntad humanista y libertaria, y los coleccionistas y marchands que conocen acabadamente el valor estético intrínseco de la obra de Xul Solar, y también el económico. Lo cierto es que hoy día, en el mercado internacional del arte, las obras de este artista adquieren el valor de cotización más alto de la producción argentina. Al respecto comenta la especialista Ana Martínez Quijano: *“...si bien es cierto que la obra de Xul Solar está inserta desde 1981 en el mercado de las subastas internacionales, y que sus acuarelas siempre suscitaron el fervor de un reducido grupo de conocedores, en realidad su ingreso en el circuito internacional es muy reciente. En ese ambiente selectivo, Xul entró por la puerta grande y fue recibido con elogioso interés por los sacerdotes del arte,*

¹⁵⁸ Artundo, Patricia. *“Xul Solar, Visiones y revelaciones”*. *“El hilo de Ariadna”*. Ob. Cit. p 136.

los importantes curadores, críticos y directores de museos, que son, finalmente, quienes tejen y destejen la historia de los artistas...En las más caras galerías de los Estados Unidos y Europa, un artista argentino fallecido hace años, fascina a los coleccionistas. Se trata de Xul Solar, figura visionaria de la intelectualidad criolla, amigo de Borges, pintor, escritor y filósofo. Tan excéntrico y personal como Macedonio Fernández, la historia de Xul es sorprendente; tanto como la vertiginosa cotización de su obra, cuyo valor, en los últimos años, aumentó un par de millares de veces...”¹⁵⁹

De cualquier manera, y gracias también a la visión premonitrice de Xul Solar, el patrimonio cultural nacional queda en cierta manera resguardado, porque a partir del “*Pan Club*”, los amigos del pintor lograron instrumentar la “*Fundación Xul Solar*”, que sería la base de la posterior instauración del “*Museo Xul Solar*”, donde existe un importantísimo acopio de obras, resguardado de los intereses meramente mercantiles, o de la pasividad burocrática del Estado, incapaz de proteger el patrimonio del colectivo social. Esta acción tiene como gestores principales a Lita, su mujer, y también al matrimonio Povarché, que lograron canalizar sabiamente los presupuestos de Xul Solar. El museo, realizado en la misma casa del artista, en la calle Laprida de Buenos Aires tiene, a su vez, un interés particularísimo, porque responde, en cierta medida, al espíritu del propio artista, y fue magistralmente realizado por el arquitecto Beitía. Es de fundamental interés, si bien no es el objetivo de esta tesis, resaltar e investigar el valor de esta obra arquitectónica, y de la tarea de la “*Fundación Xul Solar*”, en tanto concordancia de intereses estéticos y filosóficos del artista y la sociedad, y la tarea que puede cumplirse, en términos de la gestión cultural, desde el sector privado, que no necesariamente contaba, en este caso, con las fuentes de financiamiento necesarias para llevar adelante el emprendimiento. Lo cierto es que en el “*Museo Xul Solar*”, se ha logrado, de alguna manera, encapsular el espíritu del artista, que se manifiesta simplemente, ante cualquier espectador que tenga la sensibilidad necesaria para entender y conocer los presupuestos de este insigne hombre, “*...de tan rica, heterogénea, imprevisible e incesante imaginación...que...vivía inventando, fabulando continuamente...*”¹⁶⁰

¹⁵⁹ Martínez Quijano, Ana. “*Xul Solar, el mago blanco del arte*”, en revista “*FIRST*”, Año 7 - N° 81, junio de 1993, p 19.

¹⁶⁰ Borges, Jorge Luis, cit. por López Anaya, Jorge, en ob.cit. p 26.

De cualquier manera, y a modo de dimensionar los alcances de lo expresado, y para evitar interpretaciones inadecuadas, es necesario aclarar, que si bien, desde el punto de vista estético y ético, se está aproximando la obra de Xul Solar al orden simbólico precolombino, no se pretende realizar una comparación, y de ninguna manera se está sustentando la idea de que un hombre, subsume en sí mismo todo el peso y la expresión de una cultura. Lo que se intenta demostrar, en todo caso, son las influencias que esta ejerce sobre su pensamiento plástico, señalando también, diferencias y analogías, cruces y concomitancias.

En este sentido, y aclarando que de ninguna manera considera la producción de Xul Solar en su conjunto, dado que la misma abarcó también las matemáticas, los juegos, las religiones, la astrología, textos, etc., además de lo pictórico, los proyectos arquitectónicos y los lenguajes, es necesario, simplemente, volver hacia lo expresado anteriormente en cuanto a la consideración de representación del orden simbólico americanista, para reconocer los cruces y maridajes que se expresan y visualizan en la obra, a partir de los elementos simbólicos ya enunciados (*felino-serpiente-ave*), recurrentes en su obra y reactualizados a partir de los nuevos contextos de significación, la solución espacial que la obra establece en términos de una suerte de geometría sagrada, de personal solución, y donde la astrología tiene su peso específico como en el arte aborígen, la experiencia también común con el arte amerindio de la Cábala, los elementos antropomórficos y zoomórficos en medio de una suerte de sincretismo que anima y vivifica los vegetales y hasta las montañas y arquitecturas representadas, y que son indicativos en muchos casos del sistema de pensamiento creado por los aborígenes en relación al mundo natural, la visión arquitectural organizativa en torno a una mejor relación humana con el cosmos, metáfora epistemológica del paisaje sagrado –ombligo del mundo- donde debía darse la conjunción entre los hombres y los dioses para el arte amerindio, la jerarquización de los paisajes naturales a entidades vivientes y no meramente minerales, la adecuación del hombre a los desarrollos tecnológicos, que también fueron significativos para los aborígenes precolombinos, pero fundamentalmente la voluntad ética que condiciona lo estético en la búsqueda y expresión de una

filosofía de vida que encuentra su cristalización fáctica en la obra de arte, no como entelequia, sino como necesidad vital de realización del ser.

Reconocer estas características a la herencia cultural legada por Xul Solar, implica considerar, asimismo, la jerarquía creativa y su interés por diversos campos del conocimiento, que son comparativos con los grandes maestros universales, un Miguel Ángel, un Leonardo, o más adelante un Pablo Picasso. Simplemente es necesario admitir y destacar, como este artista nativo ha producido un aporte filosófico, religioso, artístico y estético, astrológico, científico, lingüístico de similar envergadura, y cómo a través de su obra puede convertirse no sólo en un referente del arte amerindio en el mundo contemporáneo, sino también en interlocutor válido frente al inventario del patrimonio cultural universal de la humanidad. Y todo esto lo ha logrado aplicando la premisa de aquel pintor uruguayo Pedro Figari que, al principio del SXX, en momentos de una incipiente definición de lo que debía ser un arte americano nativo, que buscaba independizarse de la paternidad colonialista, que recomendaba tener en cuenta todos los desarrollos universales, seleccionar los que fueran más adecuados a los intereses del artista americano, y contextualizarlos en las temáticas y formas de expresión que nos fueran propias, para lograr una expresión artística autorreferente, cuando expresa que *“...la asimilación de todo lo conocido debe realizarse previa selección hecha a conciencia, y no por trasplante hecho sin contralor..., o sea...utilizar los lenguajes internacionales, de manera crítica, para abordar las problemáticas regionales. Localizar lo universal para universalizar lo local, en un proceso capaz de superar antinomias estériles y sumisiones inconducentes...”*¹⁶¹

3.2.2.1. El símbolo en la cosmovisión de las culturas amerindias.

Considerar al arte como lenguaje significa, como se señalara anteriormente, pensarlo en términos de transmisión simbólica de un acontecer. Por otra parte,

¹⁶¹ Glusberg, Jorge. En *“Horizontes del arte latinoamericano”*, en Ob. Cit. P 45.

si actualmente la discusión sobre arte, como expresara Colombres no gira en torno a la belleza, sino a su entidad como proceso social y comunicacional, y en ese sentido la comunicación es el intercambio de significados, en un sistema común de símbolos y signos, aquí puede reconocerse otro elemento: la interrelación del hombre con el ambiente. Se intentará, en esta parte del trabajo, reconocer y apreciar el valor de los elementos simbólicos en las culturas aborígenes.

3.2.2.2. Cassirer y el “animal simbólico”.

En relación al hombre y su ambiente, Ernst Cassirer (filósofo alemán de orientación neokantiana), afirma que se encuentra en el hombre su “*sistema simbólico*” para dar respuesta a los estímulos externos, lo que da lugar a un amplio proceso de pensamientos, que permite decodificar significados y valorizar las conductas de los otros. El lenguaje constituye la mediación con las cosas, se interpone entre el hombre y el universo...”*en lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, el hombre conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial*”, por esta razón, Cassirer propone ampliar la definición de hombre como animal racional, reemplazándola por la de animal simbólico, por considerar que el término “*razón*” es demasiado estrecho, y que en simultáneo con la ciencia racional existe el arte, la religión, etc., y lo común a todas es constituir un universo simbólico, y el utilizar formas simbólicas. En consecuencia, el aporte de Cassirer permite fundamentar la antropología cultural, capaz de desentrañar el sentido de los universos simbólicos de las diferentes culturas.¹⁶²

3.2.2.3. Schwarz y la dimensión sagrada del hombre precolombino.

¹⁶²

Obiols, Guillermo. Ob. Cit. p 238 y 239.

Las culturas indígenas amerindias, ya entendían claramente esta cuestión y la desarrollaban de manera activa, porque en las sociedades tradicionales o arcaicas como la de los aborígenes precolombinos, el mundo es un conjunto de símbolos en acción, en el “...*que tanto el símbolo como el mito y sobre todo el rito -que abarca el total de las acciones cotidianas aún está vigente y es comprendido en su significación esencial como vinculación directa con lo sagrado y no como convención, alegoría o metáfora, o sea como algo vago que está fuera del ser...*”¹⁶³

En este sentido, expresa Schwarz, el hombre contemporáneo no es exclusivamente productor de herramientas y de un lenguaje conceptual racional (*Homo sapienssapiens*), sino también *homo symbolicus*, capaz de expresarse mediante símbolos y de elaborar un lenguaje metalingüístico, el de los mitos. Esto se da por cuanto no es solamente la razón la que hizo del hombre aquello en que se ha convertido, sino su facultad de reconstruir un universo global, donde coexisten lo visible y lo invisible, donde se unen lo mensurable y lo incommensurable, mediante el desarrollo de la capacidad en la especie humana, de no reducir la creación a la sola escala de lo material y lo observable, sino también por la capacidad de representarse una dimensión “*otra*” (lo sagrado) gracias a la imaginación.¹⁶⁴

La irrupción de lo sagrado permite la toma de conciencia de lo trascendente y posibilita al hombre indagar más allá de las apariencias y transformar elementos no sagrados en sí mismos, a partir de su participación de una realidad trascendente. Es por eso que el “*homo religiosus*” puede asignar a un objeto en particular significados simbólicos que trascienden su realidad temporal y limitada en el espacio, y propiedades, a veces contrarias, que vinculan a ese elemento con otros y con el universo.¹⁶⁵

La complementariedad es una característica esencial de la mentalidad del *homo religiosus*, y en ese sentido, es necesario tener en cuenta que las civilizaciones precolombinas elaboraron sus tradiciones hallando

¹⁶³ González, Federico. En “*Introducción a la simbología precolombina*”. En <http://www.geocities.com/Athens/Atriums/9449/>

¹⁶⁴ Schwarz, Fernand. En “*El enigma precolombino*”, En <http://www.geocities.com/Athens/Atriums/9449/>

¹⁶⁵ Schwarz, Fernand. En ídem.

correspondencia entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre el medio ambiente natural inmediato y la conciencia del medio ambiente telúrico y cósmico, poniendo de relieve el sentido de la estructura invisible, motor de la creación.¹⁶⁶

El hombre precolombino, como homo religiosus, ha sabido expresarse a través de los ritos, los mitos, los símbolos y la arquitectura sagrada. En general, a lo largo de América, todas sus tradiciones tienen en común ciertas concepciones, como la de considerar al hombre como intermediario entre el Cielo y la Tierra y responsable de la conservación del mundo, la concepción simbólica del centro o la noción de la complementariedad.¹⁶⁷

En este sentido, hay una búsqueda de correspondencia entre el micro y el macrocosmos, mediante un sistema de correspondencias analógicas, del cuerpo a la casa-templo y al espacio celeste. La vida del hombre precolombino se desarrolla como una vida humana, y a la vez, transhumana. Es el mito de Quetzalcóatl uno de los mejores ejemplos del papel cósmico asignado al hombre precolombino, que desde épocas muy antiguas aparece representado como un sacerdote chamán luciendo la máscara de un ave, sentado sobre un dragónjaguarserpiente y haciendo el signo de la unión entre el Cielo y la Tierra, y evolucionando más tarde en la serpiente emplumada, como demostración de su condición de mediador entre lo humano y lo divino, representando, también, la conciencia de lo sagrado, y la responsabilidad conciente del hombre en el mantenimiento del cosmos, la guerra florida o la unión de los complementarios.¹⁶⁸

La guerra florida tiene un objetivo ritual, implica el dominio de las fuerzas de la naturaleza y por otra parte el movimiento y la lucha de los elementos, gracias a los cuales vive el universo. Igual idea se presenta en el mito del Quinto Sol azteca, según el cual los dioses se sacrifican para que exista el mundo.¹⁶⁹

Otra idea fundamental respecto de la cosmovisión del mundo precolombino, es la dinámica debido a relaciones intercambiables entre géneros diferentes y contrarios, como hombrejaguar, dos especies enemigas, una horizontal, otra

¹⁶⁶ Ibídem.

¹⁶⁷ Ibídem.

¹⁶⁸ Ibídem.

¹⁶⁹ Ibídem.

vertical, una inteligente, la otra vital. Es un intercambio complementario en el sentido que las fuerzas del tigre le aportan al hombre la posibilidad de superar los límites estrechos de la razón, y en sentido contrario, el hombre puede transformar el impulso feroz del tigre en armonía. Esta noción de doble movimiento, es característica de todas las tradiciones precolombinas americanas, y está simbolizada por el tresbolillo.¹⁷⁰

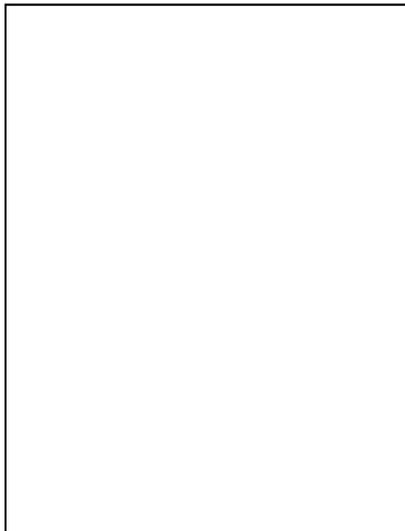
La idea de representación dual, es inherente a todo el pensamiento precolombino a partir de deidades que se traducen en pares, "... en conjuntos o funciones masculino-femeninas que simbolizan y conforman el juego dialéctico del cosmos, las fuerzas centrípetas y centrífugas y su constante realización de la estabilidad y el orden por intermedio del binario y la complementación de opuestos que él ejemplifica. Las duplas divinas abarcan la totalidad y se despliegan en la sacralidad evidente de la manifestación a la que sellan con los nombres de cielos, planetas y estrellas, tormentas, lluvias y fenómenos atmosféricos, energías de la tierra y la naturaleza, presentes en la fauna y la flora que, en general, rigen sobre los misterios de la vida y la santificación del hombre como gran protagonista del drama cósmico, en una escala descendente que va de lo más sutil a lo más denso, de los principios universales a las aplicaciones particulares, de lo aéreo a lo sólido, en una gama continua de transformaciones que poseen, sin embargo, idénticas estructuras, por lo que las deidades de la tierra- y las del inframundo-, por analogía, no dejan de tener las mismas características prototípicas que las celestes, razón por la que pueden considerarse un duplicado de aquellas, o ellas mismas a otro nivel de consideración o lectura, lo que en casi todas las tradiciones se ejemplifica con la relación de parentesco filial..."¹⁷¹

3.2.2.4. "La semiótica andina de los espacios sagrados" propuesta por Milla Villena.

¹⁷⁰ Schwarz, Fernand. Ob.cit., en <http://www.geocites.com/Athens/Atiums/9449/>

¹⁷¹ Gonzalez, Federico. "El cosmos y la Deidad". Cap. IX de "Los símbolos precolombinos", p 1 de 8, en <http://www.geocites.com/Athens/Atiums/9449/>

Al respecto aporta su conocimiento el Arq. Milla Villena: *“...en la Cosmovisión dual andina, el concepto PACHA está representado por tres elementos: EL Espacio y El Tiempo, sintetizados ambos en Purapa y el tercero es el Chika o Taypi, que viene a ser el mediador o el Personaje-eje, que vemos de pié, sobre la cual giran los otros dos. Los tres elementos están sintetizados en la presencia continua del símbolo formado por la conjunción de una escalera o Chacana que expresa el Espacio y por otra parte, con una espiral que representa el Tiempo Cíclico de radio siempre creciente y siempre diferente que nos permite conocer el Pasado y planificar el Futuro desconocido, que es el umbral intangible. La vida humana flota en la vorágine del tiempo que la envuelve como una gran ola espiral...”*¹⁷²



Símbolo PACHA.¹⁷³

Es necesario, por otra parte, para apreciar el pensamiento amerindio en su magnitud, tratar de entender, como expresa Milla Villena, que *“...la Cultura Andina se desarrolló siguiendo las pautas establecidas por el Gran Telar del Universo, es decir, todo está organizado, como una Urdimbre Cósmica sobre la cual el Andino organizó y diseñó la Trama Cultural de su pensamiento holista. La Precesión de los Equinoccios, originada por el giro de la Tierra con su eje inclinado, produce en ésta un movimiento similar al de un trompo o al de una rueda. Toda la Cultura Amerindia esta pensada como un gran tejido y es necesario manejar y entender las estructuras de su Trama y Urdimbre para poder entenderla a cabalidad...”*¹⁷⁴ En este sentido, y a partir de la aplicación de *“...el nuevo concepto de la Ciencia del Caos los números y las operaciones matemáticas se pueden expresar con figuras, como lo hacían los Hamawttas...(y se evidencia con)...un ejemplo práctico de cómo representar con elementos del telar un producto notable algebraico, cuyo proceso*

¹⁷² Milla Villena, Carlos. “AYNI”, *Semiótica andina de los espacios sagrados*. Ob. Cit. p 21.

¹⁷³ Idem

¹⁷⁴ Idem, p 25 y 26.

comienza por diseñar y “construir” la Urdimbre sobre la cual “tejeremos” luego la solución. Este ejemplo nos “demuestra” que es posible plantear la hipótesis de que muchísimos diseños textiles, de la cultura Wari-Tiwanacu es especial, podrían representar operaciones matemáticas, factibles de traducir en el futuro...¹⁷⁵. Esta concepción holística en el pensamiento amerindio, es, por otra parte, una prueba de su admirable sabiduría, e impactará definitivamente en toda la concepción de su cultura, ya que entrelaza en términos de cosmovisión o paradigma, todos los elementos espirituales y materiales del hombre amerindio, y le permiten, por otra parte, el notable desarrollo matemático, astronómico, arquitectónico, artístico, social, científico, político y hasta de protección y conservación del medio ambiente, como fundamental responsabilidad humana en esa relación hombre-dioses-mundo natural-patrimonio simbólico, y ser capaces, miles de años atrás, capaces de “concebir formas de vida armoniosa y símbolos de ética profundidad..”¹⁷⁶.

Otro símbolo fundamental para la comprensión del pensamiento indígena andino, es el de las “manos cruzadas”, nos dice Milla Villena: “...es la expresión icónica del “AYNI”, Ley de la reciprocidad, molde milenario de la memoria histórica de nuestro pueblo, síntesis del comportamiento ético comunitario y mandato cultural único que bastó para equilibrar las sociedades amerindias, mil años antes que se manipulara el bíblico Decálogo Mosaico en un teonómico esfuerzo por salvar la matriz de la propiedad privada...”¹⁷⁷, expresión simbólica de importancia capital, al momento de repensar una relación social equitativa entre los pueblos y las naciones, y cuya falta de aplicación permite las injustas condiciones sociales no sólo en Amerindia, sino en todo el planeta. Esta Ley podría ser tomada como un ejemplo rector al momento de buscar nuevas respuestas y prácticas mas éticas para la solución de problemas transcendentales de la humanidad hoy día, como las hambrunas, las epidemias, y hasta una relación mas armónica del hombre con el cosmos, que los indígenas llamaron Armonía Cósmica.¹⁷⁸ Las “manos cruzadas” aparecen a los investigadores y especialistas actuales, con una antigüedad de cuatro mil

¹⁷⁵ Idem, p 251,

¹⁷⁶ Idem. P 9.

¹⁷⁷ Idem, p 2.

¹⁷⁸ Idem, p7.

ochocientos años, en 1960, sobre un antiquísimo promontorio conocido como “*Wak’a KOTOSH* siendo su hermético significado recientemente reconocido, nos cuenta Milla Villena, como la presentación de “...*dos antebrazos cruzados moldeados en arcilla y oro, como inédita alegoría que por su antigüedad y enigmático contenido no tenía parangón cronológico con las iconografías sagradas de otras culturas del mundo.*”¹⁷⁹

El símbolo de las “*Manos Cruzadas*”, es la “...*expresión telúrica de profunda fuerza espiritual...demostraba que nuestra sociedad andina milenaria ya había alcanzado el Equilibrio y la Armonía en tiempos muy antiguos.*”¹⁸⁰ Una de las representaciones mas paradigmáticas y ejemplificadoras de su importancia y significado, aparece en Sechín de Casma., talladas en piedra sobre estelas en el muro, “...*planteando en su diseño que los brazos diagonales se cruzan sobre el ombligo que es el Taypi, es el Kururu, el nombre sugerente que se pudo al Qosqo y a Chaupín, el centro de su Centro. En las cuatro fachadas de esta estructura se grabó en granito una de las más sugerentes escenas de simbolismo dinámico del mundo, expresada con los giros de los brazos que se cruzan y descruzan, con las manos dibujando malabares en el aire, en cabezas seccionadas apretando al TIEMPO entre los dientes y con un vaivén de personajes atraídos hacia el centro en un lítico ballet alucinante y misterioso.*”¹⁸¹

3.2.2.5. El símbolo de Ollín y la complementariedad según Schwarz y González.

Otra representación que simboliza la idea de centro y sede de la dinámica de los complementarios, base del pensamiento indígena, se observa en el jeroglífico de Ollín, que representa la encrucijada de caminos, con un ojo en el centro. Significa el movimiento, asociado a la pelota solar, que rebota sin cesar en el campo de los jugadores, quienes la impregnan con su vitalidad, comunicándole un impulso suplementario. Simboliza también el día y la noche,

¹⁷⁹ Ibidem, p 9.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem, p 10.

y como todo símbolo mítico, paradójicamente designa también el temblor de la tierra, la ruptura del orden cotidiano, el movimiento y su detención, el orden y el desorden. Su representación significa, a la vez, la vida y la muerte, ocupa el centro, el corazón de una cruz dinámica, una encrucijada de caminos, lugar en el que se produce la aparición de los espíritus. Este centro está animado por un doble movimiento, como el del corazón, que permite la renovación de la sangre y las energías, y también asegura el funcionamiento del cuerpo.

La idea de centro está asociada, además, con el número cinco, símbolo de la quintaesencia de la conciencia dinámica, capaz de trascender los contrarios, es la superación, la inestabilidad y, en consecuencia, la ruptura de niveles. El número cuatro, por oposición, contenía las virtudes del equilibrio, la armonía y la estabilidad.¹⁸²

El concepto de centro o eje del mundo para la cultura nahua, manifiesta López Austin, fue concebido en el símbolo de Ollín como: *"...la oposición de dos bandas helicoidales, en perpetuo movimiento giratorio, a manera de un gran malinalli que unía el cielo y el inframundo pasando por el ombligo de la tierra. Una banda sería la nacida en un mundo inferior, fría, húmeda y nocturna, mientras que la otra sería de naturaleza caliente y luminosa, del mundo superior. El movimiento: originaría la continua sucesión sobre la tierra de los días y las noches..."*¹⁸³

La idea de los complementarios, puede observarse también, como expresa Milla Villena, en la representación del "Cóndor-Mariposa Tiawanaku", *"lo más fuerte y lo más débil en una sola unidad semiótica dialéctica que prueba la unión de los contrarios en nuestra cultura."*¹⁸⁴ La dialéctica andina como la aplicación gráfica del "... Principio de la Causalidad, en su diseño expresa la complementariedad de los sexos, el JIWASA, y nos da el código geométrico de lo femenino circular y lo masculino angular, mediante la diferenciación de los tatuajes en las mejillas. También se observan, en las representaciones cerámicas, el principio masculino representado por el falo paterno como expresión de la Causa original y luego jugando con el mismo elemento

¹⁸² Schwarz, Fernand. "El Enigma Precolombino", Ob.cit. <http://www.geocites.com/Athens/Atiums/9449/>

¹⁸³ López Austin, cit. por Federico González, en "Introducción a la mitología precolombina", p 3 de 8 en <http://www.geocites.com/Athens/Atiums/9449/>

¹⁸⁴ Milla Villena. Ob. Cit. p 23.

escultórico como respuesta dialéctica, el Efecto es mostrado en el principio femenino al lado izquierdo como un niño en los brazos maternos...¹⁸⁵

3.2.2.6. La fertilidad como función de los dioses según Correa Luna.

La antropóloga María Correa Luna, en su investigación *“Pariendo como Diosas: Un esbozo antropológico de la maternidad indígena”*, expresa asimismo que: *“... la cosmovisión del pensamiento mesoamericano se centraba en la creación y orden del cosmos y su relación con los astros, el sol principalmente, como reguladores del orden natural, en coordinación con las actividades de los hombres.¹⁸⁶ Esta relación entre los astros y los hombres tiene como punto central la fertilidad como origen de la vida y la función capital de los dioses.*

El mito náhuatl sobre la creación del Quinto sol representa la lucha entre los dioses del inframundo y los dioses celestes para lograr el ordenamiento del cosmos. Nanauatzin y Tecuciztécatl son dioses convocados para el sacrificio que dará lugar al nacimiento del Quinto sol, la sangre de los otros dioses pondría en movimiento al sol dando origen al día y la noche, las estaciones y el transcurrir incontenible del tiempo. Se instauró la vida nuevamente y se dio origen a los hombres. El sacrificio de los dioses, necesario para la creación, pide así mismo a las criaturas terrenas su propio sacrificio para la conservación del orden creado. El origen ha sido el mayor misterio en todas las culturas, y es el mito quien pone rostro de mujer a la fecundidad. En los orígenes del cosmos la fecundidad de la diosa madre crea las fuentes y los ríos de sus cabellos, crea los cielos y los cuatro rumbos del mundo; de su piel brotó la hierba menuda y las flores pequeñas; de sus ojos, las cavernas, los pozos y las fuentes; de su boca, los ríos y las grandes cuevas; de su nariz, los valles y los montes; de sus espaldas, las grandes montañas. Esta diosa lloraba por las noches deseando comer corazones de hombres y no quería dar fruto si no se había alimentado con la sangre de los hombres. Son dioses que benefician a

¹⁸⁵ Idea tomada de Milla Villena en ídem.

¹⁸⁶ Correa Luna, María. *“Pariendo como diosas. Un esbozo antropológico de la maternidad indígena”*, en: http://www.vinculando.org/documento/maternidad_indigena.htm.

los hombres pero también exigen sangre para conservar el círculo de la generación de vida. Cambia esta diosa su rostro y la vemos como Cintéotl, diosa del maíz; Tonacacíhuatl, señora de nuestra madre y mantenedora de la vida de los vegetales, animales y hombres quien para dar fruto exige ser fecundada con sangre; Xochiquétzal, seductora, Tlazoltéotl, devoradora de inmundicias; Coatlicue, la de la falda de serpiente; Tonantzin, nuestra madrecita, Señora de la Dualidad; Itzpapálotl, diosa antigua que su destino es ser madre, recibe los huesos que le dio el dios Quetzalcóatl de la región de los muertos, para darles vida nuevamente, hace crecer a las plantas y alimenta a los hombres.¹⁸⁷ ...Los símbolos que representan estas diosas son de vida y muerte amor y terror, alumbramiento y absorción, con ello cumplen un ciclo sobre el principio y fin de las cosas y en la vida de los hombres...”¹⁸⁸

Para comprender el pensamiento de los aborígenes precolombinos es necesario considerar el contexto en que esta inserto, y en este aspecto debe tenerse en cuenta que “...cualquier manifestación artística tradicional no tiene un valor casual o arbitrario...no.. le asigna un valor personal en el sentido de que es la producción creativa salida de las manos de un artista particular que quiere señalar algo más o menos genial...es anónimo. Su mayor interés radica en ser la expresión de un concepto en relación con otros con los cuales se complementa conformando una verdadera sinfonía de significados que se interrelacionan entre sí, los que conjuntamente configuran la cultura de la que los seres particulares son hijos y en la cual se realizan...la suma de posibilidades individuales. Por este motivo las obras de arte verdaderas son simbólicas, en el sentido de que son el testimonio de una serie de ideas que cuajan en distintas manifestaciones, las cuales necesariamente han de producir objetos manufacturados con arte, artísticos, en la medida en que son fieles a un arquetipo ideal”.¹⁸⁹

Se tratará entonces, en esta parte de la investigación, de reconocer cuáles son los elementos simbólicos de las culturas amerindias, que aparecen en la obra de Xul Solar, teniendo en cuenta que “...en la medida en que no

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ González, Federico. Cap. XVII Arte y Cosmogonía, en: <http://www.geocities.com/Athens/Atrium/9449/>.

permanece encerrado exclusivamente en el círculo de las ideas y de los efectos indeterminados, sino que se expresa en formas objetivas, también el mito tiene una determinada modalidad de plasmación, una dirección propia suya de la objetivación, la cual, aunque no coincida ciertamente con la forma lógica de la de la “síntesis de lo diverso” y de la comprensión y la coordinación “determinación del objeto”, comporta sin embargo una modalidad perfectamente determinada recíproca de los elementos sensibles...”¹⁹⁰

3.2.3. Registro iconológico e iconográfico de los elementos simbólicos presentes en la obra de Xul Solar.

Es necesario aclarar previamente, que Xul Solar, como expresara Elsa Rolla, “...inquirió en todas las religiones convirtiéndose en un estudioso del tema para arribar a la filosofía ocultista, la alquimia, la cábala, el tarot y especialmente la astrología que practicó intensamente y en que basó gran parte de sus creaciones. Todo lo que escudriñaba lo llevaba a la “síntesis”. Todo le sirvió como revelación de la armonía universal, como explicación de la vida...con la comprensión de la “Unidad” del cosmos y la vida humana, siendo esta revelación el motivo de su vida y el principal mensaje en sus obras. La búsqueda de la Unión con la Totalidad...fue lo que él expresó en su tiempo mezclando y aunando todos los “símbolos” de todas las civilizaciones o culturas ancestrales, religiones y metafísicas herméticas que investigó...”¹⁹¹

En este sentido, por ser la hipótesis de esta investigación, se focalizará la mirada para, desde el punto de vista iconográfico, intentar relacionar las imágenes que aparecen en la obra de Xul Solar con las del arte precolombino, a partir de la comparación de la descripción morfológica, estilística y técnica. Desde el punto de vista iconológico, se buscarán coincidencias en la interpretación morfológica, estilística y técnica, de acuerdo al planteamiento que propusiera Sondereguer para la apreciación del arte amerindio.¹⁹²

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ Rolla, Elsa, en “Xul Solar, un artista que trascendió su época”, en <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/xull.html>.

¹⁹² Sondereguer, César. Ob. cit. p-27.

Especialmente entre 1920 y 1930, Xul Solar produjo una serie de obras “...referidas a un mundo mágico y mítico, citan temas religiosos y formas del arte precolombino. Aunque algunas aludan a las sociedades andinas o de las tierras bajas sudamericanas, hay un particular énfasis en las civilizaciones del México antiguo. Así, seres sobrenaturales y divinidades aztecas, a menudo acompañados por pájaros y serpientes, aparecen de un modo recurrente escenificando mitos cosmogónicos, el devenir de edades del mundo, o los avatares de los dioses...”, expresan Armando y Fantoni.¹⁹³

3.2.3.1. Animales, chamanes y dioses en la obra de Xul Solar.

En las culturas amerindias, dice Sonderegger, los mitos cimentaron la Fé, energizaron el accionar humano y evidenciaron el poder de algunos animales sobre el del hombre, “...tres familias de animales: felinos, ofidios y aves... fueron diseñados gráficamente como alegorías cósmicas y sacralizadas sus imágenes como auténticas corporeidades de esos dioses...”¹⁹⁴

Los animales fueron muy importantes dentro de la cosmovisión prehispánica, especialmente aves, reptiles, mamíferos, peces y moluscos, siendo los más relevantes, sin duda, el jaguar, el águila y la serpiente.

A su vez, los animales eran seres muy cercanos a los dioses, con quienes estaban vinculados de distintas maneras, ya fuera porque el dios era un animal (como Xólotl, el dios perro), por su nombre (como Quetzacóatl –serpiente emplumada- o Hiutzilopochtli –colibrí de la izquierda-), por sus atavíos zoomorfos o porque se creía que el numen tenía la capacidad de manifestarse como un animal. Asimismo, ciertos animales tienen un papel preponderante en los mitos prehispánicos, tanto en los de la creación del mundo, como los que explican la llegada de algún elemento de la vida humana, como el fuego.

La relación con los animales estaba establecida por el “tonalismo” o “nagualismo”, que aluden a la capacidad de ciertos individuos para convertirse en animales, o bien al relacionamiento con los animales mediante la fecha de

¹⁹³ Armando, Adriana B. y Fantoni, Guillermo A. Ob.Cit.. p 25.

¹⁹⁴ Sonderegger, César, ídem p 22.

nacimiento, o de baños rituales, lo cual permitiría que el animal en cuestión fuera condicionante y determinante para algunos aspectos de la vida.

Las serpientes y aves aparecen en obras tales como: *"Sol herido"* (1918), *"Reptil que sube"* (1920), *"Ña Diáfana"* (1923), *"Tu y Yo"* (1923), *"Jefe de dragones"* (1923), *"Homme das serpents"* (1923), *"Por su cruz jura"* (1923), *"Nana Watzin"* (1923), *"Tlaloc"* (1923). Asimismo se observan "...otras obras del período que, en una clave hermética, muestran escenas rituales, representaciones del poder, jefaturas, shamanes y personajes con rasgos felínicos...escenas de un mundo pretérito aparecen gobernadas por el Sol, cuyos rayos bañan a personajes y seres fabulosos..."¹⁹⁵ como *"Pegaso al Sol"* (1922), *"Jefa"* (1923), *"Jefa honra"*, *"Sus filias"* (1923), *"Lluvia láctea"* (1926), entre otras. La presencia de estos "jefes" o "shamanes" se relacionan con el pensamiento mítico americano, que les asignaba la tarea de intermediación y comunicación con los dioses, quienes otorgaban o no su paradigmática energía vital y daban directivas a los accionares humanos.¹⁹⁶

Asimismo, en estas obras y otras, pertenecientes a la década, se observan de manera recurrente la incorporación de *"volutas indicadoras del habla, de pinturas faciales en forma de bandas, de serpientes como báculos y de fondos vacíos de color ocre, como papel de amate, parecen evocar el universo de los códices mesoamericanos..."*¹⁹⁷

Por otra parte, estas obras aluden a los dioses mesoamericanos, a la sucesión de edades o a las diversas direcciones del mundo, y expresan la interacción del mundo humano con el divino que garantiza un orden universal (Armando y Fantoni)¹⁹⁸, y en términos del pensamiento amerindio se relacionan con los diseños de corporeidades de los dioses realizados por los aborígenes, que los habían presentado como alegorías cósmicas y sacralizadas, teniendo en cuenta que la imagen *"no representaba"*, era el dios. (Sondereguer)¹⁹⁹

Para el arte amerindio los mitos, concepciones, *"...que atribuían poderes sobrenaturales a ciertos animales y las cosmogonías - de la creación del cosmos circundante- fueron las principales temáticas de la obra de culto,*

¹⁹⁵ Armando, Adriana B. Y Fantoni, Guillermo. Ob. Cit. p 31

¹⁹⁶ Sondereguer, César. Ob. Cit. p. 22.

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem-

¹⁹⁹ Sondereguer, César. Ob. cit. p 22.

*fundadas en concepciones metafísicas, expresadas en pensamientos visuales, dando lugar a lo fáctico del arte, generando una idealizada iconografía de variados estilos formales...*²⁰⁰ (Sondereguer); para Xul Solar constituyeron la posibilidad de expresar mediante el símbolo, una manera válida para transmitir pensamientos y sentimientos, demostrando el alto nivel mental y espiritual que tenía, convirtiéndose, por la síntesis unificadora que realizaba, en un verdadero mago de los símbolos y el hacedor de una nueva o personal religión, filosofía y metafísica.²⁰¹

3.3 Presentación de obras de inspiración indigenista.

Es conveniente aclarar, que existen, según especialistas u ópticas de análisis, diferentes clasificaciones aplicadas al análisis de la obra de Xul Solar, válidas según las perspectivas que las sustentan, tal es el valor de estas producciones artísticas, que admiten variados abordajes, y aún así, uno piensa siempre que algo del contenido ha quedado preservado, dado el hermetismo que contienen.

Por ejemplo, **Jorge Glusberg** sostiene que en el período comprendido entre 1918 y 1924 se dan las incursiones por el regionalismo latinoamericano pre y poscolombino, otros autores, como **Armando** y **Fantoni**, limitan este período a las obras del período 1920 y 1923.

Glusberg considera a Xul Solar desde *“la estética de la angustia”*, teniendo en cuenta la producción del artista en su conjunto, no solo las pinturas, sino los desarrollos filosóficos, musicales, astrológicos, filológicos, matemáticos, astrológicos pergeñados por Solar, en el intento de conciliar el cosmos y el hombre, y la reconciliación de lo infinito y lo finito. (Kierkegaard).

La clasificación propuesta por este crítico del arte argentino considera la obra de Xul Solar constituida por ocho momentos o períodos:

1912 a 1917: todavía figurativo, con reminiscencias de art nouveau. (**Ángeles, Anunciación** y **San Francisco**, ejecutados entre 1915 y 17).

1918 a 1917: abandono de la figuración e investigaciones con formas geométricas y humanoides. Incursiones en el regionalismo latinoamericano pre y post-colombino. Espacio mental o imaginario, a veces imágenes con orientación figurativa. Paleta de color con gamas sutiles de extraordinaria riqueza plástica. (**Sol herido, Troncos, Los cuatro, Barco de Isis, Añoño Patria, Angel del Karma, Homme das Serpents, Jefe de Sierpes, Pareja, Séxtuple, Una Pareja, Nana Watzyn, León, Casa Colonial, Escena**, entre otras.)

²⁰⁰ Sondereguer, César. Ob.Cit. Ibídem.

²⁰¹ Rolla, Elsa. “Xul Solar, un artista que trascendió su época”, en Ob. Cit , p.2 de 8.

1925 a 1930: movimiento de los seres y las cosas, profusión de símbolos: estrellas de David, cruces gamadas budistas, cruces cristianas, banderas, semicírculos, triángulos, cintas, lunas y esquematismo para la figura humana, (cabezas como círculos vacíos, cuerpos como rectángulos, extremidades rectas). (*Ronda, Pupo en el Aire, San Danza, Otro Drago y Manifiesto*).

1931 a 1940: anticipos de la siguiente (*País, País duro en noche clara*) y estribaciones de la anterior (*Bosque, Yogui, Mestizos de Avión, Gente y grafía antigua*).

1941 a 1946: Renuncia al color y trabaja en blanco y negro, Formas definidas por su arquitectura, paisajes urbanos y campestres, el ser humano como tal y también encarnado en accidentes orográficos. (*Cavernas de troncos, Casi plantas, Rocas ya vivas, Ciudad y Abismos*).

1947 a 1950: Prolonga y afianza la etapa anterior, incorpora el color. Estampas de una geografía inédita, montañas envolventes, picos puntiagudos, edificios que suponen fortificaciones o templos, caminos ascendentes andados por hombres comunes, quizá guerreros o sacerdotes. (*País lejano, Montes diáfanos con villa, Kince Kioskos, Sierras, Ruinas limpias, Torres en guardia y Montes de nueve torres*, las más representativas del período).

1951 a 1958: Dedicada a retratos y proyectos arquitectónicos para el Tigre.

1959 a 1962: Escrituras pictográficas, con signos y formas que constituyen un alfabeto, compone palabras o frases, además de diferentes cualidades artísticas, fantasía, originalidad de las imágenes y dominio asombroso del color. Concibió cinco escrituras pictóricas: cursiva, geométrica, de gestos, animalística y emblemática...forjando un universo de figuras totémicas, una mascarada ritual que parece surgir del fondo del hombre y de la historia: *Nel Mundo, Teo María, Mui Ko Wile, Mui Wile To, Lu Rey, Lu Muere*, entre otras).²⁰²

Jorge López Anaya también considera al maestro Xul Solar como una de las figuras singulares más trascendentes de la historia del arte argentino. Si bien no realiza en su análisis de las obras divisiones por períodos o etapas, señala **1914** como inicio de notoriedad del artista, a partir de la obra *Entierro* (1918), pintura simbolista relacionada con la reencarnación, como época de las imágenes con representaciones de arquitecturas visionarias.

Hacia **1919-1923** considera a las obras en la vehemencia del expresionismo espiritualizado, habiendo tomado contacto en Europa con fauves, futuristas y cubistas. Pinturas visionarias, montañas, desfiladeros, figuración plana y esquemática, incipientes escrituras en neocriollo, personajes geometrizados rodeados por auras.

En **1921** toma contacto con la obra de Klee y los pintores Die Brücke, y como resultado realiza una serie de pinturas simples, de planos amplios, color saturado y estructura geométrica. Rostros y máscaras rodeadas por formas

²⁰² Idea tomada de Jorge Glusberg. Ob. Cit, pgs. 19 a 21.

abstractas. En esa época aparecen también una serie de barcas voladoras, con algunas reminiscencias egipcias. (**Almas de Egipto, Barca de Isis**). También acuarelas con temas aztecas (**Nana Watzin**), entre otras, como la serie **Jefe de Serpes** y **Homme das Serpents** (1923), introduce símbolos herméticos: letras, palabras, números, flechas y serpientes.

En **Séptuplo** (1924) dice el crítico argentino, estas características se presentan en una imagen ligada al simbolismo de los números. También presenta símbolos complementarios como los de los planetas (Venus, Marte, Saturno) y la **X** sobredimensionada, relacionada con el misterio del dualismo y la síntesis de los complementarios.

A partir de su retorno a Buenos Aires en 1924, Xul Solar expuso en el Primer Salón Libre, en Amigos del Arte, y en la Sala de los Independientes, además en el Salón Florida. En esa época el artista pintó acuarelas con temas festivos, marchas gozosas o rituales, con banderas argentinas y de otras naciones, aparecen referencias al criollismo urbano difundido por Martín Fierro.

En **1929** se presenta la 1ª exposición personal en Amigos del Arte, y según la crítica de Atalaya, *“su fantasía se alimenta un poco de sí misma y otro tanto de las mitologías aztecas e hindú, y quizá el taoísmo sea su mas grande inspiración”*.

En **1931**, comienza a pintar los **“países imaginarios”**, obras de gran formato, en acuarela o ténpera sobre papeles adheridos a cartones. (**País**, serie de muros-biombos, con cierta ilusión de espacio, de separación y profundidad).

En **1934-42**, Xul Solar presenta las ciudades voladoras con el mayor alarde de irrealidad fantástica. (**Vuel villa, Ciudad flotante**, 1936) obra llena de humor, con extraña nave voladora sustentada por globos aerostáticos, hélices, edificios, máquinas y motores.

En **1940**: mantiene el clima espiritualista, las referencias a la tradición esotérica, los saberes ocultos, la teosofía, las religiones y la astrología.

A partir de **1943** a **1946**, opta por un menor empleo de símbolos, escrituras, aparecen la serie de paisajes imaginarios con montañas y arquitecturas, utiliza por lo general gamas grisáceas y ocre. (**Muros y escaleras**, 1944).

Entre **1948-49**, otra vez incorpora el color saturado, con formas arquitectónicas y montes antropomórficos, escaleras y rampas, sintetizando la ascensión humana para penetrar en los niveles cósmicos superiores.

En **1950**, introduce otros motivos en la pintura, como los **San Mástiles**, o árboles cabalísticos-astroológicos universales.

A partir de **1954** trabaja en los proyectos y fachadas para casas en el Delta, con edificios multicolores, fundados en pilotes.

Desde **1960** intentó crear un sistema pictórico que denominó **“grafías plastiútiles”**, con la intención de configurar una verdadera escritura plástica en neocriollo. Elaboró seis sistemas: geométrico, silábico, de guardas, cursivas, vegetales y zoomórficos, donde el elemento semántico es de gran importancia y de gran calidad pictórica por la notable fantasía y originalidad de las imágenes y el excepcional tratamiento del color.²⁰³

A los fines de la presente investigación, y para intentar demostrar acabadamente el estatuto de **Xul Solar como referente de un orden simbólico americano**, se ha tomado la década entre los años **1918** a **1928**,

²⁰³ Idea tomada de López Anaya, Jorge. Ob.cit. pgs 22 a 26.

aproximadamente, por considerar que se dan estribaciones de esta etapa durante esos años, y aún pueden encontrarse elementos simbólicos de representación de la cosmogonía aborígen, en obras realizadas mas adelante, aclarando que el universo creativo del artista cristaliza en la síntesis o sumatoria de experiencias y/o expresiones artísticas anteriores. O sea, en las obras sucesivas a las consideradas de **"inspiración indigenista"**, necesariamente encontraremos el espíritu indigenista expresado en imágenes o elementos que deriven en algún punto, de aquella cosmovisión

En la relación entre el hombre y el cosmos señalada por Glusberg, se instala esta investigación, para hacer una búsqueda de correspondencias pero con la **cosmovisión indígena: en la relación del hombre, los dioses y el cosmos**. Se intenta realizar, por razones metodológicas, un corte respecto de las demás implicancias de la obra de **Xul Solar**, para profundizar en esos elementos indicativos, su sintaxis, pero fundamentalmente considerando su función de significación, como aspecto importante a tener en cuenta para comprobar, si es posible, la relación y el aporte del maestro en la cultura americanista. En este sentido, estaba este pensamiento en las preocupaciones del maestro Xul Solar, ya que al respecto expresaba, cuando presentó en Buenos Aires, de regreso de su periplo europeo, la obra de su amigo Petorutti: **"...Entre nosotros mismos están ya los gérmenes de nuestro arte futuro, y no en museos extraños, no en casa de célebres marchands ultramarinos. Y honremos a los raros rebeldes nuestros que, como este artista, antes de negar a otros, se afirman ellos mismos. Porque no terminaron aún para nuestra América las guerras de la Independencia"**²⁰⁴.

En este apartado de la investigación, se tratará de conectar y demostrar, por consiguiente, que **Xul Solar**, además de ser, como expresa Glusberg, la máxima figura estética de la primera mitad del siglo en la Argentina y en la historia del arte contemporáneo, es también el **referente de un orden simbólico americanista, en el contexto latinoamericano y nacional**, a partir de los años 20, teniendo en cuenta el objetivo central de esta tesis, que es **indagar y realizar una cartografía de los elementos simbólicos constantes y recurrentes en la producción artística de Xul Solar, que aportan a la consolidación de una imagen con identidad latinoamericana**.

Desde esta perspectiva, se ha seleccionado una serie de trabajos en los que aparecen estos elementos desde diferentes aspectos: ya sea por temática, indicada muchas veces incluso por los títulos de las obras, también por las representaciones de escenas, y además por símbolos recurrentes de la cosmovisión indígena, (**serpiente, ave, felino**). Tampoco se pierde de vista en esta clasificación, el sustento que las obras tienen desde los fundamentos filosóficos y estéticos apoyados en lo sagrado y no en lo profano, que hacen que dos artistas americanos de la época como Solar y Torres García (uruguayo), se relacionen. No se pierde de vista también, el peso que tiene en su praxis o hacer, el pensamiento de Xul Solar acerca de su fama o su triunfo dentro del sistema artístico, siendo mas bien un místico, o como dice Glusberg, **"un sabio renacentista"** que jugaba fuera de las premisas y estrategias que desarrolla en mercado del arte respecto de los artistas y sus obras. Hay que tener en cuenta que, como expresa López Anaya, cuando en 1924 expone en

²⁰⁴ Xul Solar, citado por Jorge Glusberg en *"Xul Solar: La angustia como liberación de lo finito"*, en buenos aires bellas artes, Ob. Cit. P 16.

el Salón Libre (reducto de los adversarios de la cultura oficial de entonces), su obra pasó inadvertida, y en el futuro esa situación se mantuvo constante. El desdén y la indolencia (del público y la crítica) frente a su obra jamás lo perturbaron. Exhibía cada tanto en Buenos Aires, sin desvelarse por el rechazo o el silencio, además, nunca obtuvo un premio, solo a partir de su muerte comenzó la revisión y el reconocimiento hacia su obra, hasta ocupar un espacio sin parangón en la historia del arte contemporáneo desde los años 70 hasta nuestros días. Esta cuestión del reconocimiento inicial hacia su trabajo, es sumamente importante a ser tenida en cuenta, ya que se relaciona con la lucha por la idea de consolidación de la imagen identitaria latinoamericana, desde el lugar de la militancia ideológica del artista, que más preocupado por premios y honores, en realidad mantenía una sostenida participación artística, estética e intelectual, con los presupuestos del Grupo Martín Fierro, que reivindicaba la búsqueda de un lenguaje propio en las artes, que pudiera contener todo el acerbo nacional, desde las bases criollas, pero con la sumatoria de todas las vertientes inmigratorias, en términos de definición de identidad nacional y americana. Asimismo, el silencio inicial de la crítica hacia su obra, era previsible dentro de los presupuestos de una cultura oficial nacional de época, que pretendía que los artistas argentinos abreviaran en las fuentes europeas sus conocimientos relacionados en principio, con el arte clásico. La arquitectura porteña de las clases adineradas, la estatuaria, el diseño de las avenidas, el teatro y la música en 1900, expresaban una admiración manifiesta hacia el arte europeo en su conjunto. A tal punto, que un motivo de orgullo nacional era, para los argentinos y en especial los porteños, que se considerara, en aquella época a Buenos Aires, como la más europea de las capitales americanas. En ese contexto, ya de regreso de su periplo europeo, y afianzado en su carrera de artista, con motivo de exponer en la Galería Van Riel de la capital argentina, escribe: **“...Todas las escuelas plásticas en buena fe son legítimas aunque parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (una pan-doctrina estética) sería el arcoiris 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 filósofos de la belleza han de resolver, por fin, que las diversas posibles escuelas que se suceden y contradicen como partidos políticos por el dominio del mercado, no son sino formilalias (expresiones) de los elementos básicos; los cuatro viejos, con tres cualies (cualidades), activa, pasiva y neutra, es decir, cuatro por tres: doce”**.

“El temperamento de tierra”, melancólico o nervioso”, añadía, “hace al arte realista hasta la fotografía; el del agua (linfático o flemático), lo hace sentimental; el de aire (sanguíneo) lo hace abstracto en general; el del fuego (bilioso o colérico) tiene un sello individual”.²⁰⁵

Las expresiones de Xul Solar dan cuenta entonces, de su preocupación por el desarrollo de un lenguaje artístico autorreferente a partir de la necesaria introspección que debe realizar el artista sobre si mismo y su obra, además de la revisión de las escuelas, géneros y tendencias, para considerar su validez, y como el sistema artístico podría revisarse para sustentarse en una doctrina

²⁰⁵ Xul Solar, citado por Jorge Glusberg, en ídem, pgs. 18 y 19.

estética universal. Cobran sentido nuevamente, respecto a la idea de un arte de referencia americana, aquellas expresiones de Xul Solar, sustentadas en la toma de conciencia de que “...**aún había que romper las cadenas en busca de una independencia artística y estética**”, porque como expresa Jorge Glusberg, “**sin duda (este artista) se cuenta entre esos raros rebeldes nuestros, y está decidido a completar, en el campo del arte, en particular, y en el humanismo, en general, la independencia de América...**”²⁰⁶

A la luz de estos presupuestos teóricos, políticos e ideológicos, conviene ahora, apreciar la obra de Xul Solar, para ver si desde su rotunda independencia creativa de las escuelas y tendencias europeas de la época, y desde su posición estética, cumple los requisitos de autorreferencia americana. En este sentido, se han clasificado para su presentación, obras seleccionadas, por secuencia temporal, desde 1918 a 1927, en el entendimiento que en esta época gran parte de la obra visual de Xul Solar estuvo enfocada en la representación de los mitos precolombinos fundamentalmente, mixturados secundariamente con los saberes y creencias espirituales de otros pueblos y naciones. Se presentan en el apartado siguiente, aquellas que a criterio de esta investigación, muestren relación con la hipótesis de trabajo, ya sea desde los temas tratados, los aspectos formales o la significación que de ellas se desprenden.

Como criterio organizativo, se ha optado presentar las obras de inspiración indigenista seleccionadas, con la siguiente clasificación:

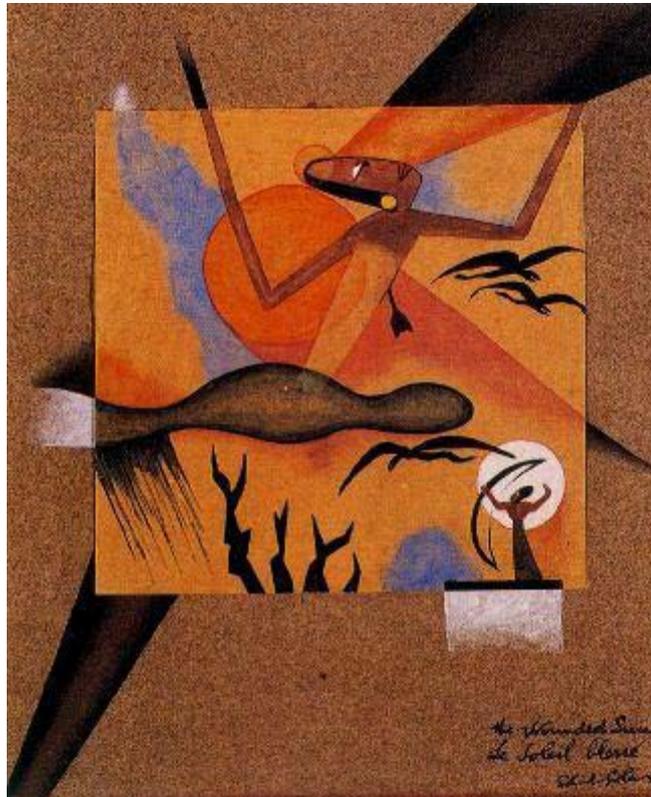
3.3.1. Primer Período o de iniciación (1918-1921).

También podría considerarse como arcaico, iniciático, acá abandona las representaciones y temáticas cercanas a las escuelas europeas de la época, y se enfoca en los presupuestos de la representación indígena precolombina con obras como **Pájaro** (1918), **Frascos** (1918), **Sol herido** (1918), **Dos** (1918), **Pupo** (1918), **Reptil que sube** (1920). En estas pinturas, de formalización geometrizable, presenta personajes humanos y animales que se relacionan con el pensamiento indígena, desde sus temas y contenidos.

Se impone ya la poética de los pueblos ancestrales, con la aparición de seres enigmáticos, plantas animadas y casi en acción, animales mixturados con las formas vegetales, personajes humanos masculinos y feminoides, actos de imposición de poder, sangre salpicada...plasman escenas míticas y ancestrales que remiten al pasado originario y telúrico.

Se pone a consideración a continuación, en este apartado, una selección de obras de este período, con un breve comentario que fundamenta su elección.

²⁰⁶ Xul Solar citado por Glusberg, Jorge, *Ibíd.*, pgs 16 y 17.



"El sol herido". 1918. Acuarela. 25x21 cm.
Colección Rachel Adler Gallery. Nueva York.

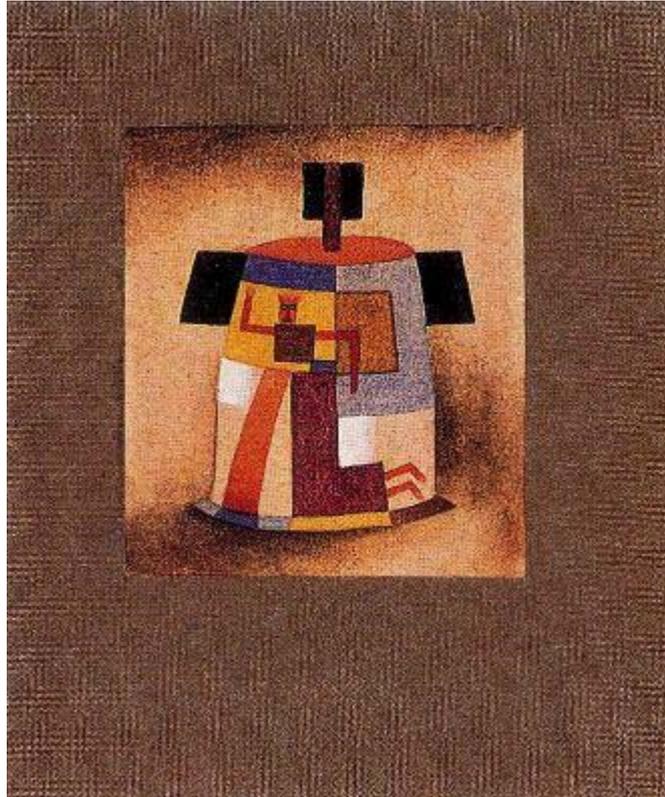
Con esta obra, señala Jorge Glusberg, Xul Solar abandona el período figurativo inicial, para adentrarse en sus investigaciones con formas geométricas y humanoides., donde los seres y objetos son tratados de forma esquemática, y acompañados de formas y elementos con algunos toques postcubistas, (escaleras, flechas, números, letras, palabras). *"...Es en este momento , que se extiende hasta 1924, hay incursiones por el regionalismo latinoamericano, pre y pos colombino, como en Nana Watzin (1923); en León y en Casa colonial (ambas, de 1924)..."*²⁰⁷ Los elementos formales que en esta obra se observan, aluden, por otra parte, en forma directa, al pensamiento precolombino y su cosmogonía relacionada con el sol como fuente de vida, representado de manera antropomórfica y con sentido de poética belleza.

²⁰⁷ Glusbeg, Jorge. *Xul Solar, al angustia como liberación de lo finito* en Ob.Cit. p 20.



"Frascos".1918. Acuarela s/papel montada sobre cartón. Imagen 16,2x11,9 cm. Cartón 19,4x14,5 cm. Colección Privada. Argentina.

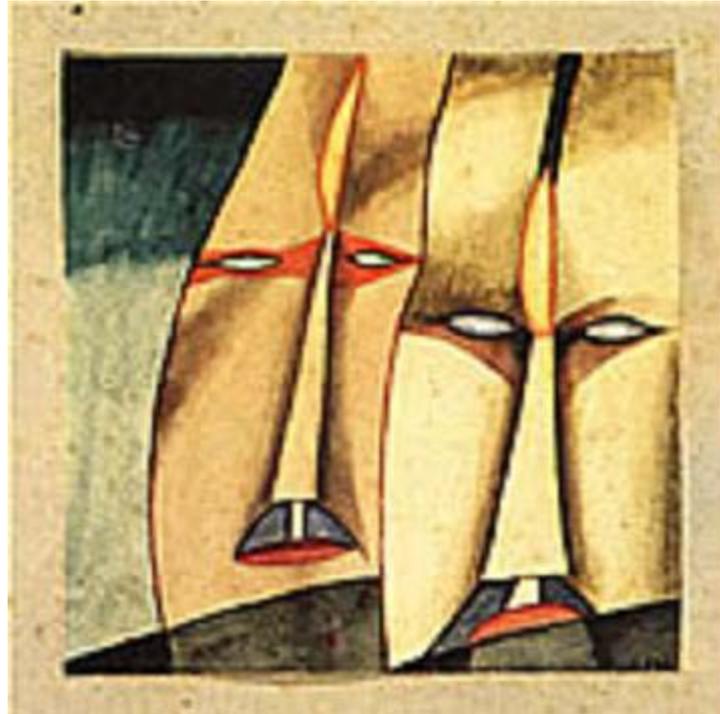
Aves, seres antropomórficos voladores, procesiones, troncos y otras formas geometrizadas generando ritmos y guardas, colores de la tierra y diseños esquemáticos de piezas que parecen cerámicas, con una solución estética muy personal, que nos acerca la resonancia de lo telúrico, del pasado envuelto en misterio, del enigma de las civilizaciones precolombinas, en la representación de símbolos y rituales que invitan a apreciarlas en toda su magnitud..



“Pájaro” 1918. Acuarela en papel montada sobre cartón.
 Imagen 19,9x9,8 cm. Cartón 16x12,6 cm.
 Colección Privada. Buenos Aires. Argentina.

Otra vez la referencia en esta obra, como la anterior, a la representación antropomórfica de seres alados, en sintonía con las creencias aborígenes que reconocían a los dioses vinculados con los animales y muy cercanos a ellos, mitos que era representados por seres con atavíos zoomorfos, o por la capacidad de los númenes de manifestarse como un animal. La gama de color se repite, y alude, también, a los colores del terruño. La solución formal se sintetiza cada vez más, a la manera postcubista., en una geometrización que se acerca por otra parte, al estilo purista de los aborígenes, como forma de un pensamiento visual despojado, de gran claridad volumétrica y espacial, producto de una expresiva síntesis y nitidez...²⁰⁸

²⁰⁸ Idea tomada de Sonderegger, César. “estética Amerindia”, en Ob. Cit. P 49.

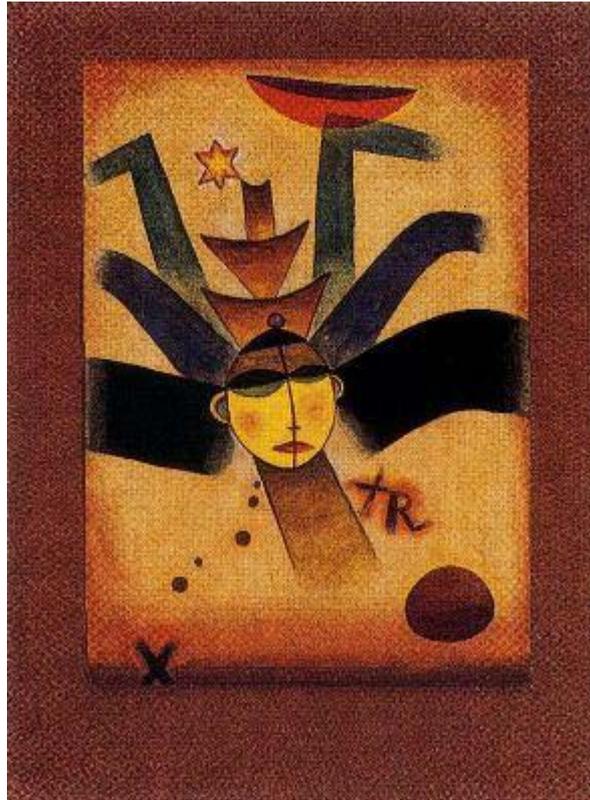


"Dos". 1918. Acuarela sobre papel.
15x15 cm.

Dicen Armando y Fantoni en su análisis de la obra de Xul Solar: *"...Durante los años 20, la recurrente representación en sus acuarelas de volutas indicadoras del habla, de pinturas faciales en formas de bandas, de serpientes como báculos y de fondos de color vacíos de color ocre, como papel amate, parecen evocar el universo de esos códices mesoamericanos..."*²⁰⁹ Las pinturas faciales eran utilizadas por todos los indígenas con funciones rituales. En las máscaras teotihuacanas, de función mortuoria, de piedras duras o estuco, los colores debían ir simplemente pintados, o en el caso de algunas de piedra, hay marcados profundos surcos en los lugares donde iban aplicadas tiras de mosaico de coral o turquesa, y se piensa que el efecto de esas bandas debía ser tremendo.²¹⁰ Esta solución formal y estilística respecto de las pinturas faciales, se repetirá reiteradamente en las representaciones subsiguientes de los años posteriores, aún en aquellos temas que no aluden, en forma directa, a la cosmogonía aborigen, como por ejemplo en *"Tu Fado que me elegiste"* (1920), *"Upa Mais Mi Forza"* (1922), *"Dos parejas"* (1924), entre otras, lo que demuestra la capacidad del artista de reactualizar recursos plásticos formales pretéritos, e incorporarlos a un discurso moderno, inclusive, resignificándolos.

²⁰⁹ Armando, Adriana y Fantoni Guillermo, en *"Dioses y códices prehispánicos en la obra de Xul Solar"*. Ob. Cit. p 31.

²¹⁰ Pijoán, José. *"SUMMA ARTIS": Historia General del Arte*. Vol. Ob. Cit, p48.



"Pupo". 1918. Acuarela sobre papel montada en cartón.
 Imagen 21,5x15,5 cm. Cartón 24,5x18,3 cm.
 Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. Argentina.

Misterioso personaje, nos indaga desde su espacio indeterminado y cósmico, planetas?...lo cierto es que el diseño de su tocado y su ubicación en el plano, confluyen para presentar una fuerte organización sintáctica que lo aproxima tanto a un Kandinsky como a una obra aborígen de estilo purista, portadora de *"... una intelectualizada y drástica morfología contraria a la voluta sensual y a lo formal retórico..."*²¹¹ En el extremo superior del cuadro, se observa una alusión a la luna nueva, al respecto dice Milla Villena: *"...nuestros abuelos habían rebasado, ya hacía tiempo, el conocimiento de las fases lunares y de los movimientos del Sol y centraron su atención en el período de regresión de los Nodos, uno de los movimientos más complejos de la Luna, que va asociado al fenómeno de los eclipses..."*²¹²

²¹¹ Sonderegger, César. *"Estética Amerindia"*. Ob.Cit. p 49.

²¹² Milla Villena, Carlos. Ob.cit, pg. 107.

3.3.2. Segundo Período o de desarrollo. (1921-1925).

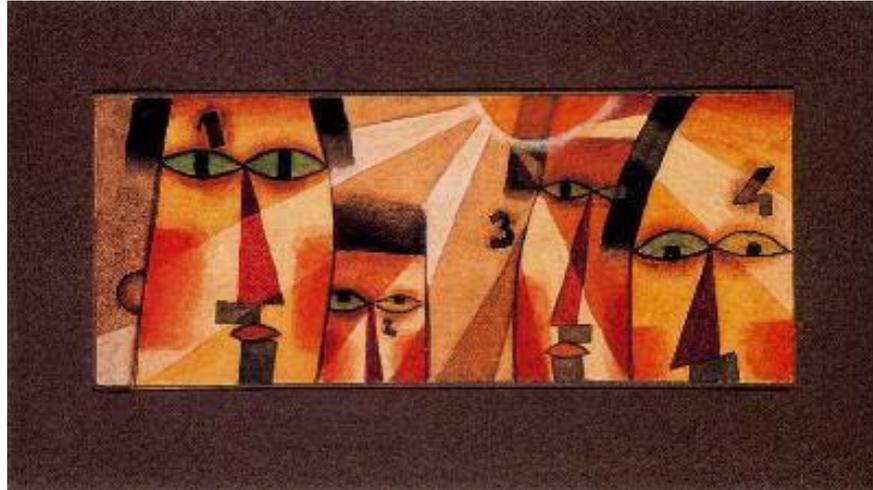
Consolida su pensamiento americanista, abordando temáticas de los pueblos ancestrales vinculadas con mitos y leyendas que representan máscaras, jefaturas y escenas de imposición de poder o sanación.

Son obras de este período: **Los cuatro** (1921), **Tres y serpiente** (1921), **Filia solar** (1922), **Pegaso de sol** (1922), **Rei Rojo** (1922), **Fluctúa nave serpiente por la extensión isucornake** (1922), **Axende en curvas mi flama hasta el sol** (1922), **Un drola** (1923), **Cuatro cholos** (1923), **Pareja** (1923), **Jefa honra** (1923), **Por su cruz jura** (1923), **Jefe de dragones** (1923), **Jefe de serpientes** (1923), **Na diáfana** (1923), **Sus filias** (1923), **Piai** (1923), **Cintas** (1924), **Máscara con cruz** (1924), entre otras.

Debe tenerse en cuenta el valor semántico de la imagen plasmada en estas obras, ya que su significación demuestra acabadamente el posicionamiento tomado por Xul Solar, en su interés y admiración por los contenidos del arte indígena precolombino, que reactualiza magistralmente, rescatando los aspectos formales pero también los espirituales de la cosmovisión indígena. Por otra parte, la elección de la temática no es casual, sino metáfora de la reapropiación individual de la identidad americana, para su posterior administración colectiva. Esto nos reconecta con los mitos de creación de los estados nacionales americanos y las definiciones identitarias culturales. Ahora bien, según los defensores a ultranza de la unidad de la identidad de los pueblos originarios precolombinos, como Milla Villena, lo común a todos los pueblos americanos, es la comunión del pensamiento andino, de norte a sur, desde México a la Antártida.

Por eso, se considera en esta investigación las obras de este período como texto donde Xul Solar realiza operaciones como matriz antropológica, poética y mítica (Molina)²¹³, para expresar una identidad latinoamericana revisada, más allá de la intención universalista y foránea de ciertos sectores de la cultura nacional de 1900.

²¹³ Molina, Pablo. "El laberinto vigente", representación urbana y recorridos por la ciudad en dos relatos porteños. En el hilo de ariadna, ob.cit. p 33.



"Los cuatro". 1921. Acuarela en cartón.
 Imagen 10,1x23,9 cm. Cartón 17,4x30 cm.
 Colección Eduardo y Teresa Constantini. Buenos Aires.

Esta escena presenta a cuatro personajes resueltos de manera muy parecida, en un jugado primer plano, iluminados por rayos de sol muy potentes, que atraviesan toda la escena y tiñen de colores cálidos toda la composición, con excepción de los ojos cuyas miradas muy expresivas, contrastan por su tonalidad, rítmicamente. Según Schwars, el número cuatro contiene las virtudes del equilibrio, la armonía y la estabilidad, en tanto que López Anaya, analizando la obra de Xul y los símbolos allí presentes, relaciona al cuaternario con la representación de la tierra, de los límites naturales, espaciales.²¹⁴

²¹⁴ López Anaya, Jorge. Ob.Cit. p 24.



"Tres y serpiente". 1921. Acuarela en papel montada sobre cartón. Imagen 15,6x19,7 cm. Cartón 22,3x26,1 cm. Colección Privada. Buenos Aires.

Tres figuras superpuestas en impecable geometría generan, por la transparencia del color en planos, la idea de máscaras hieráticas, acompañadas por un personaje central, la serpiente que es, en la cosmogonía aborigen, uno de los animales de mayor importancia y representatividad. La repetición del signo X, en referencia, tal vez, al autor, se puede asociar también a los signos cósmicos precolombinos, como la cruz, que representa la tierra. Por otra parte, el uso de la X como firma de Xul sobredimensionada, puede relacionarse con la idea de que *"la X es un signo de inversión: todos los contrarios se fusionan en un instante, invirtiéndose luego. Lo constructivo se permuta en destructivo, el bien en mal..."*²¹⁵, lo que podría corresponderse, a su vez, con el significado del nombre de la obra, ya que el ternario expresa la síntesis espiritual. En la cultura andina su cosmovisión está representada mediante la imagen de los ojos y sus pupilas, son iconografías que nos re-ligan con el Cosmos, y de alguna manera tienen implicancias de observación astronómica.²¹⁶

²¹⁵ López Anaya, Jorge. *"El espiritualismo en el arte argentino"*. Ob.Cit.. p 24.

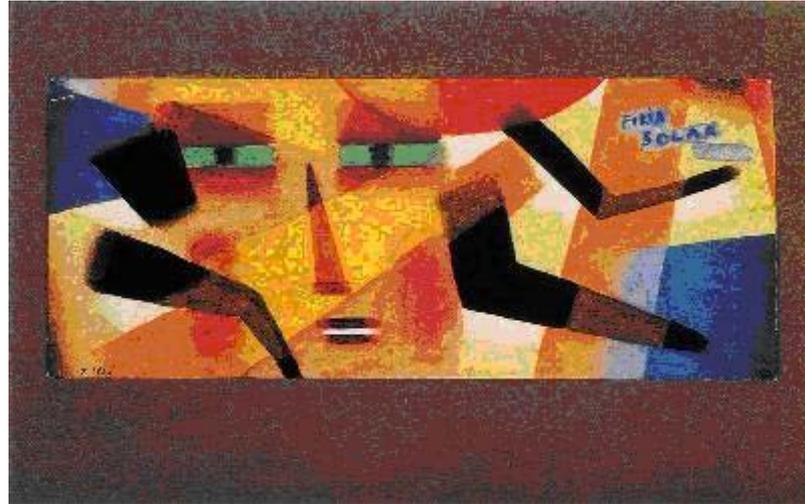
²¹⁶ Milla Villena, Carlos. Ob.cit. p 141.



"Pegaso de Sol". 1922. Acuarela sobre papel.
15,5x21 cm. Colección Museo Xul Solar.
Buenos Aires. Argentina.

Puede establecerse en esta obra una correspondencia con la cosmovisión del pensamiento americano, que se centraba en la creación y el orden del cosmos y su relación con los astros, el sol principalmente, como regulador del orden natural y como conexión con el hombre respecto de la idea de fertilidad como origen de vida y función capital de los dioses²¹⁷, sentido que parecería ser reafirmado con la incorporación de la palabra hijos, que carga de significación a la imagen. La síntesis de lo humano y animal, es una referencia constante, también, a las ideas precolombinas, como referencia a los dioses mismos, o bien como condiciones humanas marcadas por el *"nagualismo"* o *"tonalismo"*.

²¹⁷ Idea tomada de Correa Luna, María, en *"Maternidad Aborigen"*. Ob. Cit.



"Filia solar". 1922. Acuarela en papel montada en cartón
 Imagen 10x23 cm. Cartón 17,2x 30,3 cm.
 Colección Privada. Buenos Aires. Argentina.

Otra vez el posicionamiento ideológico con relación al astro rey como fuente de vida, que aparece en reiteradas oportunidades, como escenas de un mundo pretérito que aparecen gobernadas por el sol, cuyos rayos bañan personajes y seres fabulosos.²¹⁸ Los astros y las estrellas significan las energías cósmicas que son la expresión de los principios divinos identificados en la cosmogonía precolombina con determinadas ideas-fuerza, cuya manifestación las estrellas expresan en la inmensidad del cielo, del cual dependen la tierra y el hombre...²¹⁹ El nombre de la obra testimonia, también, el reconocimiento de la función generadora de vida del sol. Este concepto se repetirá en otras obras, como *"Sus filias"* (1923), y *"Filios del Sol"*.

²¹⁸ Idea tomada de Armando y Fantoni, en Ob.Cit.

²¹⁹ Idea tomada de González, Federico, en *"Introducción a la simbología precolombina"*. Ob.Cit.



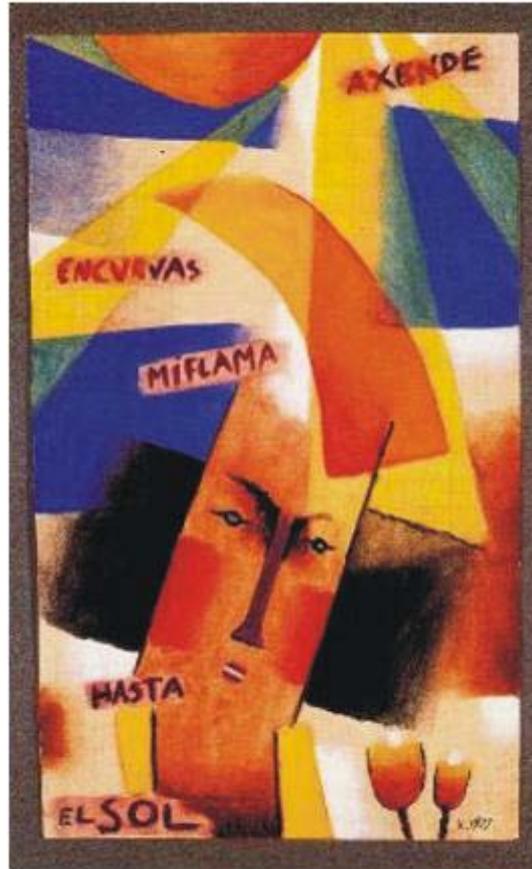
"Sus filias". 1923. Acuarela sobre papel.

*"Ofrendo, ofrendo cacao en flor,
si pudiese ser enviado a la Casa del Sol..."*

Nuevamente el sol preside la escena, donde las figuras femeninas de resueltas con formas geométricas simples, se repiten entre formas abstractas que podrían ser vegetales. Los rayos del astro bañan con rayos de luz a estas hijas que, a modo de sacerdotisas, cumplen con lo que es, para las culturas precolombinas, el rito universal del astro de la bóveda celeste y sus ciclos de aparición y desaparición, muerte y resurrección, de los que la tierra y el ser humano dependen, ya que han visto en ellos la manifestación más alta de los modelos o arquetipos universales y eternos en los que fundamentaron su cosmogonía.²²⁰ El mito del Quetzalcóatl enseña a los hombres mediante su autosacrificio, a la reconciliación del espíritu y la materia, y en consecuencia, el fortalecimiento del Sol. El sacrificio humano para lograr esta finalidad se realiza desde una perspectiva ritual, los guerreros que ofrendaban su vida iban al cielo, a la Casa del Sol.²²¹

²²⁰ Idea tomada de Schwarz, Fernand, en "El enigma Precolombino". Cap. III: "Los símbolos, los mitos y los ritos". Ob.Cit.

²²¹ Idem.



“Axende en curvas mi flama hasta el sol”

1922. Acuarela en papel montada en cartón.

Imagen 21x12 cm. Cartón 30,6x18 cm.

Colección Privada. Buenos Aires. Argentina.

*“Hermoso y muypreciado es el recinto de plumas de quetsal
si pudiese conocer la Casa del Sol, dirigirme a ella...”²²²*

Aquí es el propio artista que se vincula en lo personal con el astro, participando con este gesto, en cierta medida, de la cosmovisión indígena americana, conexión que se expresa gracias *“...a la incorporación de palabras en su pintura, que hacia 1920 se define como un letrismo que unas veces busca reforzar el sentido de la imagen pintada y, otras, aclararlo: es el yo del narrador en primera persona el que se expresa...la pintura en sí misma parece haberle resultado insuficiente frente a la necesidad imperiosa de manifestar contenidos...y la incorporación de la escritura viene a resolver la falencia mencionada...”²²³*

²²² “Leyenda de los Soles”, citada por Schwarz, Fernand, en “El enigma precolombino”, en <http://www.geocities.com/Athens/Atrium/9449/>

²²³ Artundo, Patricia, en Ob.Cit. p 131.



"Rei Rojo". 1922. Acuarela en papel montada s/cartón. Imagen 11x25,7 cm. Cartón 17,6x30 cm. Cortesía Rachel Adler Gallery, Colección Privada. Bélgica.

Por una parte, hay que destacar que la incorporación de las palabras "REI ROJO", expresan el contenido de la obra y son parte del letrismo, *"...relacionado con las investigaciones que Xul ha estado realizando sobre una nueva lengua que denominó neocriollo: una lengua artificial a posterior, que surge inicialmente de la fusión del portugués y del español...que...coincide con un proyecto más amplio pensado en pos de la unificación de América Latina..."*²²⁴. Es probable que tenga relación, a su vez, con sus ideas comentadas en varias oportunidades, acerca de *"...cuáles eran los elementos constitutivos del nuevo hombre: con el concepto de raza roja se hacía eco de algunas teorías difusionistas que afirmaban un origen común para los vascos, los egipcios, los hindúes y los pobladores de América Central y del Sur en tiempos prehispánicos, aparecían también el mundo precolombino, la teosofía de madame Blavatsky con siete Razas-madre y el "superhombre" de Así hablaba Zarathustra de Nietzsche revisitado por los ocultistas..."*²²⁵ También podría relacionarse con la teogonía mexicana, en relación a los mitos de creación, según la cual los dioses Tonacateuctli y Tonacacihuatl, los cuales se criaron y estuvieron siempre en el trecenio cielo, tuvieron un hijo mayor: Tatlauhqui Tezcatlipuca o Camaxtli, este nació todo colorado.²²⁶ La presencia de la serpiente, ser mitológico complejo y de gran importancia para las civilizaciones precolombinas, en la base de la imagen, presentada en forma circular envolvente, reafirma el poderío del personaje.

²²⁴ Artundo Patricia. Ob.Cit. p 131.

²²⁵ Idem, p 132.

²²⁶ Garibay K., Angel María. "Teogonía e Historia de los mexicanos". Cap. I "De la creación y principio del mundo y de los dioses".http://geocities.com/Athens/Atrium/9449/S1_fgon_2.htm.



"Fluctúa nave sierpe por la extensión isucornake".

1922. Acuarela montada en cartón. 17x29,5 cm.

Colección Privada Buenos Aires. Argentina.

La representación de la serpiente como ser que transporta de manera oscilante a ese ser humano configurado de manera simbiótica con el animal, constituye, en cierta medida, una metáfora epistemológica relacionada con el poder inmanente de la bestia, trasladado al hombre que la conduce o domina, en una posible función sacerdotal o chamánica, indicada por los atributos que porta en los brazos y en la cabeza señalada con un halo. Puede funcionar como alegoría cósmica, reactualizada, del pensamiento mítico americano, respecto de la ascensión y la intermediación, frente a los dioses, para lograr la carga de energía necesaria y vital para su accionar. La incorporación de texto en neocriollo, reafirma la intención de comunicar el discurso con el lenguaje, más allá de la imagen. Por su organización sintáctica y su contenido semántico, podría relacionarse, de algún modo, a la obra ***"Reptil que sube"*** (1920).



“Piai”. 1923. Acuarela sobre papel.
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.
Buenos Aires. Argentina.

Aparentemente, estamos nuevamente frente a una escena de imposición, un cierto ritual, base de una determinada liturgia. El título de la obra *“Piai”*, podría ser orientativo respecto de la alusión de seres alados, la figura de la izquierda también es portadora de alas, la figura de la derecha, de rodillas, está envuelta en una serpiente. Aves y serpientes están señalados iconográfica e iconológicamente y tenidos muy en cuenta por su papel entre los dioses y héroes culturales, del saber precolombino. Podría relacionarse también, por la posición de los personajes, con representaciones de la iconografía mochica que expresan el concepto del *“Yachay”*, del enseñar-aprender, concepto a su vez muy ligado a la idea de *“AYNI”* y se representan por un discípulo representado como una crisálida con cola, y en la cabeza lleva media cruz escalonada (ascensión al conocimiento), muy atento a la enseñanza del maestro definido por las ocho plumas del verbo y la sabiduría...”²²⁷

²²⁷ Idea tomada de Villa Millena, Carlos. Ob. Cit. p 23a



"Un drola". 1923. Acuarela sobre papel. Colección Eduardo y Teresa Constantini. Buenos Aires. Argentina.

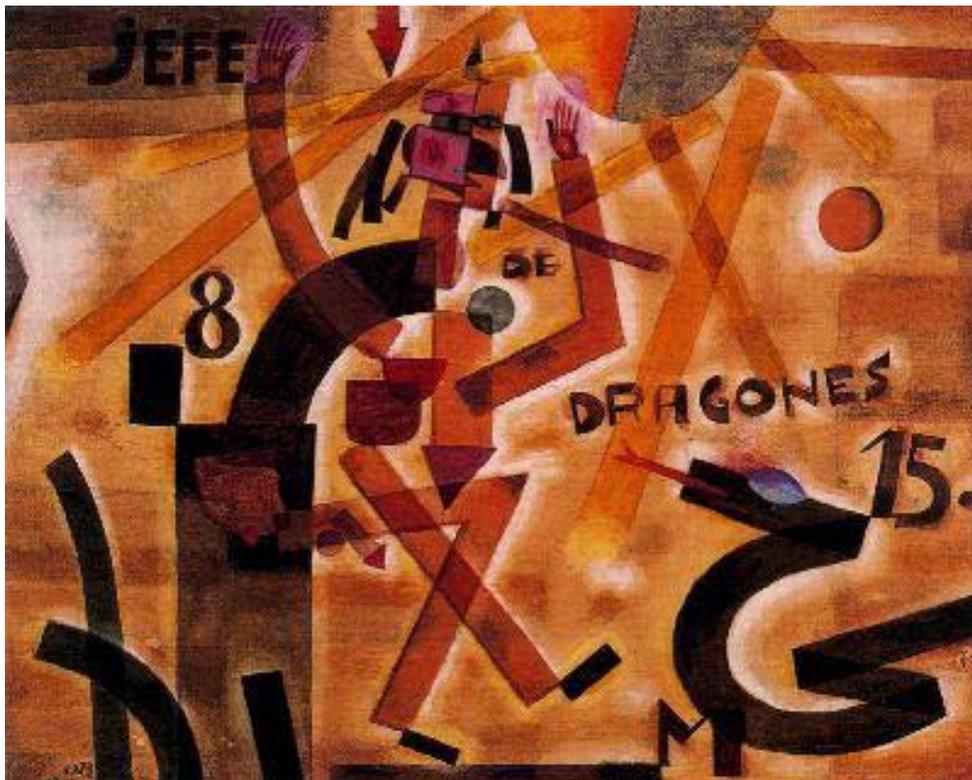
Esta obra presenta una figura en primer plano, absolutamente integrada en la relación figura-fondo, a través del recurso del tratamiento a manera de *"cintas"*. Se destaca la mirada enigmática del personaje, que está acompañado de serpientes. Por su paleta y tratamiento, se relaciona con obras posteriores, como *"Cintas"* (1924), donde el refinamiento del color y la forma establecen rítmicamente un equilibrio sostenido y de gran atracción visual.



"Jefe de sierpes". 1923. Acuarela en papel montada en cartón. Imagen 26x32 cm. Cartón 27,2x33,2 cm. Colección Privada Eduardo y Teresa Constantini. Buenos Aires. Argentina.

Dice Sonderegger con relación al arte precolombino: *"...los mitos cimentaron la Fé. Siempre consustanciados con el ritual existencial de la agricultura, fueron sagradas entelequias que energizaron el accionar humano y establecieron taxativamente el principio de la superioridad del poder de algunos animales sobre el del hombre. De esta manera, tres familias de animales. Felinos, ofidios y aves, -entre muchos venerados- fueron diseñados gráficamente como alegorías cósmicas y sacralizadas sus imágenes como auténticas corporeidades de esos dioses...por la intermediación de los chamanes o sacerdotes, que se comunicaban con tales entes, éstos, otorgaban o no su paradigmática energía vital y daban directivas a los accionares humanos..."*²²⁸ En esta obra, Xul Solar alude, metafóricamente, a estos mitos cosmogónicos, con la presentación de un personaje, que a modo de sacerdote o chamán, e imbuido de emblemas de poder, lleva adelante la celebración de los ritos correspondientes, y se constituye en estandarte, a la vez, de la fuerza, y hasta el poder de sanación.

²²⁸ Sonderegger, César. Ob. Cit.. p 22.



“Jefe de dragones”
1923. Acuarela sobre papel. 26x32 cm.
Colección Privada. Nueva York.

Como en la obra anterior, nuevamente un personaje en actitud sacerdotal o chamánica, obra en la cual “...los personajes aparecen ejerciendo un poder sobrenatural sobre los animales-, situaría a esta pintura en la esfera de los magos que, según el relato de Sahagún, hacen vivir a las serpientes para curar con ellas...”²²⁹

²²⁹ Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo. Ob. Cit. p 31.



“Ña Diáfana” Acuarela.
1923. 26x32 cm.
Museo Xul Solar. Buenos Aires. Argentina

Esta obra se ha seleccionado por el evidente sincretismo o asociación de relaciones entre los presupuestos de las culturas occidentales y orientales. Por una parte, el personaje femenino es portador de una jerarquía chamánica por sus atributos: una serpiente, y a su vez, en la representación de su cuerpo aparecen, a modo de radiografía, los órganos, que alude a lo que Gache menciona como anatomías transparentes, y lo relaciona con el cuerpo del Tao, es un cuerpo de energía, y alude a los métodos de sanación por medio de hipnosis esotérica...²³⁰ Confluyen de este modo, dos significaciones similares con relación al personaje y su capacidad de curar.

²³⁰ Gache, Belén. “Xul Solar y la representación del cuerpo”. <http://fin del mundo.com.ar/belengache/aaca.htm>.



"Por su cruz jura". 1923. Acuarela montada sobre cartón.
25,8x32,2 cm. Colección Eduardo y Teresa Constantini.
Buenos Aires. Argentina.

Respecto de esta obra expresan Armando y Fantoni que: *"...podría pensarse en relación al elenco de personajes míticos o de hombres dioses entre los cuales Quetzacóatl es la figura paradigmática. Dios creador y héroe cultural, cuyas acciones conforman una epopeya de gran significado para los aztecas y también para los conquistadores, su primera aparición como serpiente emplumada estaría connotada en la obra por la serpiente que se despliega en grandes segmentos curvos y por los adornos plumarios del personaje... Quetzacóatl,, también fue vinculado con el apóstol Santo Tomas, quién habría predicado en el nuevo mundo y cuyo nombre era equivalente al del dios..."*²³¹ Otra relación que podría establecerse sería con la cruz cuadrada, base de la cruz escalonada, símbolo paradigmático de los indígenas, y relacionado con la geometría sagrada...

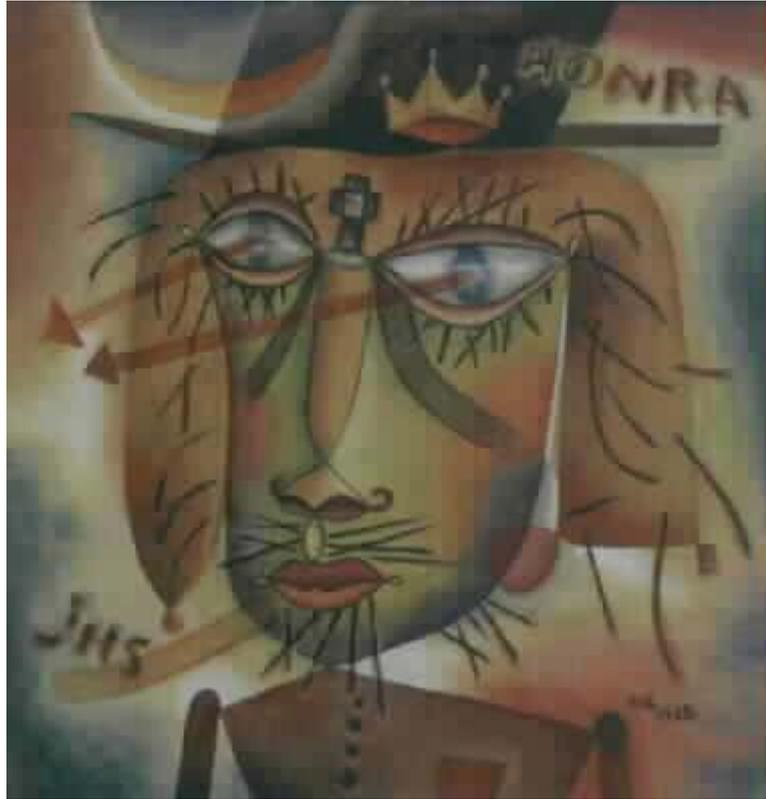
²³¹ Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo. Ob. Cit. p 33.



"*Jefa*". 1923. Acuarela sobre papel. 26x26 cm.
Colección Museo Xul Solar. Buenos Aires.
Argentina.

Esta obra, y la siguiente, pertenecen al grupo de pinturas que aluden a cierto tipo de jafaturas, donde los sacerdotes o chamanes realizan la intermediación ante los dioses. Los rasgos felínicos aluden a la idea de jaguar o tigre, y podría relacionarse con la idea de que *"...el lenguaje simbólico precolombino propone una dinámica debida a las relaciones intercambiables entre géneros diferentes y contrarios, por ejemplo, el hombrejaguar. De este intercambio contradictorio entre dos especies enemigas, una vertical, la otra horizontal, una inteligente, la otra vital, nace en el interior de dicho intercambio una consciencia, un ser que lo trasciende...a su vez...las fuerzas del tigre, dominadas e integradas por el pensamiento humano, permiten a éste romper los límites estrechos de la razón y participar en la inteligencia cósmica..y...el sentimiento humano transforma el gesto feroz del tigre en un impulso de armonía..."*²³²

²³² Idea tomada de Schwarz, Fernand. "El enigma precolombino", en <http://www.geocities.com/Athens/Atrium/9449/>



"Jefa honra". 1923. Acuarela sobre papel.
George and Marión Helft Collection.
Buenos Aires. Argentina.

Esta bellísima obra, expresa de manera acabada el sincretismo religioso que propugnaba Xul Solar para lograr la elevación espiritual. Por una parte, el personaje femenino está imbuido de los símbolos felínicos (pelos, bigotes, barbas) que connotan su poder chamánico asociado con el jaguar, uno de los animales más trascendentes de la cosmovisión precortesiana, pero a su vez, está inculcado en la iconografía cristiana, mediante la cruz y el símbolo de Jesús. Dice Artundo: *"...si no había podido fundar una nueva religión, si tenía un mensaje que quería transmitir a todos los que quisieran oír...extraído desde distintas fuentes, convencido que todas las religiones tienen validez por igual...lo importante era reconocer lo que ellas decían y, para lograrlo, el hombre debía realizar un trabajo permanente en pos de esa nueva verdad..."*²³³

²³³ Artundo, Patricia. Ob.Cit. p 137.



"Chaco". 1923. Acuarela s/papel montada en cartón.
 Imagen 11,2x24,6 cm. Cartón 18x30 cm.
 Galería Rubbers. Caracas. Venezuela.

Esta obra se ha seleccionado porque desde su título alude, probablemente, y por la presencia de las banderas argentina y paraguaya, a los territorios conocidos como el *"Gran Chaco"*, que ocupados antiguamente por los aborígenes. Abarcaban estas heredades, el Chaco Paraguayo, parte de Bolivia, y lo que actualmente son porciones de las provincias argentinas de Salta, Santiago del Estero y Santa Fe (chaco salteño, santiagueño y santafesino), y las que eran las gobernaciones Nacionales de Formosa y Chaco. Hacia 1900, las campañas expedicionarias del gobierno argentino, fueron despojándolos de sus tierras, ya que *"...rara vez se cumplían en los hechos las recomendaciones de trato pacífico y de empleo de la fuerza sólo como último recurso. En la mayoría de los casos, la técnica empleada era el asalto por sorpresa a las tolderías y la muerte de todos aquellos que presentaban combate..."*²³⁴

²³⁴ Altamirano, Prieto y Sbardella, en *"Historia del Chaco"*, Ob. Cit. en *"Memorias del Gran Chaco"*. Ed Encuentro Interconfesional de Misioneros. Incupo. Argentina, 1992, p 51.



“Cuatro cholos”, 1923. Acuarela en papel sobre cartón.
Cartón 25,8x32,1 cm. Colección Constantini.
Buenos Aires. Argentina.

Con la palabra “chola” o “cholo”, se alude en América, especialmente en el ámbito andino, al indígena aculturado y al mestizo, en cierta manera peyorativamente. También se relaciona con “cholla”, que significa cabeza, parte del cuerpo y también entendimiento.²³⁵ Tal vez hay aquí un juego de sentidos, al estar las figuras presentadas, precisamente, a partir del torso. Por otra parte, el número cuatro determina, en la simbología precolombina o “filosofía perenne”, una fuerte significación, ya que, como explica Federico González, “...para los pueblos americanos esa periodicidad solar era cuadriforme (sol de mediodía, sol nocturno y dos ocasos, solsticio de verano, de invierno y dos equinoccios) y esa estructura cuaternaria se hallaba presente en cualquier manifestación. A su vez cuatro eran los puntos límites del horizonte y cuatro los “colores” (recordar los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra...) Todo ciclo se divide, entonces, de modo cuaternario, y esta realidad conforma el modelo mas sencillo del universo (4=2)...”²³⁶ En consecuencia, las mujeres indígenas, el sol y la iluminación de su rayo a la derecha, mas el número cuatro, constituyen una significativa metáfora de la cosmovisión de los pueblos originarios.

²³⁵ “Nuevo Diccionario Enciclopédico Milenio”. Ob. Cit. p 211.

²³⁶ González, Federico. “El redescubrimiento de América”, en <http://www.geeocites.com/Athens/Atrium/9449/>.



*“Pareja”. 1923. Acuarela s/papel montado s/cartón.
27,7x33,9 cm. Colección Eduardo Constantini.
Bs. As. Argentina.*

La imagen recurrente de Xul Solar y su mujer, Lita, su pareja de toda la vida, en muchas representaciones, puede relacionarse con el *“Tinku”* de las culturas andinas, que explica Milla Villena, es la *“...igualación o encuentro de dos elementos complementarios que confluyen y proceden de diferentes direcciones, como es el caso del matrimonio entre la pareja de mujer y hombre”...* *“la condición del Tinku es la complementaridad igualitaria y ello está expresado en el Jivasita Jiwua...”*²³⁷ que significa *“nosotritos nomás”*²³⁸. En esta pintura y otras parecidas, puede encontrarse, incluso, correspondencia en la forma de representación de los aborígenes, a partir de un equilibrio perfecto entre las figuras del hombre y la mujer.

²³⁷ Milla Villena, Carlos. Ob. Cit., p 180.

²³⁸ Idem, p 67.



“Cintas” 1924. Acuarela montada en cartón.
Imagen 25,5x32,2 cm. Cartón 27,7x33,9 cm.
Colección Privada. Buenos Aires. Argentina.

Dice López Anaya “...En estas pinturas, como señala Pellegrini, es característica la búsqueda de gamas sutiles, el uso de colores brillantes y transparencias muy refinadas, que otorgan al conjunto del cuadro “una riqueza plástica excepcional dotada de un ritmo casi musical” Uno de los mejores ejemplos de esta cualidad plástica es “Cintas”...donde une a la poesía de la imagen, la sensación de los avances y retrocesos del color y las transparencias...”²³⁹

²³⁹ López Anaya, Jorge. Ob.Cit. p 24.



"Máscara con cruz" 1924. Acuarela en papel montada en cartón. Imagen 17x22,5 cm. Cartón 21,4x25,3 cm. Colección Privada. Buenos Aires. Argentina.

Nos dice Pijoán que Teotihuacán, el lugar de los dioses, también el lugar de los muertos, en este caso héroes divinizados, es el mayor reservorio de máscaras funerarias, necesarias para la existencia heroica en la ultratumba. Se encuentran estas máscaras en todas las necrópolis precortesianas, pero las de este lugar son de belleza excepcional *"...son los más excelsos resultados estéticos del ser humano, de todas las razas, en el Nuevo Mundo..."*²⁴⁰

²⁴⁰ Pijoán, José. *"SUMMA ARTIS". Historia General del Arte. Vol X. Madrid. Espasa Caloe. 1969, p 46.*



"Máscaras". 1924. Acuarela sobre papel.
15x19 cm. Colección Privada.
México.

*Las máscaras teotihuacanas no pretenden reproducir los rasgos fisonómicos de las personas enterradas, son abstracciones con el tipo racial de diversas gentes, representan el retrato físico y espiritual de una estirpe, y muestran la predilección y habilidad de los aztecas y toltecas para la talla en piedras duras como mármol, jade o diorita. Otras eran estucadas y pintadas...las más preciosas iban recubiertas de mosaico de turquesa, coral y obsidiana, para producir los listados verde-azul de pino (el color de Tlaloc), rojo (el color de Xiuhtecutli) y negro (el color de Quetzacóatl) del maquillado de los dioses...*²⁴¹

Las dos obras aquí consideradas, bellísimas también, son la propuesta de Xul Solar, desde un perspectiva integradora de las religiones (símbolos cosmogónicos precolombinos –el sol- católicos –la cruz- y la repetición constante de la X, referida al dualismo y la síntesis de los contrarios la disposición rítmica ascendente de la X, podría asimilarse, también al perfil de la cruz escalonada).

²⁴¹ Pijoán, José, Idem, p 48.

3.3.3. Tercer período o de culminación. (1925-1927).

Las obras que se corresponden con esta época, continúan las premisas identitarias de la cosmovisión indígena, pero tienen la característica de ser temas de representación de escenas y acciones colectivas, de danzas rituales y de naciones organizadas en la América Ibérica. El reposicionamiento que hace **Xul Solar** de los espacios de dominación y colonización, nos permite observarlos como en un rompecabezas feliz, productos de la mano del creador de utopías universales. Acá la autorreferencia americana tiene una fuerte carga ideológica y política, ya que las naciones americanas se representan en un concierto de igualdad de naciones, sin que imperios ocupen espacios de dominación sobre países subalternos.

Como escribiera el gran artista en dos textos: ***“...los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes, aportamos las experiencias de esta 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...”²⁴², o poco tiempo después, agregar: ***“...Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aún no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa (...) Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las mas fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMERICA IBERICA con 90 Millones de habitantes...”***²⁴³

Lo que expresa **Xul Solar** en sus textos, queda claramente representado en las obras seleccionadas para integrar este período, y demuestran acabadamente la intención del artista respecto al arte americano autorreferente, como se propone originalmente en la hipótesis de este trabajo. Algunas obras del período son: ***Sandanza***, 1925, ***Ronda***, 1925, ***Danza***, 1925, ***San Danza*** (1), 1925, ***Drago*** (1927), ***Mundo*** (1927), ***Otro drago*** (1927), entre otras.

²⁴² A. Xul Solar. *“Pettoruti y obras”*, Munich, junio de 1923. Recogido en Entrevistas, artículos y textos inéditos. Buenos Aires. Corregidor. 2005

²⁴³ (Alejandro Xul Solar) , *“Petttoruti”*, s/d (1923-1924) , Ibidem.



"Sandanza". 1925. Acuarela sobre papel.
23x31 cm. George and Marión Helft Collection.
Buenos Aires. Argentina.

Una serie de pinturas que se presentan a continuación aluden a las danzas. En las culturas precolombinas estos bailes o coreografías estaban ligados a ciertos y determinados rituales. Están vinculadas con la teatralidad, que permite la *"producción de significado en escena"* (Kleir), aunque en el caso del indio, la teatralidad aborígen posee una variante muy significativa: el teatro es la vida misma, es la relación con el mundo que le rodea, es la expresión escénica del acontecer y hacer cotidiano. Toda actividad vital constituye un pretexto para la dramatización y escenificación de su propia existencia, verdadera *"puesta en escena"* o dramatización de una gesta épica. La teatralidad aborígen se da por dos factores clásicos del hecho teatral, como son el juego entre la fantasía y la realidad, pero en este caso conformando una sola expresión o unidad dialéctica, que viene a ser el binomio teatro-vida.²⁴⁴

²⁴⁴ Domínguez, María Celeste. "La teatralidad en nuestras culturas aborígenes", en <http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n>.



"Ronda". 1925. Acuarela s/papel montada en cartón.
25x31 cm. Colección Eduardo y Teresa Constantini.
Buenos Aires. Argentina.

Quando se consideran cuestiones vinculadas con la concepción de identidad nacional, se observa que este concepto se nutre de lo primigenio, de lo primario, de los elementos constitutivos de las culturas indígenas, ya que numerosas manifestaciones de la cultura popular están impregnadas de expresiones típicas de estos saberes, particularmente las danzas. Estas danzas rituales aluden a la exaltación numérica del Dios del Maíz, por ejemplo, u otras que corresponden a la recolección de frutos silvestres, para hacer renacer la vegetación, para la caza, para la pesca, etc. Comenzaban con un ayuno, seguía con un baile de máscaras, en el que los danzantes imitaban animales y cantaban ciertas canciones, y terminaban con una orgía de licores e intercambio sexual ausente de todos los tabúes ordinarios (de manera similar a las fiestas dionisiacas de Grecia), también existían danzas que simulaban actos sexuales para aludir, metafóricamente a la fecundación de la naturaleza.²⁴⁵

²⁴⁵

Idem.



“Danza”. 1925. Acuarela sobre papel. 24,8x31 cm.
Cortesía Rachel Adler Gallery. Colección Privada. Italia.

Aparte de la intención connotativa del tema, a partir de la propia denominación, en este momento de la producción de Xul Solar, “...se caracteriza por el movimiento de los seres y las cosas y la profusión de símbolos: estrellas de David, cruces gamadas budistas, cruces cristianas, banderas, semicírculos, triángulos, cintas, peces, lunas. Se mantiene el esquematismo para las figuras humanas...”²⁴⁶ Sin embargo, ese barroquismo de elementos no perjudica ni disminuye la misteriosa liturgia de una suerte de danza cósmica original, y a la vez, arcaica. Se observan tocados diversos en las figuras, ropajes resueltos en estricta geometría, banderas para destacar la nacionalidad...

²⁴⁶ Glusberg, Jorge. Ob. Cit. p 20.



“San Danza” (1) 1925. acuarela en papel. 23x31cm.
Museo Xul Solar. Buenos Aires. Argentina.

Y como siempre, la serpiente eterna que nos remite al poder renovador y transformador de la vida; que protege esta danza ¿de fertilización? ¿de fecundación de la naturaleza? ¿la X que se repite nos remite al símbolo de inversión donde los contrarios se fusionan? ¿hay signos que aluden a lo masculino y femenino?...miles de preguntas sin respuesta, porque la obra nos interroga, nos remite, como siempre, a *“...sentir el brujo que hay en nuestra alma y el animal que nuestra conciencia ha replegado contra su subsuelo...(porque)...la realidad conservada por Xul Solar en sus cuadros está también en las bases del alma, apuntalando su progreso ulterior, enviándole continuamente su remesa de energía y primitivismo para que ensaye con ello nuevas formas. Para que no falte combustible en su ascensión hasta los Dioses...”*²⁴⁷

²⁴⁷

Pellegrini, Aldo. Museo Xul Solar, <http://www.xulsolar.org.ar/xulxul.html>



“Drago”. acuarela. 1927. 25,5x32 cm.
Museo Xul Solar. Buenos Aires. Argentina.

Respecto de la voluntad del artista por encontrar un pensamiento visual autorreferente, dice Patricia Artundo: *“...En esta nueva inversión de la mirada que hace Xul, ahora desde América hacia Europa, existe sin duda una obra clave que es **Drago** (1927), donde un dragón embanderado con cada una de las banderas de los países de América Ibérica, se dirige de modo desafiante a la conquista del Viejo Mundo. Un nuevo camino a ser recorrido que implica ahora la inversión de los espacios de dominación y colonización...”*²⁴⁸

²⁴⁸ [Artundo, Patricia. “Xul Solar, visiones y revelaciones”, en “elhilodeariadna”, Ob. Cit, p 133.](#)



"Mundo". Acuarela en papel. 25,5x32,5 cm.
Colección Rachel Adler Gallery. México.

Esta obra constituye una versión, similar a la anterior, del pensamiento de Xul Solar, mediatizado por los elementos iconográficos que expresan la referencia de la identidad latinoamericana en muchos sentidos: el dragón o serpiente que atraviesa la escena, el personaje chamánico que lo dirige, imbuido de los símbolos del poder, tocado y lanza a modo de cetro; la profusión de banderas americanas que lo constituyen, frente al mundo en general, o en particular el europeo, en un espacio cósmico gobernado por el sol y la luna como planetas principales y complementarios, como participantes de una realidad trascendente, y por lo tanto, sagrada y expresada simbólicamente. Aquí el artista reactualiza *" el simbolismo del arte precolombino, dirigido a poner de relieve la estructura invisible, motor de la creación, (donde)... cada imagen participa de una realidad que viene de adentro y que remite a una nueva imagen significativa, en un circuito interminable de mutaciones..."*²⁴⁹

²⁴⁹ Schwarz, Fernand, en Introducción, *"El enigma precolombino"*, en <http://www.geocities.com/Athens/Atrims/9449/>.



“Otro drago”. 1927. Acuarela sobre papel.
23x31 cm. Cortesía Rachel Adler Gallery.
Colección Privada. Nueva York.

Pertenece a la zaga de las obras anteriores, y expresa una mirada comprensiva y considerada a la humanidad en su conjunto, sin diferencias de credos, razas, religiones o naciones, integrada a un cosmos infinito, en el cual existe un espacio armónico para todos, expresado en una simbiosis de hombres, dragón, banderas, barcos, peces, presentados, como dice Sarlo, *“...en un universo mitológico organizado bajo un orden sincrético, sostenidos por ritmos matemáticos, astronómicos y astrológicos...que expresan las creencias y el pensamiento de Xul,”...desde su pasado de resonancias místicas hasta la modernidad del presente...*²⁵⁰ Desde el punto de vista simbólico, no debe perderse de vista que para los pueblos precolombinos, el sacrificio del dragón primordial, del Sol desmembrado, dio nacimiento a la humanidad...y que el hombre, como participante consciente en el mantenimiento del cosmos, debe sacrificarse para restaurar la unidad original del astro.²⁵¹

²⁵⁰ Sarlo, Beatriz. Ob. Cit. p 36.

²⁵¹ Schwarz, Fernand. Introducción, en Ob. Cit. Idem.

3.4. Análisis de una selección de obras de Xul Solar y su implicancia en la producción de sentido de un orden americanista.

*“...en Xul Solar hay un poeta que pinta y un pintor que poetiza,
frente a los arcanos del tiempo y el espacio, el hombre y el universo,
el alma y el cuerpo, con el afán de develarlos..”
Jorge Glusberg.*

Se trabajará aquí, a partir de una selección de obras de la década del 20', por cuanto en las mismas se visualizan referencias directas a dioses y cosmogonías del pensamiento aborígen precolombino, o sea vinculación con una estética amerindia, a partir de las pinturas que muchos especialistas reconocen, del mismo modo que en las consideradas en el apartado anterior, como las pinturas de su ciclo americano, en el cual se ha conectado e indagado respecto de las raíces míticas de las culturas precolombinas, ya que *“...para Xul el mundo es un misterio que se descifra siquiera parcialmente, a través de la imagen simbólica, onírica..”*²⁵²

3.4.1. Tlaloc.

Obra realizada en 1923, con la técnica de acuarela sobre papel, de pequeño formato (26x32 cm), perteneciente a la Colección Francisco Traba, en Buenos Aires-



En relación a su significación, esta obra hace alusión a uno de los dioses mas destacados de la mitología azteca, expresan Armando y Fantoni al respecto, representa a la: *"...deidad creadora y dispensadora de vida, se yergue interceptando los planos del cielo y de la tierra. Sintetiza la unión de los contrarios, la combinación equilibrada del agua y el calor, que constituyen el doble aspecto de la divinidad del líquido celeste. Tlaloc aparece asociado frecuentemente con el agua, noción desplegada en la sucesión de edades del mundo. La tercera etapa, "el sol de agua", colocada bajo su protección, culmina con un cataclismo ígneo: la lluvia de fuego, que en forma de rayos y relámpagos tiñe la parte superior del cuadro."*²⁵³

Tláloc, Dios de la Lluvia



*Tláloc era el dios de la lluvia, dentro de la mitología mexicana. De "tlalli", tierra y "octli", vino o licor, significa "vino de la tierra", o sea "la lluvia que la tierra bebe". Según el fraile dominico Diego Durán (1537-1588), Tláloc era el dios de los aguaceros y de los rayos, truenos y relámpagos, así como de todo género de tempestades.*²⁵⁴

En el extremo inferior del cuadro de Xul Solar, *"...la presencia de peces parece citar el fin de la edad siguiente, la del sol de lluvia, que, presidida por Chalchiuhtlicue, complemento femenino de Tlaloc, terminó con una catástrofe espectacular: el desmoronamiento del cielo , el derramamiento de las aguas contenidas en la tierra y la conversión de los hombres en peces..."*²⁵⁵

²⁵³ Amado, Adriana y Fantoni, Guillermo. Ob. Cit. p 28.

²⁵⁴ Medina, Rocío Elena. "Tláloc, Dios de la Lluvia", en Sistema Nacional e -México-
²⁵⁵ Idem.

CHALCHIUHTLICUE



*Nombre con que se conoce a la diosa del agua de los nahuas. Era representada a menudo con la pequeña imagen de una rana. Su vestimenta era Náhuatl y compartía su poder con su esposo **Tláloc**; ambos fueron creados por los cuatro **Tezcatlipocas**, hijos de la divinidad dual suprema. Su más célebre representación fue hallada en la Plaza de la Luna de Teotihuacán. El nombre significa señora del manto esmeralda, en alusión al color del elemento sobre el que presidía la diosa. Era venerada especialmente por los aguadores de Méjico y todos aquellos cuyo trabajo les tenía en contacto con el agua. Su vestimenta era peculiar e interesante. Alrededor del cuello llevaba un magnifico collar de piedras preciosas, de las que colgaba un pendiente de oro. Era coronada con de flores marinas o plantas acuáticas y en la mano izquierda también llevaba una, mientras que en la derecha llevaba un jarrón con una cruz en la parte superior, emblema de los cuatro puntos de la brújula, de donde viene la lluvia. Lleva una diadema de papel azul decorada con plumas verdes, Las cejas eran turquesa, dispuestas como mosaico y su vestido era de un nebuloso verde azulado, que recordaba el color del agua de los mares.²⁵⁶*

La relación que establecen Armando y Fantoni, de esta obra de Xul Solar, con el pensamiento religioso mesoamericano se visualiza en la producción en las obras de espacialidad plástica, tridimensional o bidimensional, según los postulados de Sonderegger²⁵⁷. Un ejemplo destacado se encuentra en la “Ciudad de los Dioses”, Teotihuacan, cercano a la ciudad de México. Allí , según la cosmogonía azteca, se concretó el nacimiento del sol y de la luna. En uno de sus barrios próximos, Tepantitla, “...se encuentra el conjunto mas

²⁵⁶ Medina, Rocío Elena. “Las divinidades”, Sistema Nacional e- México-
²⁵⁷ Sonderegger, César. Ob.cit. p. 44.

completo de frescos, representan escenas diversas relacionadas con el dios del agua y de la lluvia. Destaca el conjunto un amplio desfile o procesión de sacerdotes recubiertos con vestidos y bordados muy elaborados. Delante del rostro de los personajes aparece un dibujo que semeja una voluta y que es motivo alusivo a la representación de la palabra. Los personajes van entonando canciones, a la par que esparcen semillas o piezas de jade. En la base de la sala principal aparece representado Tlaloc, dios de la lluvia, naciendo de las olas marinas, en las que aparecen tortugas y estrellas de mar. A ambos lados de la divinidad figuran unos sacerdotes que portan diversas ofrendas...²⁵⁸

Otro mural conservado en Tepantitla, refiere a “Tlatocan” o “Paraíso de Tlaloc”, en el “...se observan dos corrientes de agua, una desemboca en el lago y otra en el mar, la decoración vegetal está formada por maíz, cacao, árboles frutales, etc. Y a su alrededor infinidad de figuras humanas, en variadas y complicadas situaciones. Abundan representaciones de piedras verdes, que significan abundancia...²⁵⁹

Esta relación con el dios del agua “Tlaloc”, aparece desde los primeros tiempos a partir de la observación de las producciones artísticas de los antiguos pobladores del Valle de México, anteriores a los aztecas, chichimecas, toltecas y olmecas, que habitaron en esa región desde los primeros siglos de nuestra Era. Estas producciones son figurillas de cerámica que se han encontrado al desecarse la laguna de Texoco, en un lugar en que habitualmente había agua, en tanto que otras se recogieron en “El Pedregal”, bajo la lava del volcán “Xitli”, cuya erupción habría ocurrido centenares de años antes de la era cristiana. Una primera generación de hombres habría sido destruida por alimañas, o Jaguares, otra, por huracanes, o viento, otra por erupciones volcánicas, o Fuego, y otra, por Diluvios de Agua. Cada edad había tenido su Sol; pero el Sol actual, que calienta templadamente, no había sido creado todavía. Esta es la mitología básica aceptada por los historiadores, que permite reconocer a estas poblaciones originarias como “gentes de los Soles de Fuego y de la Lluvia”.²⁶⁰

²⁵⁸ A.A.V.V.: Historia del Arte. Madrid, España. Ed. Espasa Calpe, 1999. p 136 y 137.

²⁵⁹ Idem, p 138

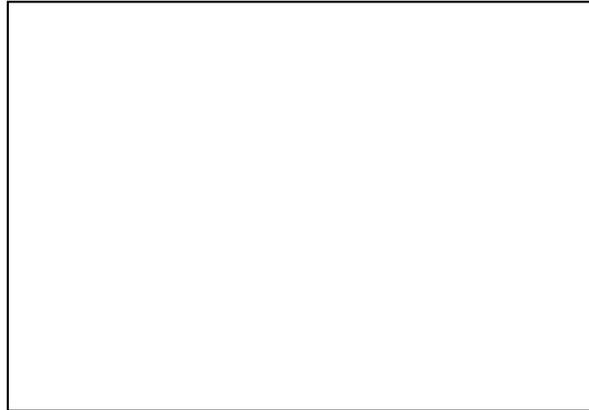
²⁶⁰ Pijoan, José. “Summa Artis”, Historia General del Arte. Ob. Cit.. P 14, 15,16.

En Teotihuacan, sitio arquitectónico mencionado anteriormente, se encuentra el *“Templo de Quetzalcoatl”*, en uno de sus frisos, se observan símbolos de Tlaloc y Quetzacoatl. Esto hace pensar que el templo tuviera una doble advocación, ya que sus fachadas no solo contienen decoraciones de cabezas de serpiente, sino también los símbolos de Tlaloc, el dios del Agua. Lo mismo ocurre con el templo principal de los aztecas en México, que está consagrado a su dios nacional, Huitzilopochtli, relativamente moderno, junto con Tlaloc, el numen local del Valle de México.

Respecto al mismo, expresa Pijoan, la idea de advocación a Tlaloc ha sido reforzada por el descubrimiento del fresco *“Paraíso de Tlaloc”*, en unas ruinas desenterradas en 1942, *“...Es una composición maravillosa por la franqueza con que se ha desarrollado el tema y por la belleza indescriptible del color. Los bienaventurados deben haber pasado por una corriente de agua que emana de las fauces leoninas de un animal mitológico. Toda aquella región es de un verde turquesa y un esmeralda precioso. Después del trayecto acuático, los escogidos surgen por las grietas y pozos de la montaña de Tlaloc. Ya en el cielo, cada uno se regocija según su capricho. El fondo uniforme es rojo, un rojo de puesta de sol, bellísimo. Los bienaventurados cantan; sus endechas salen floridas de la boca. Algunos prefieren permanecer solos, sentados al pié de un nopal. Otros se asocian para danzar en fila; otros demuestran su contento saltando; otros juegan a los dados; otros al deporte aristocrático del juego de pelota con los pies...El paraíso está poblado de grandes mariposas; no hay serpientes ni animales dañinos.*

*Al Paraíso de Tlaloc eran admitidos sólo los que morían ahogados, los bubosos y los suicidas. Acaso estas tres calificaciones están expresadas en el fresco de Teotihuacan por el diferente color de la piel de las personas allí representadas. Unos son de piel rosada, otros de color amarillo claro, otros de epidermis oscura, pero todos participan igualmente de la gloria. No hay categorías, ni esferas de contemplación o bienaventuranza...”*²⁶¹

²⁶¹ Idem, p 44 y 45.



Detalle del freso con el Paraíso de Tlaloc. *“Los bienaventurados, después de haber pasado por un cause subterráneo, emergen en un campo rojo, donde cantan, saltan y juegan según sus distintas aficiones”*²⁶²

Según expresa Pijoan, Tlaloc es un dios local del Valle, era mas antiguo aún que Quetzalcoatl, dios del aire, si bien están relacionados porque el agua es lo deseado, y el aire un agente para obtenerla, *“...Tlaloc era el dios del agua del cielo, de la lluvia, porque la divinidad de las aguas de la tierra, mares, fuentes, ríos, lagos, es femenina...”*²⁶³



Detalle del fresco, Paraíso de Tlaloc. *“En lo alto, dos, en una primitiva cancha (Tlachtli), juegan a la pelota con los pies.*

*Otros, debajo, parece que tiran los dados. EN el ángulo inferior, a la derecha, llega el que se ha suicidado con el ramo en la cabeza.”*²⁶⁴

En sus aspectos formales, en el estilo estrictamente teotihuacano, el dios Tlaloc esta sintetizado de tal manera que es difícil reconocer su forma. En una evolución más avanzada del símbolo, puede considerarse a la *“Cruz de Tlaloc”*, o cruz florida que representa los cuatro hijos que poseía el dios de la lluvia, *“taloques”* relacionados con los cuatro ámbitos del cielo. Existe un cierto paralelismo entre

²⁶²

Idem

²⁶³

Pijoan, José. Ob. Cit. p 40.

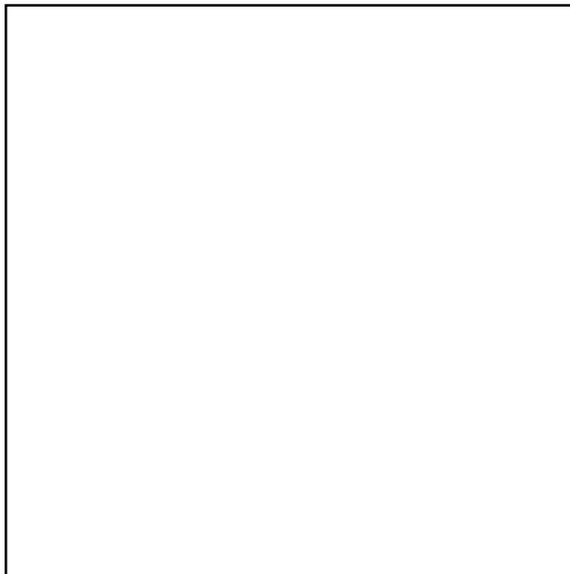
²⁶⁴

Idem, p. 45

la cruz florida y lo que los textos sagrados del Oriente llaman cohorte divina. Esta imagen constituye *“...una abreviatura, una pictografía, que para los antiguos mexicanos tenía un valor documental y descriptivo...tan explícito como para nosotros un largo párrafo de la Escritura...”*²⁶⁵



Símbolo de Tlaloc, descubierto junto a la pirámide del Sol, en Teotihuacan. Cabeza estilizada, con su gran boca y cuatro dientes. La lengua vuelta hacia arriba. Museo de la Ruinas.²⁶⁶



Símbolo de Tlaloc reducido a cruz.²⁶⁷

En sus aspectos formales, en la época tolteca, Tlaloc *“...no pudo evitar convertirse en un personaje semihumano. Es fácil de reconocer, porque tiene la cara formada por dos serpientes enroscadas. La curva de los reptiles hace marco a los ojos; las cabezas paralelas proyectando los dientes constituyen el labio*

*superior del dios. Es una composición fantástica de elementos zoomórficos que permiten interpretarla como una cabeza de héroe..”*²⁶⁸

A nivel de formalización de obra, “Tlaloc” de Xul Solar, presenta una solución con formas geometrizadas y transparentes. La síntesis imperante en ella, no impide reconocer una figura humana, en alusión directa al dios por los atributos

²⁶⁵ Idem, p 41.

²⁶⁶ Idem, p. 40

²⁶⁷ Idem

²⁶⁸ Ibidem.

que porta, cuatro serpientes o dragones, la cabeza de un pájaro, el plano de sustentación donde transita el dios se presenta como agua, con la configuración de ondas representando olas, y en extremo superior opuesto, el sol en un cielo complejizado por la presencia de elementos que aluden a lluvia, agua, rayos, y una especie de arco iris. El color no es local, existe un predominio de temperatura cálida, en general (rojos, naranjas, magenta, amarillos, ocres, pardos y tierras) y acentos fríos (celeste, azules, violeta y grises entonados), para contrastarlos. Estos colores están equilibrados con zonas de blanco y negros entonados. El resultado del planteo cromático es de mucha intensidad, y en simultáneo, de gran sutileza. El espacio es bidimensional y está resuelto a partir de direcciones oblicuas y curvas que asignan dinamismo a la composición, situación que se refuerza por la rítmica repetición de curvas para indicar las olas. La referencia al tema con las palabras Tlaloc, agua, Tlaloc, configuran una orientación al tema para el espectador, expresan la voluntad escrituraria del artista, y refuerzan el movimiento general de la composición. La técnica utilizada es acuarela, y su tratamiento en planos a partir de la degradación del color del claro al oscuro es exquisito, con una factura apropiada a la técnica.

En el nivel pragmático, la obra despierta adhesión directa de los receptores que admiran o aprecian las manifestaciones precolombinas, y conocen, en consecuencia, el sentido implicado en la imagen representada. Por otra parte, el valor económico asignado, a precio de mercado para los coleccionistas, demuestran, en cierta medida la validez el planteo artístico y estético de Xul Solar. Esto se debe, probablemente, a las razones expresadas por Rachel Adler, la marchand que maneja la obra en el extranjero: *“...en todas las etapas de su producción artística se aprecia la coherencia estética y la calidad plástica de la obra. Esta primero provoca desconcierto, luego curiosidad y finalmente atrapa a los coleccionistas sensibles que tratan de tener pinturas de todos sus períodos...”*²⁶⁹

Sin embargo y paradójicamente, como expresa Jorge Luis Borges, *“...Xul no creía especialmente en el arte moderno; Xul tenía un gran conocimiento de la historia del arte, y la mayoría de las innovaciones le parecían arcaísmos. Xul*

²⁶⁹ Martínez Quijano, Ana. “Xul Solar, el mago blanco del arte”, Ob. cit, p 32.

me dijo que él era un pintor realista en el sentido de que lo que él pintaba no era una combinación arbitraria de formas o de líneas, era lo que él había visto en sus visiones. Xul me explicó que los visionarios ven –digamos- las formas del bien, las formas del mal, hablan con las divinidades que rigen el mundo. Xul creía en muchas divinidades, no creía en la idea de un solo dios, el concepto del monoteísmo, fuera una ventaja, pero creía también que el visionario da cierta forma a esas íntimas fuerzas y a esas divinidades; por eso, un místico cristiano, un místico budista y un místico musulmán pueden ser igualmente sinceros; los tres oyen y ven las mismas cosas, pero les dan su propia forma, algo así acontece en los sueños...²⁷⁰

²⁷⁰ Borges, Jorge Luis. “Un ciudadano del cosmos”, en buenos aires bellas artes. Ob.Cit. p 29.

3.4.2 Nana Watzin.

Esta obra está fechada en 1923, y está realizada en acuarela sobre papel, tiene dimensiones de 25,5 x 31,5 cm., y pertenece a la colección Galería Vermeer, de Buenos Aires, Argentina.



En el nivel de significación, una primera aproximación a esta obra, expresan Armando y Fantoni, remite a las cosmogonías del universo nahua, que dan cuenta de la concepción cíclica del tiempo.²⁷¹

Al respecto es necesario conocer la leyenda de la creación del Sol y de la Luna, que fuera transmitida por nobles aztecas a Fray Bernardo de Sahagún, y que se transcribe a continuación:

“Decían que antes que hubiese día en el mundo que se juntaron los dioses en aquel lugar que se llama Teotihuacan. Dijéronse los dioses unos a otros: “¿Quién tendrá a cargo el alumbrar el mundo?” Luego, a estas palabras respondió un dios (rico) que se llamaba Tecuciztecatl, y dijo: “Yo tomo a cargo de alumbrar al mundo.” Luego otra vez hablaron los dioses y dijeron: “¿Quién será el otro?” Uno de los dioses, que era buboso (pobre, sifilítico), no hablaba. Los otros dijéronle: “Sé tú el que alumbres, bubosito.” Y él, de buena voluntad, obedeció a lo que mandaron, y respondió: “En merced recibo lo mandado; sea así” Y luego los dos comenzaron a hacer penitencia cuatro días y luego encendieron fuego en el hogar, el cual era hecho en una peña.”

“El dios Tecuciztecatl todo lo que ofrecía era precioso. En lugar de ramos, ofrecía plumas ricas, que se llamaban quetzal, y en lugar de pelotas de heno, ofrecía pelotas de oro, y en lugar de espinas de maguey, ofrecía piedras preciosas, y en lugar de espinas ensangrentadas, ofrecía espinas de coral colorado, y el incienso de copal que ofrecía era muy bueno. Y el buboso, que se llamaba Nanauatzin, en lugar de ramos ofrecía cañas verdes, atadas de tres en tres, y ofrecía bolas de heno y espigas de maguey y ensangrantábalas con su misma sangre, y en lugar de copal, ofrecía postillas de las bubas.”

“A cada uno de éstos se les edificó una torre como monte, y en los mismos montes hicieron penitencia cuatro noches. Al fin de la penitencia, a la media noche, habían de comenzar los oficios. Al que se llamaba Tecuciztecatl diéronle un plumaje y una chaqueta de lienzo, y al buboso, que se llamaba Nanauatzin, tocáronle la cabeza con un papel y pusieronle una estola de papel. Ordenáronse los dioses en dos rengles, unos de una parte del fuego y otros de la otra, y los dichos dioses que habían hecho penitencia, con las caras hacia el fuego. Todos estaban levantados y dijeron a Tecuciztecatl: “¡Ea, entra tú en el

²⁷¹ Ibídem.

fuego!” Y él, luego, acometió para echarse en el fuego, y como el fuego era tan grande y estaba tan encendido, como sintió el gran calor tuvo miedo y no osó echarse en el fuego y se tornó atrás. Otra vez tornó para echarse en el fuego, haciéndose fuerza, y llegando detúvose, no osó echarse en el fuego; cuatro veces probó, pero nunca se osó echar. Estaba puesto de mandamiento que no probase más de cuatro veces. Luego los dioses hablaron a Nanauatzin y dijéronle: “¡Ea, pues, Nanauatzin, prueba tú” Y como le hubiesen hablado los dioses, esforzóse y cerrando los ojos arremetió y echóse en el fuego, y luego comenzó a rechinar y respendar en el fuego, como quien se asa. Y como Tecuciztecatl que se había echado al fuego y ardía, arremetió y echóse en el fuego y diz que luego un águila entró en el fuego y también se quemó, y por esto tiene las plumas hoscas o negrestinas; a la postre entró un tigre, y no se quemó, sino chamuscóse y quedó manchado de blanco y negro.

“Después que ambos se hubieran arrojado al fuego y después que se hubieran quemado, luego los dioses se sentaron a esperar de qué parte acudía a salir Nanauatzin. A todas partes miraron, volviéndose en derredor; mas nunca acertaron a pensar ni a decir a qué parte saldría. Algunos pensaron que saldría de la parte del Norte y paráronse a mirar hacia él; otros, hacia el Mediodía. A todas partes sospecharon que había de salir, porque a todas partes había resplandor del alba; otros se pusieron a mirar hacia el Oriente, y dijeron: “Aquí, de esta parte, ha de salir en Sol.” El dicho de éstos fue verdadero... Y cuando vino a salir el Sol, pareció muy colorado, parecía que se contorneaba de una parte a otra; nadie lo podía mirar, porque quitaba la vista de los ojos, echaba rayos de sí en gran manera y sus rayos se derramaban por todas partes. Y después salió la Luna (que era Tecuciztecatl), en la misma parte del Oriente, a par del Sol; primero salió el Sol y tras él salió la Luna, por el orden que entraron en el fuego, por el mismo salieron hechos Sol y Luna.

“Y dicen los que cuentan fábulas o hablillas que tenían igual luz con que alumbraban, y desde que vieron los dioses que igualmente resplandecían, habláronse otra vez y dijeron: “¡Oh, dioses!, ¡cómo será esto? ¡Será bien que igualmente alumbren?” Y los dioses dieron sentencia y dijeron: “Sea de esta manera, hágase de esta manera.” Y luego uno de ellos fue corriendo y dio con

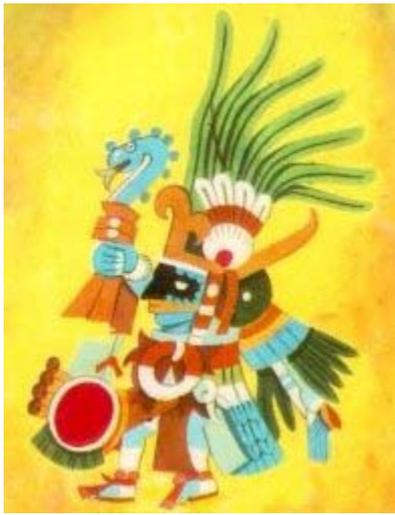
un conejo en la cara de Tecuciztecatl y obscureciósele la cara y ofuscósele el resplandor y quedó como está ahora su cara.

“Después que hubieron salido ambos sobre la Tierra estuvieron quedos, sin moverse de un lugar el Sol y la Luna, y los dioses otra vez hablaron y dijeron: “¡Cómo podemos vivir? ¡No se menea el Sol! Muramos todos y hagámosle que resucite por nuestra muerte. Y luego el Aire se encargó de matar a todos los dioses... Y dicen que aunque fueron muertos los dioses, no por esto se movió el sol y luego el viento comenzó a soplar y ventear reciamente y él le hizo mover, para que anduviese su camino. Y después que el Sol comenzó a caminar, la Luna se estuvo queda en el lugar donde estaba. Después del Sol, comenzó la luna a andar; de esta manera se desviaron uno del otro, y así salen en diversos tiempos: el Sol dura un día y la Luna trabaja de noche o alumbraba en la noche.”²⁷²

La obra de Xul Solar hace referencia, también, dicen Armando y Fantoni, al dios del fuego Xiuhtecutli, el que define el centro de todas las cosas y también las cuatro direcciones del universo.²⁷³

²⁷² Pijoan, José. Ob. cit. p 29, 31 y 31.

²⁷³ Armando y Fantoni, Adriana. Ob.cit. p 29.

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | <p>, DIOS DEL FUEGO</p> <p><i>También se le llamaba Huehuetéotl, el dios viejo del fuego y el señor viejo. Era uno de los dioses más venerados. Las víctimas que se ofrendaban primero eran anestesiadas con yauhtli o haschich y luego arrojadas al fuego. Ya desde hace 2700 años se le adoraba en Cuiculco y Ticoman, donde se le representaba como un anciano jorobado, en cuya espalda lleva un bracero para el fuego.²⁷⁴</i></p> |
| <p><i>Xiuhtecuhtli, códice</i></p> | |

Al respecto de Xiuhtecutli nos dicen Armando y Fantoni, que al ser el “... único dios que había sobrevivido a las cuatro destrucciones anteriores, podía ser honrado por esta razón como el Señor de los Cuatro Tiempos, y, por ello, no era el dios de una eternidad fría y estéril sino el de las renovaciones. En torno a él se realizaba la ceremonia del fuego nuevo, al final de cada vuelta del calendario, ya que si el Sol, debilitado, no ascendía, ocurriría la muerte universal. Se encendía entonces una hoguera, y a ese fuego sagrado se arrojaba el cuerpo de una víctima, sacrificada en conmemoración del nacimiento del Sol a partir del autosacrificio de Nanahuatzin...”²⁷⁵

Es probable que por esta significación, aparezca en el lado izquierdo de la obra de Xul Solar, el texto: “renovación por fogo santo”, como reafirmación de la función vital que debía darse para la continuidad del universo, ratificando la misión que Federico González le atribuye a Xiuhtecutli, que, “como dios del fuego, ...representa la energía central y constituye el principio simbólico original que –a través de su desdoblamiento y de sus oposiciones internas- genera la

²⁷⁴ Cabré, Perrine y Courtault, Enmanuelle. “Las divinidades”, en [http://2.ac-toulouse.fr/ey-bellevue-toulouse/calendriers/azteques/module A/desimales.htm..](http://2.ac-toulouse.fr/ey-bellevue-toulouse/calendriers/azteques/module_A/desimales.htm..)

²⁷⁵ Armando y Fantoni. Ob.cit. p 29.

ronda alternada de los elementos, la guerra constante de las vibraciones y formaciones cósmicas. Ese mismo dios es el patrón del año o del siglo, lo que representa el fuego nuevo, o sea el nacimiento del tiempo que constantemente se regenera a sí mismo, siempre cambiante pero inalterable en su esencia, dios viejo, tan antiguo como la creación temporal que él mismo signa y origina por su actividad, conformando el plano horizontal donde se manifiesta la vida. Para los náhuatl nacer en la tierra es descender de la morada celeste original para vivir una existencia ilusoria cuyo sentido se realizará efectivamente cuando culmine como un ascenso a los cielos, operaciones ambas –la del descenso y el ascenso- que se efectúan a través del mismo eje central que está representado por el dios del fuego primigenio y del tiempo como encarnación de una energía dual original presente en todas las cosas –lo que reptaba y lo que vuela, el cielo y la tierra- cuya síntesis siempre renovada es capaz de generar el plano creacional por la oposición y la conjunción de su actividad y su reposo, es decir, gracias al ritmo alternado y dual del aspirar y el expir universal que se expande hacia los cuatro rumbos del mundo –como flechas lanzadas por guerreros, configurándolo, limitándolo...²⁷⁶

También es indicativo de las intenciones del artista en relación con la carga significativa, la inclusión de las palabras “germina”, en el sector central a la derecha, y “altar a la mama terra Tlazoteotl”, en el extremo inferior izquierdo cuadro, en un evidente homenaje a la mujer como símbolo de vida y de procreación. Al respecto de las cuestiones de género en las culturas precolombinas manifiesta Correa Luna: “... La maternidad es un estado natural de la mujer, el ser madre es inherente a su naturaleza. En el pensamiento náhuatl, el hecho de generar la vida era la misión suprema de la mujer y una bendición de los dioses.

La fertilidad es en la cosmovisión mesoamericana, el origen de la vida, función capital de los dioses; el Origen es un misterio que se convierte en mito en todas las culturas y el mito le pone rostro de mujer a la fecundidad. Ya sea tierra o mujer, de ellas fluye el río de la vida, son el receptáculo en donde crece la semilla que dará vida, en donde será el origen de los hombres.

²⁷⁶ González Federico. “El cosmos y la deidad, Cap. XI “Los símbolos precolombinos”. P 1 de 8, en <http://www.geocites.com/Athens/Atrium/9449/>

Las culturas mesoamericanas no fueron ajenas a este pensamiento, poblaron de dioses su universo para explicarse no sólo los ciclos de la naturaleza sino también la de los hombres...²⁷⁷

La diosa Tlazoteotl representa, en este sentido la cualidad de la femineidad, la madre tierra, el nacimiento y el origen, siendo definida como: “...*Tlazoltéotl, diosa madre devoradora de inmundicias tiene otro rostro más benévolo en la personificación de Xochiquétzal, Flor preciosa, anda en busca del amor.*”

El mito ubica a Xochiquétzal en amoríos con el joven dios Pilzintecuhtli; con el conoció el placer y empezó a sentir amor. Xochiquétzal vivía en el lugar de Tamoanchan con Tláloc, pero cierto día lo dejó y se fue en compañía de Tezcatlipoca, a partir de ese día se convirtió en diosa del amor y el placer. Cuando ya estaba en la tierra, Xochiquétzal sedujo al joven Yappan quien hacía penitencia a través de la abstinencia y la castidad, la diosa lo sedujo y a cambio recibieron los hombres el amor por medio del cual se realizaría la siembra de hombres, la generación de la vida. Tlazoltéotl es otra de sus representaciones, es la comedora de inmundicias, el amor y el placer que había dado a los hombres ahora se convertían en polvo, en basura; los hombres debían enderezar su conducta y de esta manera regresaban a la diosa lo que les había dado y que había desviado su corazón.

A Tlazoltéotl se le menciona generalmente como devoradora de inmundicias, una diosa que recibe las malas acciones de la humanidad a través del arrepentimiento, sin embargo, su imagen iconográfica se representa en actitud de parir, de la forma en que el parto se ha representado en las diosas de las culturas más antiguas. En cuclillas y con las palmas de las manos en las nalgas, un gemido sale de su boca semiabierta en tanto que de su bajo vientre emerge la cabeza de un recién nacido. Esta figura así representada muestra la forma en que la mujer prehispánica daba a luz, con la fuerza de su cuerpo y su

²⁷⁷ Correa Luna, María Juana. “Pariendo como Diosas: Un esbozo antropológico de la maternidad indígena, en Sistema Nacional e-México.

mente, viendo hacia el infinito como pidiendo la ayuda de los dioses en el difícil momento de traer a un nuevo ser a la vida...²⁷⁸

Existe una cierta relación representativa entre el códice borbónico y la representación de Nana Watzin, al respecto expresan Armando y Fantoni que la similitud se *manifiesta en "...la disposición central del fogón, junto con un predominio de direcciones oblicuas, la presencia de los signos del movimiento y ciertas formas de la arquitectura, tienen un correlato con la representación de la fiesta azteca del Fuego Nuevo...en la pintura de Xul, sobre el altar a la madre tierra, los leños –como alusión a los impulsos generados por la diosa- avivan grandes llamaradas fálicas cuyo sentido se refuerza con la inscripción S'EXALTA...²⁷⁹*

En el nivel de formalización, se observan todas las formas en general, resueltas por una síntesis geometrizada, hay dos figuras centrales arrodilladas, con atributos aborígenes, ubicadas en el plano central de la composición, además de un ave, árboles y un planeta, además de elementos arquitectónicos enmarcando la acción de los personajes, y un sol que domina la escena. El planteo cromático es de solución planimétrica, y con variedades tonales con dominancia de colores cálidos, ocre varios, naranjas, bermellón, amarillos diversos, verdes, grises, lilas, celestes y azules, más blanco pleno para organizar el planteo espacial que rodea las figuras principales, y negro para definir el contorno de las formas mediante líneas homogéneas. Al respecto nos comenta Glusberg: *"...la búsqueda de gamas sutiles, el asombroso juego de los colores, las refinadas transparencias, la soldura de la composición, se unen para otorgar al conjunto de cada cuadro una riqueza plástica excepcional...²⁸⁰* Los textos forman parte de la composición, porque se integran perfectamente y suman sentido, pero también cooperan en el establecimiento de ritmos de lectura. El espacio tiene una solución bidimensional, donde las figuras y formas dan sensación de liviandad y dinamismo.

²⁷⁸ Idem.

²⁷⁹ Armando y Fantoni. Ob. cit. p 31.

²⁸⁰ Glusberg, Jorge. "La angustia como liberación de lo finito", en buenos aires bellas artes. Ob.Cit, p 20.

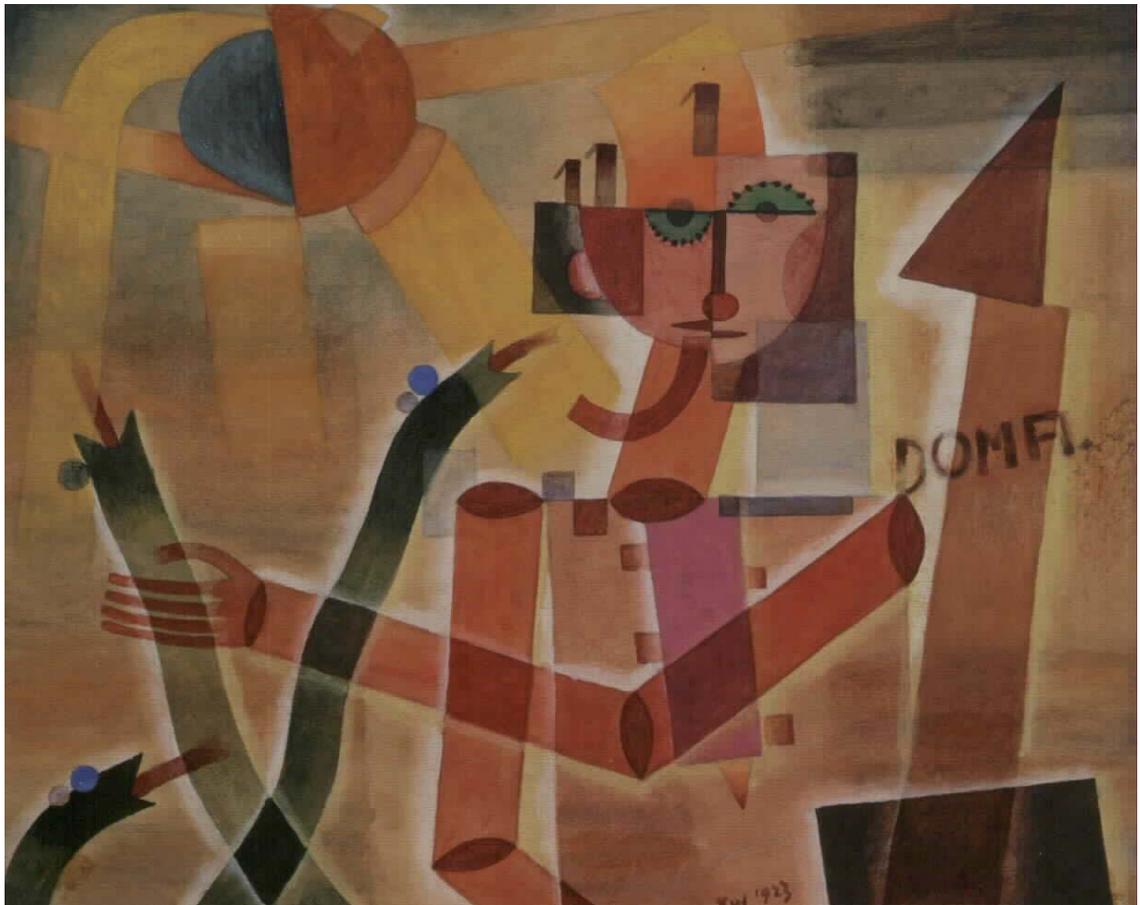
Finalmente, a nivel pragmático, es interesante tener en cuenta, la crítica de aquella época: "...¿Y qué mundo describe la pintura de Xul Solar? No este que percibimos por nuestros sentidos, seguramente, sino otro, lejano y misterioso, hecho de substancias cristalinas y poblado de seres incorpóreos..."²⁸¹ , que se cierta coincide con la crítica de la actualidad, cuando Ana Martínez Quijano dice: "...la obra de Xul Solar no se agota en una primera mirada desprevenida. Por atractiva que sea su imagen, para acercarse al sentido, es preciso dejarse extraviar por esa asombrosa iconografía, ingresar a un mundo donde el protagonista principal siempre es el misterio...Xul, como intermediario entre los dioses y los hombres, con esa sumisión a la realidad de sus visiones se ajusta al modelo poeta-profeta de Holderling_ Heidegger porque mas allá de la estética él encara el arte como una proyección hacia lo infinito..."²⁸²

²⁸¹ Nota de prensa de "La Prensa", 1929, en Ciencia Hoy, Ob.Cit. p 27.

²⁸² Martínez Quijano, Ana. Ob.cit. p 37.

3.4.3. “Homme das serpent”

Esta obra está realizada en acuarela sobre papel, dimensiones: 26x32 cm y es de la colección privada Francisco Traba, en Buenos Aires.



Por los elementos formales que en ella aparecen, la figura central de un hombre flanqueado por serpientes, y la presencia muy importante del sol, podría ser asimilado, expresan Armando y Fantoni, con *“...Huitzilopochtli, con sus marcas de dios y con Xiuhcóatl, la serpiente de fuego, nace ya adulto de su madre, Coatlicue...”*²⁸³

Respecto de Huitzilopochtli, dios de los aztecas, explica Pijoán, a partir del exegeta de la religión Alfonso Caso:

“La madre de Huitzilopochtli era una sacerdotisa que tenía a su cuidado la limpieza del templo. Una mañana, al estar barriendo, se encontró una bola de plumón muy fina, y pensando adornar con ella el altar de los dioses, la guardó en su seno y continuó aseando las escalinatas del templo. Cuando más tarde buscó la bola del plumón no pudo encontrarla, pero sintió los primeros síntomas de la preñez y se admiró del prodigio. Esta diosa tenía cuatrocientos hijos y una hija que se llamaba Coyolxauhqui. Cuando los hijos se enteraron de que su madre estaba encinta, para vengar la afrenta de la familia decidieron matarla. La madre se afligía porque era inocente, pero no podía demostrar el prodigio que se había operado en ella. Entonces oyó una voz que salía de su seno y le consolaba asegurándole que nada malo había de ocurrirle. Cuando nació Huitzilopochtli, armado de una serpiente de fuego, cortó la cabeza a Coyolxauhqui y puso en fuga a los cuatrocientos hermanos.

*“El nieto representa el nacimiento del Sol, denominado aquí Huitzilopochtli. La madre del dios es la Tierra. Los cuatrocientos hermanos son las estrellas, que huyen cuando aparece el Sol, y la Luna es la cabeza cortada de Coyolxauhqui, que parece tener cascabeles en el rostro. La guerra del Sol contra los poderes nocturnos, representados por la Luna y las estrellas, es la Guerra Sagrada o divina, que se renueva todos los días y de la que depende el destino de la humanidad, pues si el Sol fuera derrotado acabaría la vida del hombre sobre la tierra. Por esta razón es menester alimentar al Sol con sacrificios.”*²⁸⁴

Según Lolita Vargas, en el texto *“Colibrí del Sur y la Xiuhcóatl”*,

²⁸³ Armando y Fantoni, Adriana. Ob.Cit. p 31.

²⁸⁴ Caso, Alfonso, cit. por Pijoán José, en ob.cit. p 141 y 142.

“...Huitzilopochtli ocupa un lugar relevante en el concepto Azteca, su nombre esta compuesto de la siguiente manera: Huitzili – Colibrí, Chupamirto, Chupaflores, y Opochtli que significa lado izquierdo. Huitzilopochtli tenia en el pie izquierdo múltiples plumas de colibrí.

Huitzili es emblema del valor guerrero. Su asociación con el lado izquierdo se da en virtud de que si imaginamos al Sol como un águila cuyo vuelo va de oriente a poniente, su ala derecha queda al norte y su ala izquierda queda al sur. Indudablemente que a Huitzilopochtli se le asigna el Rumbo del Sur, el cual es a la izquierda en virtud del camino del sol de oriente a poniente. Entre los guerreros Aztecas eran muy temidos los que combatían con la mano izquierda, asociando las ideas Huitzilopochtli es “ El Guerrero Zurdo” o bien “El Zurdo Precioso”.

También el colibrí era símbolo de resurrección, en virtud de que suele invernar y “renacer victorioso” en la primavera. Es notorio que a partir del mes de octubre los colibríes inician su proceso de invernar, considerando que se queda en la espesura de los bosques, o en una ramita delgada de un árbol, muy pegado a ella, duerme y ahí se queda hasta el mes de abril, con las primeras aguas y truenos despierta de su sueño y sale volando a buscar flores.

Los Aztecas consideraban que el colibrí es mensajero de Huitzilopochtli, el cual vigila el comportamiento de los seres humanos. Otro atributo del colibrí es con relación al amor, se piensa que lo favorece y también que protege a los vivos de las acechanzas de la muerte.

Huitzilopochtli y el colibrí están asociados al color turquesa, también con las espinas de maguey utilizadas en los rituales de auto sacrificio. El largo pico del colibrí se equiparaba a la espina, la cual en náhuatl es uitzitzilin, se traduce como espina de turquesa, espina preciosa o divina...”²⁸⁵.

285

<http://www.yollocalli.com.mx/articulos.htm>.



Huitzilopochtli, códice Borbónico²⁸⁶.

Con relación de los atavíos del dios Huitzilopochtli, Sahagún expresa que correspondía el gorro de plumas de papagayo amarillo, el escudo con un rastrillo de flechas y el bastón de serpiente en la mano, y en este sentido encuentran Armando y Fantoni, una nueva correspondencia con la obra *“Homme das serpent”*.²⁸⁷

Respecto de Xiuhtecuhtli, el mismo Caso, analizando la obra artística y arquitectónica del santuario de Teyanuca, en México donde aparecen estas serpientes en el basamento, afirma que: *“...las cabezas de estas dos serpientes son tan características que ningún estudioso de arqueología mexicana puede confundirlas. Se trata de serpientes azules o serpientes de fuego, Xiucoatl, que es el nahualli o disfraz de los dioses, pero principalmente de Tezcatripoca, Xiuhtecuhtli y Huitzilopochtli. Tienen sobre la nariz como una especie de cuerno bordeado de puntos salientes, que en otras representaciones de códices y monolitos aparecen como estrellas, casi siempre en número de siete...”*²⁸⁸

²⁸⁶ [http://es.wikipedia.org/wiki/imagen: Huitzilopochtli](http://es.wikipedia.org/wiki/imagen:Huitzilopochtli).

²⁸⁷ Armando y Fantoni. Ob. cit. p. 31.

²⁸⁸ Caso, Alfonso, cit. por Pijoán, José, en Ob. cit. p 120.



Xiuhcóatl

Representación de la cabeza de una Xiuhcóatl o "serpiente de fuego". Se trata de un ser mitológico complejo y de origen confuso. Se le relacionaba con el culto a Xiuhtecuhtli, dios del fuego y Señor del año; era objeto ritual en ceremonias sagradas como la del Fuego Nuevo, representada en forma de zahumador; por otro lado era el arma con la que Huitzilopochtli decapitó a Coyolxauhqui en el cerro de Coatepec. La cabeza de Xiuhcóatl que observa usted fue encontrada en el año de 1901, en la casa del Marqués del Apartado, en las calles de Argentina y Donceles. La monumentalidad de esta escultura y la fuerza de su expresión dan cuenta de la importancia que esta serpiente fantástica tenía para los mexicas. En la parte posterior lleva grabada la fecha 4 caña, nombre del fuego²⁸⁹

Además de la correspondencia entre Huitzilopochtli y Xiuhcóatl, y como reforzando el discurso para no dejar dudas, aparece en la obra la palabra "DOMA", que hace alusión a la función que estos personajes ejercen a través de poderes sobrenaturales sobre los animales, en el sentido del "nagualismo" o "tonalismo", y también a modo de chamán o mago, que, "...según el relato de Sahún, hacen vivir a las serpientes para curar con ellas..."²⁹⁰

En el nivel de formalización, en esta obra se observa una figura humanoide central, resuelta sintéticamente a partir de formas cilíndricas, tres víboras o serpientes que le acompañan, y un planta solar muy importante, por la solución formal y cromática asignada, en el extremo superior izquierdo. Los elementos que aparecen son simples y de solución planimétrica. Sin embargo, el planteo del color le asigna una gran sutileza, liviandad, son seres incorpóreos que se nos presentan enigmáticamente. Los colores predominantes son de paleta cálida, amarillos, naranjas, ocres, tierras, rojos, bermellones y magentas, con pequeñas zonas de color verde, azul y celeste. Algunas formas están destacadas por un aura blanca, y el negro se utiliza para contornear la forma u oscurecer algunos colores.

En el nivel pragmático, es espectador debe, necesariamente realizar una operación de lectura que le permita un abordaje mínimamente certero, esta condición, nos dice patricia Artundo, curadora de una de sus últimas muestras, realizada en el museo Malba de Buenos Aires en 2006, se complica en el sentido de que muchos textos han desorientado, en realidad el abordaje, y ... "Esto sucede porque Xul no dice todo y al lector siempre le queda la sensación que, detrás de las palabras, permanece algo inaprensible, algo que el decidió ocultar. Y es precisamente aquello que Xul no nos dice lo que nos interesa develar.

²⁸⁹ <http://archaeology.asu.edu/tm/Pages/mtm41.htm>

²⁹⁰ Armando y Fantoni, Guillermo. Ob.Cit., p 31.

*Aquello que guarda para sí y para quienes como él han sido iniciados en misterios cuyo acceso es restringido al común de los hombres...*²⁹¹

3.5. Conclusiones a la tercera parte.

Fundamentalmente, en las obras pictóricas que se han seleccionado, y que se presentaron a consideración en las páginas anteriores, es interesante tener en cuenta la opinión de la curadora Patricia Artundo, vertida en la muestra “*Xul Solar, Visiones y revelaciones*”, que estima que muchas de ellas “...*integran lo que se conoce como su ciclo americano, están lejos de manifestar su interés puramente etnográfico, arqueológico o estético. Para él, el mundo precolombino –con su sistema de creencias y sus ritos- se mostraba todavía “vivo” y, como artista nuevo, él era capaz de refuncionalizarlo y dotarlo de una nueva significación. En este mismo contexto, el Nuevo Mundo –América- se revela como el espacio físico y espiritual donde ha de desarrollar su acción el nuevo hombre, y no resulta extraño que una de sus obras de este período se titule **Nuevo Mundo...***²⁹²

Es de capital importancia este posicionamiento, para evitar caer en revisiones reduccionistas acerca de la obra del maestro, tratando de evitar establecer conexiones artificiales o arbitrarias, teniendo en cuenta asimismo, que la capacidad de expresión metafórica prodigiosa que poseía Xul Solar, le ha permitido asumir préstamos iconográficos, iconológicos y extraartísticos, de los cuales toma réditos con solvencia, sabiduría y artisticidad. Su obra cobra, desde este punto de vista, no solo vuelo antropológico y estético, sino también y en simultáneo, se constituye en un posicionamiento filosófico y existencial, acerca del hombre americano y su relación con el mundo. Radica en este aspecto, probablemente, el valor más importante de la producción del artista, expresado en la capacidad de re-creación de efectos de sentido, sin perder nunca, el vuelo poético que califica su condición.

²⁹¹ Artundo, Patricia. Ob. Cit. P 129.

²⁹² Artundo, Patricia. “*Xul Solar, Visiones y revelaciones*”. Ob. Cit. P 131, 132.

4. Conclusiones finales.

Se han analizado en las páginas anteriores, aspectos de la producción pictórica del maestro argentino XUL SOLAR, dejando de lado, múltiples enlaces que pueden establecerse desde el abordaje a esta valiosa creación, con nuevas lecturas o no tradicionales. Como expresa Artundo, hay dos problemas, **Xul Solar sigue manifestándose inasible en muchos sentidos, su obra escapa a cualquier esquematización, y tiene una complejidad que si desea ser entendida como unidad –es decir, considerando además de sus pinturas, sus otras creaciones (el panajedrez, el neocriollo y la panlengua, tarot, *Iching*, modificación de la notación musical y del teclado de piano, etc.)- exige un enfoque no tradicional que lo defina como esotérico y ocultista, y aún mas, como “*iniciado*”.**²⁹³ .

Merece destacarse, en principio, **que el capital creativo amplísimo de este artista argentino que requiere, aún hoy, de mayores abordajes que profundicen cualitativamente en su producción, y que permitan establecer diferentes perspectivas.** Esta situación se da a partir de la variedad de intereses y producciones de Xul Solar, en lenguas, astronomía, religiones, astrología, ciencias, juegos, proyectos arquitectónicos, textos, música, horóscopos, dibujos y también, pinturas. Debe tenerse en cuenta que en este sentido, hoy día se calcula que la vasta producción gráfica y pictórica abarcaría alrededor de 2.000 obras, que hasta en el presente año se han estado descubriendo, por haber estado guardadas en lugares no habituales.

En este trabajo, se han tomado obras pictóricas circunscriptas, por razones epistemológicas, entre los años de 1918 a 1927, aproximadamente, para **analizarlas desde un horizonte simbólico vinculado con la cultura amerindia, buscando encontrar en ellas la expresión de un orden**

²⁹³ Artundo, Patricia. Ob.cit. p128.

simbólico americano. Se han agrupado, para su análisis y consideración en : **1º Período o de iniciación (1918-1921), iniciático, arcaico, momento en el que abandona las representaciones y temáticas cercanas a las escuelas europeas de la época y se enfoca en la representación de personajes, animales y plantas, el 2º período o de desarrollo (1921-1925) donde presenta temáticas de pueblos ancestrales, relativas con mitos y leyendas, máscaras jefaturas shamánicas y escenas de sanación, y 3º período o de culminación (1925-1929) donde presenta escenas y acciones colectivas, danzas rituales y representación de naciones organizadas en la América Ibérica, con fuerte carga política e ideológica, sin países dominantes ni espacios subalternos.**

Considerar un arte americano autorreferente de un orden simbólico propio, me ha llevado a analizar cuestiones relacionadas a la identidad de los países americanos, a las implicancias de la conquista y su situación de dependencia cultural producto de la condición colonial, y a avizorar el devenir a posteriori del desarrollo de la historia de estos países. Pensar también que los mismos se asentaron sobre la base de las naciones de los pueblos originarios, que los exterminios físicos no devengan, necesaria y unilateralmente en ideológicos y culturales. Que los países americanos tienen a su vez, identidades diferentes, no unívocas, y con muchos conflictos aún no resueltos, uno de los cuales tiene que ver, precisamente con una integración justa y equitativa de aborígenes y criollos, e inmigrantes; pero que sí han compartido un mito común de creación, el natural los aborígenes, y la consolidación de los estados nacionales los criollos. Sin perder de vista también, que existen corrientes de pensamiento que entienden que la unidad de la identidad de América, o mas bien de Amerindia, está asentada sobre la base de la presencia de una iconografía común de los pueblos originarios, que se demuestra por la representación, recurrente, de ciertos símbolos, como la cruz escalonada, que se encuentran como base de las producciones indígenas desde el polo sur al polo norte, entonces *“...la chacana, la Cruz Cuadrada, la Escalera de la*

*Sabiduría, son símbolos que unifican América, se los encuentra en vasijas y monumentos esparcidos desde el norte de Argentina hasta México...*²⁹⁴

Sumado a esto señalar también que las **identidades son un reaseguro y resistencia a la globalización que aplanan y ameseta las diferencias, entonces los países americanos, en términos de productos culturales y artísticos, como dice Ticio Escobar, tienen que hacer la diferencia**, en una difícil tarea que permita a los artistas **superar esa mirada de exotismo que aplica en su análisis el pensamiento eurocéntrico, y la antropofagia de un mercado cultural** que requiere, constantemente, de la novedad y la sangre nueva. Para complejizar aún más la cuestión, no puede perderse de vista, que también **el peso de la modernidad y la tardo-modernidad que se ha instalado de manera intermitente y desapareja, en países en donde conviven las cosmovisiones originarias y sus prácticas, con el posmodernismo más irredento, lo cual implica la necesidad, en los artistas, de practicar un diálogo que permita a su vez, la copia pero también la transgresión, y asimismo el rescate del arte popular y sus expresiones, rituales y liturgias, como reaseguro de una identidad auténtica y no cristalizada.**

Indagar la posible perspectiva u orientación de un arte que aluda a referencias americanistas implica considerar las tensiones existentes entre el arte culto y popular (Peñafort) y la carga de poder y renegociaciones que en esta relación se establecen; y particularmente cómo la sociedad requiere de un arte popular que de alguna manera transmita sus mandatos culturales por medio del canon, y las relaciones que a partir del mismo se establecen con el arte culto. Pero también cuanta implicancia tuvo la democratización del arte y la estetización generalizada, a través de los mass-media, en la pérdida del aura y sus reemplazos actuales.

Reflexionar e intentar una definición, por lo menos provisoria de **identidad americana conlleva, necesariamente, a considerar la amplitud de sus abordajes, desde lo político, lo social y lo económico y sus**

²⁹⁴ Discurso del Presidente de la República del Ecuador, Ing. Lucio Gutiérrez Borbua, en "Ayni", de Carlos Milla Villena. Ob.Cit. p1.

concomitancias, nuevamente con los paradigmas de la modernidad y posmodernidad, pero a su vez, **y fundamentalmente, ontológicamente, hacia una mirada filosófica autorreferente**. Y en este sentido sentir la sangre de América en la piel, **tratando de indagar en la naturaleza del ser americano, en el pensamiento indígena y popular en la América profunda, en términos de Kusch, ese fundamental filósofo argentino, que impone la idea de considerar vigente el pasado preamericano, aún en lugares en donde no se reconoce su conexión o se piensa en su inexistencia, para comprender el sentido del suelo en toda su magnitud, para reconocer el poder de un sujeto colectivo, suma de elementos intrínsecos y extrínsecos pasados y presentes, superando la carga de la ciencia y asumiendo nuestro particular modo americano de interpretar el mundo.**

Este es **el marco en el que se ha intentado analizar la obra pictórica del Xul Solar**, teniendo en cuenta que la construcción del pensamiento de la **cultura, la identidad y lo americano**, son ideas que se fueron desarrollando y creciendo con los artistas de la modernidad, **y también desde otros campos como la antropología, la psicología, la sociología, la filosofía, etc.**, que en simultáneo comenzaron a problematizarse sobre estos conceptos, pero **sin perder de vista, también, que la perspectiva y el horizonte simbólico de todos está condicionado, en cierta medida, por la visión de lo occidental**, cuyo pensamiento es lo que se ha globalizado y exportado por las conquistas sucesivas, a través de las aduanas simbólicas.

Y haciendo referencia al símbolo, entender al arte como un lenguaje simbólico, intentando interpretar la obra de Xul Solar desde este posicionamiento, considerando al hombre como un animal simbólico, en términos de Cassirer, lo que hace considerar a toda producción humana mediada por este sistema lingüístico, que posee sus códigos, sus reglas, modos y medios, contenidos y significaciones. O sea, considerando al arte como medio de relación y como modo de conocimiento y expresión metafórica del mundo.

Reconocer al símbolo permite **relacionar, también, al indígena americano y su cosmovisión del mundo, en términos de “homo religiosus” e intentar entender, sin prejuicios ni preconceptos, su visión simbólica expresada en su arte religioso y no religioso, a partir de su arquitectura sagrada, de la iconografía y la iconología de los númenes del panteón mesoamericano, desde la perspectiva de una estética amerindia en los términos de Sonderegger**, superadora de meros análisis historiográficos y devaluadores de la producción artística precolombina. O sea **reconociendo la jerarquía de estas culturas, similares en desarrollo cualitativo a otras tan emblemáticas como la egipcia o las orientales.**

Finalmente, reconocer la validez de la cosmovisión de estos pueblos originarios americanos, permite considerar, desde el punto de vista simbólico, sus mitos y sus divinidades, sus dioses y sus creencias acerca de la creación del mundo. Y es aquí donde **Xul Solar realiza referencias directas iconográficas e iconológicas, a partir de una serie de obras**, algunas de las cuales se ha analizado, para establecer analogías y diferencias en el orden sintáctico, semántico y pragmático.

Merecen destacarse, entre otras **“Tlaloc” (1923)**, que hace referencia al dios de la lluvia, fundamental por ser dispensador de la vida, asociado también al fuego de manera complementaria, y expresión de la sucesión de edades del mundo, según uno de los mitos de la creación nahua. **“Nana Watzin”**, relacionada con la anterior por su relación jerarquizada con el agua y con el fuego, pero también con el discurrir de las edades. **“Homme das serpent” (1923)**, que alude de manera chamánica a la serpiente Xiuhcóatl, para curar con ellas, entre otras.

El punto capital, con respecto a la consideración respecto de referencias de un orden simbólico latinoamericano a partir de estas obras, están vinculadas, fundamentalmente, en términos de significación. **Desde el punto de vista iconográfico**, estas obras aluden a formas similares a las representaciones mesoamericanas, ya que en general **presentan atributos equivalentes por sus atavíos, insignias, tocados, serpientes como báculos, otros**

personajes que aluden a animales felínicos, volutas indicadoras del habla, nomenclaturas indicativas que señalan taxativamente nombres de dioses, pinturas faciales en forma de bandas, solución espacial, horizontes cortados en zig-zag que aluden a la complementariedad de pares u opuestos, colores, formas geometrizadas similares a las representaciones de los númenes aborígenes, fondos vacíos de color ocre similares al papel amate característico de las producciones mexicanas, entre otros aspectos. Desde el punto de vista iconológico, en todos estos casos Xul Solar les impone títulos a las obras con una vocación nominalista que alude en forma directa a los dioses y héroes nahuas y aztecas, asimismo, incorpora en la obra palabras aclaratorias vinculadas con el ritual y la liturgia mesoamericana y su función significativa en términos de interpretación del mundo, expresada en la representación de los dioses, la sucesión de las edades, los mitos cosmogónicos, emblemas de poder, marcas de la divinidad y las prácticas mágicas.²⁹⁵

En este sentido, el valor del arte de Xul Solar en esta perspectiva que se lo analiza, radica fundamentalmente, en la capacidad que ha tenido para transmitir el saber de una cultura, identificándose simbióticamente con la misma. La posibilidad de reactualizar, sincréticamente desde la imagen de sus obras y también desde el lenguaje, *“... respetando de esta forma la capacidad pasiva de conservación de la tradición transmitida y a su vez, su capacidad activa mediante la integración de lo ya existente y la adaptación de lo que existía anteriormente. Esta operación, mediante la cual se encarara la evolución de las tradiciones de la América antigua, ha garantizado la perennidad de ciertos valores, porque cuando una comunidad, representada en este caso por este artista, se “recrea” a sí misma...”hace que sea de nuevo” tanto lo que ha sido como lo que quiere ser... mediante la expresión de ceremoniales y liturgias que reconcilian la naturaleza y los dioses con el hombre, a la vez garantizan la experiencia de lo sagrado, tan ligada a las sociedades precolombinas...desarraigadas por las conquistas y los*

²⁹⁵ - Armando y Fantoni. Ob. cit. p 31.

*genocidios...(en el intento) ...de hacerles justicia y poner de manifiesto la grandeza de esos pueblos...*²⁹⁶ Aclarando, naturalmente, que **la operación que realiza Xul Solar para producir las obras de esta etapa, es estética y semiótica en cuanto a iconografía e iconología y la relación significado-significante, pero a su vez, está cargada de resignificaciones y reactualizaciones imprescindibles, constituyendo sus obras una metáfora de la reapropiación individual de la identidad americana, mediante operaciones de matriz antropológica, poética y mítica.**

Lo importante, frente a una obra de tal magnitud como la de Xul Solar, es, como expresara Mario Gradowczyk, reconocer en ella al *“...hombre profundamente espiritualista en busca de una ilusoria fraternidad universal operante en su armónica existencia, recreador de un mundo a su semejanza, su obra se ubica entre la realidad y la ficción: una, define al plástico, al artista visual; la otra, al artista que concibe orbes que lo trascienden. En ambas está el pintor y el filósofo en igual medida...”*²⁹⁷ y **entender**, a su vez, que **la validez de su arte se da porque “...está vivo y opera en nosotros como un mensaje espiritual, abierto y múltiple. Lo que no llega de él no es necesariamente lo que el autor quiso sino algo más rico y más vasto: una manera de situarse ante el mundo; una posibilidad de una visión nueva...”**²⁹⁸

Precisadas estas cuestiones, y luego del tiempo transcurrido que permite, en cierta medida, profundizar el análisis y las reflexiones, ante una realidad que es tan dinámica y cambiante, es necesario hacer aún, ciertas aclaraciones respecto de la tarea emprendida y el material trabajado. Una primera consideración que me parece imprescindible plantear, es que tal vez **la mirada sesgada, por razones de abordaje epistemológico, de la obra de Xul Solar, seleccionando aquellas en las que aparecen connotaciones iconográficas mesoamericanas, si bien puede ser una decisión acertada respecto de las posibilidades de mensurabilidad del tema, ahora mismo acarrear como consecuencia, la presencia de problemas en la globalidad del análisis.** Partiendo de la base de que la obra de un artista constituye una unidad en sí

²⁹⁶ Schwarz, Fernand. Introducción, en Ob. Cit.

²⁹⁷ Gradowczyk, Mario. “Xul Solar”. Ed. Anzilotti.

²⁹⁸

misma, y su producción general una totalidad, deseo hacer notar que, como consecuencia de lo que personalmente he conocido en el desarrollo de la investigación, de la obra de este gran artista, hoy día considero que **este trabajo deberá complementarse con el estudio del aporte que realiza desde el desarrollo del lenguaje neocriollo, propuesto por Xul Solar, en el progreso del pensamiento plástico americano autorreferente.** Es un aspecto que es necesario trabajarse en mayor profundidad, para **compatibilizar una mirada mas plena en el intento de recepcionar la comunicación de ideas que realizara Xul Solar por medio de su vastísima obra, que no solamente se concreta en la imagen visual, sino en textos dentro del texto visual, y también, posteriormente en el sincretismo de las grafías plasti-útiles.** Y casi formulando una **nueva hipótesis de trabajo,** podría afirmarse que **el desarrollo del lenguaje neocriollo propuesto por Xul Solar, puede, en sí mismo, ser demostrativo de la presencia de un incipiente pensamiento plástico americano autorreferente, en el contexto de la modernidad porteña,** y en aquella época, como era la preocupación del grupo relacionado con el periódico *Martín Fierro*. **Ya sea en términos de nominalismo como planteara Artundo, o de juegos de lenguaje, en las condiciones que propone Antelo, con la pintura escrituraria.** Lo fundamental respecto a **la obra de Xul Solar** es, a mi modo de ver, que **permite la posibilidad de innumerables abordajes, ninguno de los cuales está acabado en si mismo, dada la riqueza y el caudal polisémico que es inherente a ella.** Lo fundamental, a mi criterio, es rescatar en la mirada y el método de trabajo, la necesidad de realizar una apoyatura interdisciplinaria y desde varios campos epistemológicos, a fin de lograr apreciarla en su magnitud y poder, en cierta manera, estar a la altura de las circunstancias del análisis y la comprensión de sus significados. Me parece importante también, frente a la obra del maestro, introducirse más allá, en el contenido y discurso, para intentar apreciar, desde allí, el proyecto existencial antropológico, en términos de lo que propone Vera Cañizares. Porque en cierta medida, y de alguna manera, caben aquí sus presupuestos transpolados a la interpretación de **la obra de Xul Solar,** ya que **rescata la idea del proyecto de la modernidad, que asigna al Arte su identidad formal y le permite, asimismo, asumir sus**

posibilidades de transformación social y cultural en términos de utopía. Y en este caso estamos, como se explicara anteriormente, frente a la obra un utopista confeso, en actitud frente a la vida, y como creador. En este sentido, **le cuadra perfectamente esta idea de Vera Cañizares que la utopía instala al artista frente al espacio existencial humano, y desde esta perspectiva nos encontramos con los territorios mentales (conscientes e inconscientes) que identificaron las naturalezas humanas y cosmogónicas, con los paisajes físicos como lugares de desarrollo, pero también como espacios míticos que actúan a modo de “túneles del tiempo simbólico”...paisajes (que) también pueden naturalizarse como mentales, en una convivencia dialogante entre lo onírico y lo metafísico, todo orientado para promover los diálogos entre el hombre y el Universo...²⁹⁹**

Y en este aspecto, nuevamente vale la pena afirmarse en esta idea de Cañizares “...de asumir la función primordial del arte como compromiso frente a las necesidades de identificación y reconstrucción de fragmentaciones, para que puedan ser (re)instauradas las identificaciones, en una nueva relación entre contemporaneidad, rito, comunidad e individuo...³⁰⁰”.

Entonces, y a modo de conclusiones finales, es necesario destacar, que quedan, a pesar de todo, innumerables preguntas a ser respondidas, pero también ciertas precisiones que están implicadas, necesariamente, con las tomas de posición ideológica que asume la que suscribe. Se puede afirmar, taxativamente, que existe un orden simbólico americanista, que fue tratado y explicitado en el desarrollo del trabajo, y que está ampliamente estudiado y expresado por parte de los especialistas en la semiótica de los pueblos originarios Amerindios. Que estas culturas que lo han desarrollado, han logrado, en gran medida, logros en su pensamiento que son fundamentales, y que aún hoy son tomados, por la cultura occidental y especialmente la europea, como base para avances capitales, en todos los campos, aún cuando no se reconozca la validez del aporte de los pueblos originarios Amerindios. Me refiero, fundamentalmente, al desarrollo matemático, del cual deviene la

²⁹⁹ Vera Cañizares, Santiago. “Proyecto Artístico y Territorio”. Ob. Cit., p 138.
³⁰⁰ Idem.

geometría fractal, que ya la aplicaban los pueblos indígenas y que fue la base de todo su desarrollo arquitectónico. Los avances científicos y tecnológicos, que permitieron el desarrollo e instalación de urbanizaciones en las cuales estaban manejados, respetuosamente, todos los fenómenos naturales que impone la geografía y la ubicación en el planeta. Como ser el desarrollo de una arquitectura sustentable, con materiales de la zona y con principios arquitectónicos propios, que permitieron a los habitantes de esos domicilios el manejo de condiciones climáticas sin necesidad de fuentes de energía negativas o contaminantes. Que podían manejar también, fenómenos naturales como la Corriente del Niño y de la Niña, que podían predecir cuestiones climáticas gracias a su conocimiento del clima y la astronomía. Que fueron capaces de planificar rutas de comunicación territorial hacia adentro del territorio amerindio, aptas para la circulación de un polo a otro, atravesando cordilleras, llanuras y ríos. Que fueron capaces de planificar un calendario muy preciso, que manejaron la agricultura satisfactoriamente. Que tuvieron sistemas escriturarios propios y desarrollos idiomáticos diversos. Que tuvieron prácticas sociales ejemplares, donde no existían excluidos o pobreza, donde había respeto por los ancianos, las mujeres y los niños. Que pudieron diseñar e implementar políticas públicas ambientales, educacionales, sanitarias, entre otras, que permitieran lograr un equilibrio social donde la salvación no era individual sino colectiva. Que los derechos fundamentales estaban asegurados por la responsabilidad del estado y las naciones indígenas. Y fundamentalmente merece destacarse con relación a estos aspectos, que toda la vida del indígena precolombino estaba sustentada entre la armonía del mundo natural y el espiritual en una relación intrínseca. El equilibrio ecológico, tan de moda hoy por necesidades de supervivencia, era antes una misión inherente al ser por su condición de hombre que habitaba el planeta. Nadie osaba poluir ni depredar, ya que antes se mataba un animal o se recogía un fruto para el alimento, no por una práctica deportiva que simplemente trajera una satisfacción egocéntrica y malsana, y tampoco para la acumulación de riquezas que es la base del desarrollo del capitalismo imperante hoy día. Y que es difícil predecir cual hubiera sido el progreso de estas culturas amerindias si

no hubiera intervenido la fuerza avasalladora de los poderosos ejércitos de las naciones europeas.

La relación que tienen estas cuestiones con un orden simbólico americanista, son muchas y esenciales. El desarrollo del conocimiento matemático impone la geometría sagrada que permite y asegura la comunicación con los dioses, el reconocimiento preciso del centro, el *“ombbligo del mundo”*, el espacio utópico de la felicidad. Define los espacios arquitectónicos, verdaderas obras de arte pero en simultáneo obras de culto, en honor a los dioses, base de su pensamiento espiritual, de una magnificencia y belleza comparable a las civilizaciones más desarrolladas como la griega, la egipcia o los orientales. Pero a su vez, prevé toda la imposición de la obra de arte, en términos de vehiculizar una pedagogía y didáctica de las prácticas sociales fundamentales, así, la cruz cuadrada escalonada, símbolo presente en forma permanente en la obra indígena desde el polo sur al polo norte, nos habla del necesario ascenso del hombre al conocimiento y la sabiduría, pero también *“...es la más profunda expresión científica de...la Cultura Andina que resolvió el imposible mito de cuadrar el círculo, traspasando así la frontera prohibida del pensamiento griego. La chakana, hija de la Cruz Cuadrada, es la continuación del proceso iniciado con las proporciones del Cuadrado y su diagonal que son las mismas contenidas en los brazos de la constelación de la Cruz del Sur...”*³⁰¹

. Las manos cruzadas, expresión simbólica del AYNÍ, son la manifestación de un principio fundamental, o *“...Mandato de Reciprocidad Simétrica Constructiva, única LEY de una sociedad que no necesitó inventar un dios antropomorfo, porque sentía en todas partes el Equilibrio del Cosmos y dibujó su diagonal presencia invisible en la humildad de la arcilla milenaria...el AYNÍ, es la más alta forma de expresión humana de la ley Cósmica de la Causalidad y posiblemente su presencia codificada esté también aún oculta, como en Monte Albán y también en muchos símbolos de otras antiguas culturas del planeta...”*³⁰²

³⁰¹ Milla Villena, Carlos. Ob. Cit. p 13.

³⁰² Idem, p 16.

Cómo ha impactado esta cosmovisión del mundo en la América de la contemporaneidad, es difícil mensurarlo, ya se ha expresado anteriormente las dificultades y asimetrías que tiene este proceso en la identidad de la Amerindia de hoy.

Cómo ha influido este caudal de pensamiento en Xul Solar y su obra, es difícil de apreciar en su totalidad, ya que en sí misma encierra herméticamente demasiadas lecturas, y estas se parcializan en el momento de realizar una selección, un lote de obras de un artista de tan amplia y variada producción. Más aún, el artista no es un compartimiento estanco de pensamiento vaciado en una sola producción. Su caudal fluye a través de todas sus expresiones, entonces, entonces, se podría afirmar con una cierta certeza que un determinado período de **las pinturas de Xul Solar son representativas de su conexión con la iconografía americana de una manera mas o menos directa, pero toda su obra, en general, tiene relación con este pensamiento indígena precolombino.** No puede, de ninguna manera, no relacionar las producciones de Xul Solar con la necesidad de un pensamiento plástico autóctono, desde el momento que estaba proponiendo un lenguaje idiomático y también un lenguaje plástico propio. No puede dejar de relacionarse, a su vez, **la última etapa de Xul Solar, esas propuestas urbanísticas, en la organización propuesta por los pueblos andinos, esa geometría sagrada, base del “ombligo del mundo”, con el lugar utópico de la felicidad colectiva. No puede dejar de considerarse ese cierto primitivismo formal y semántico que asume Xul Solar para re-presentar sus personajes emblemáticos, que caracterizan, en cierta manera ese hombre nuevo que demanda como una expresión más integradora de la relación de los seres vivientes con el cosmos.**

No ha sido la hipótesis de este trabajo demasiado original, ya Armando y Fantoni habían estudiado y establecido una relación de la producción de la década del 20' de este artista, con el panteón de los dioses mesoamericanos. Ya había señalado Glusberg que Xul Solar era un referente en aquella época de un arte autóctono, independiente de un esquema estético europeísta hegemónico. Pero **lo que se intentó, en cierta medida, a través de este**

trabajo, integrar varios aspectos del pensamiento de los intelectuales nativos de distintos campos, el arte, la estética, la filosofía, la sociología y en cierto sentido la antropología, y profundizar, en la búsqueda de confirmación de ciertas relaciones que, a mi modo de ver, se constituyen en paradigmáticas a la hora de seleccionar y presentar un artista plástico autorreferente de un pensamiento americanista, sin caer en reduccionismos estériles, sino mas bien, en el enriquecimiento conceptual, en la afirmación de la posibilidad de poder pensar y apreciar la obra plástica de los americanos, en este caso un argentino, y reconocer sus méritos en toda su magnitud.

Finalmente, y a modo de cierre, aunque tal vez sea de principio, solicito a los hermanos originarios sepan disculpar por este intento, cargado de buena intención, de re-ligar la obra de este artista argentino, Xul Solar, con tamaña cultura ancestral, para la cual, en términos de identidad y pensamiento plástico autorreferente, estoy convencida, el pintor ha realizado aportes sustantivos, ya en el presente, en la América post-colombina, o Amerindia... Pero también es necesario aclarar, para evitar cualquier otra interpretación, que de ninguna manera se ha intentado demostrar que Xul Solar subsume, en su obra, a 6.000 años de una cultura magnífica, compleja y completa, con gran coherencia interna, sin fisuras en su capacidad de compatibilizar el mundo natural y el espiritual... La tarea encarada me ha permitido, conocer un poco más y en simultáneo saber cuanto no sé, pero fundamentalmente apreciar y admirar cada vez más la sabiduría andina, reconocerla también, como parte de mis raíces al ser yo misma una mestiza...y asumir cada vez mas el compromiso, como artista plástica, de expresar mi propio proyecto artístico personal, sin desligarme, sin desconocer mis propias raíces, celebrándolas.

5. BIBLIOGRAFÍA

- GENERAL

AA.VV. *“Enciclopedia del arte en América”*, biografías. Buenos Aires. Omega. 1969.

AA.VV. *“Hechos e Ideas”*. Buenos Aires. All Graphics srl 1988.

AA.VV. *“Historia del Arte”*. España. Espasa Calpe.1999.

AA.VV. *“Nuevo Diccionario Enciclopédico Universal Milenio”*. España. Alpa Sima Editora S.R.L.1998.1056 p. ISBN 84-7555-668-X

AA.VV. *“Primer Seminario de Actualización para Docentes y Directivos de Formación Docente en el Área de Educación Artística”* (2do Encuentro). Dossier. Buenos Aires. Ministerio de Educación. Programa Nacional de Formación Docente. 2000. 98 p.

AA.VV. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado”*. Barcelona. Ramón Sopena. 1958.

Alcina Franch, José. *“Arte y antropología; arte y música”*. Argentina. Alianza

Aumont, Jacques. *“La imagen”*. Barcelona. Paidós. 1992. 336 p. ISBN 84-7509-744-8

Biagini, Hugo. *“Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino”*. Buenos Aires. Eudeba. 1989.

Editorial. 1998.

Ferrater Mora, José. *“Diccionario de Filosofía de Bolsillo”*. comp. Priscila Miró.

Obiols, Guillermo. *“Nuevo curso de Lógica y Filosofía”*. Buenos Aires. Kapelusz. 1997.

- ESPECIFICA

AA.VV. *“Arte latinoamericano contemporáneo: la agenda crítica”*. 2da Escuela Interamericana de Estudios Avanzados de Estética e Historia de las Artes. Asunción. Primer foro internacional PARAGUAY. El Faro. 2001.110 p.

AA.VV. *“As questoes do sagrado na arte contemporânea da América Latina”*.Org. María Bulhoes García y María Bastos Kern. Brasil. Universidade do Río Grande do Sul. 1997. 192 p. ISBN 85-7025-408-3

AA.VV. *“Historia crítica del Arte Argentino”*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Svanascini, Osvaldo (Director General). TELECOM en el arte y la cultura. Buenos Aires. Impresiones Congreso S.A. 1995.303 p.

- Acha, Juan, Colombres Adolfo y Escobar, Ticio.** *"Hacia una teoría americana del arte"*. Buenos Aires. Del Sol. 1991. ISBN 950-9413-40-2
- Amigo, Rodrigo, Ferro Faviola, y otros.** *"Culturas y Estéticas contemporáneas"*. Buenos Aires. Aique Polimodal. Buenos Aires, 2001.
- Artundo, Patricia.** *"Xul Solar: visiones y revelaciones"*. "el hilo de ariadna". Revista de filosofía, mitología y literatura. Córdoba. Centro de Estudios Ariadna. 2006. 140 p. ISBN 987-22941-0-0
- Caballero, Mónica.** *"Módulo Semiología"*. Lic de articulación en Artes Plásticas. Facultad de Artes. UNAM. Misiones. 1999. S/e.
- Colombres, Adolfo.** *"La colonización cultural de la América Indígena"*. Buenos Aires. Del Sol. 1987.
- Crespi, Irene y Ferrario, Jorge.** *"Léxico técnico de las artes plásticas"*. Buenos Aires. Eudeba. 1997.
- De Rueda, María de los Ángeles.** (Coord.) *"Arte & utopía". La ciudad desde las artes visuales.* Buenos Aires. Asunto Impreso Ediciones. 2003. ISBN 987-20186-6-9
- Gonzalez Gazques,G, Haber, A, Mareque, E. y otros.** *"Kusch y el pensar desde América"*. Azcuy, Eduardo (Comp. y prólogo).Argentina. Fernando García Cambeiro.1989.195 p. ISBN 950-643-008-X
- Jiménez, José y Castro Flórez Fernando.** (editores) *"Horizontes del arte latinoamericano"*. Madrid. Tecnos S.A. 1999.162 p. ISBN84-309-3315-8
- Milla Villena, Carlos.** *"Ayni"*.5ª edición ampliada. Lima. Amaru Wayra.2007. 307 p. ISBN 978-9972-33-374-3
- Papandrea, Maximiliano.** (compilación y prólogo) *"La sabiduría de Madame Blavatsky"*. Buenos Aires. Errepar S.A. 2000. 157 p .ISBN 950-739-873-2
- Pijoan, José.** *"Summa Artis", Historia General del Arte.* Madrid. Espasa Calpe S.A. Volumen X. 1969. 610 p.
- Polo, Gloria.** *"Xul Solar, el abanderado de la modernidad argentina"*. Pre-tesis. Dirigida por Lozano Salmerón, Asunción. Facultad de Bellas Artes de Granada y UNAM. S/e. 2003. 142 p.
- Sondereguer, César.** *"Estética amerindia"*. Buenos Aires. Estudio Sigma. 1997.128 p. ISBN 950-9835-09-9
- Tummer, Lía.** (Compilación y prólogo) *"La sabiduría de Rudolf Steiner"*. Buenos Aires. Longseller. 2001. 159 p. ISBN 987-550-015-1
- Vera Cañizares, Santiago.** *"Proyecto Artístico y Territorio"*. Granada. Ed. Universidad de Granada. 2004. 147 p. ISBN 84-338-3134-8

-Revistas, publicaciones, catálogos

AA.VV. “Argentina 1929-1994, Arte de Argentina”. Londres. David Elliott, Catálogo. 1994.143 p. ISBN 0 905 836 91 X

AA.VV. “Las grafías de Xul Solar”. Buenos Aires. Revista Correo del Arte. N° 5. 1978.

AA.VV. “Memorias del Gran Chaco” 1800-1899. Primero, ciudadanos; luego...sombras. Formosa. Encuentro Interconfesional de Misioneros. Fascículo en preparación. 1992.

AA.VV. “Porto Arte” Revista de Artes Visuales.N° 1. Porto Alegre. Ed.Instituto de Artes. Junio de 1990.136 p. ISSN 0103-7269

AA.VV. “Todavía: Pensamiento y cultura en América Latina.” Buenos Aires Revista N° 11. Fundación OSDE. 2005. ISSN 1666-5864

Antelo, Raúl. “La constelación neocriolla”. Ramona Plebeya, Revista de Artes Visuales N° 56. 2005.

Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo A. “Dioses y códices prehispánicos en la obra de XUL SOLAR”. Ciencia Hoy, Revista de divulgación científica y tecnológica de la Asociación Ciencia Hoy. Volumen 7, n° 37. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.1997.

Artundo, Patricia. “Xul Solar. Visiones y revelaciones”. (Curadora invitada) Catálogo. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. 2005.

Bruguetti, Romualdo. “El mundo esotérico de Xul Solar, marcado por misteriosas presencias”. Buenos Aires. Diario Clarín. 6 de abril de1980. Arte-antigüedades, p 9.

Bruguetti, Romualdo. “Entre realidad y ficción”, Buenos Aires. La Nación.

Fêvre, Fermín. “La originalidad de Xul Solar”. Argentina. Revista Summa. N° 3. Oct/nov.1993. p 34.

López Anaya, Jorge.”El espiritualismo en el arte argentino”. Revista “buenos aires bellas artes”. Univ.de Palermo y Centro de Arte y Comunicación. N° 1. Madrid. 1998. 86p.ISSN 0329-9481

Martínez Quijano, Ana.”Xul Solar, el mago blanco del arte”. Revista “FIRST”. N° 81. Junio de 1993. P 28-37.

Moneta, Raúl. “Arte y Universidad”. Revista IUNA. Año 1. N° 1. Buenos Aires. 1998.

Pérez, Elba. “Las relaciones imposibles, o de cómo Klee, Xul Solar y otros pintores se preocuparon por hallar una solución”. Buenos Aires. Diario tiempo Argentino. 1984.

Piñeiro, Oscar. “Anticambalache 2000”.El Museo Xul Solar. Buenos Aires. La Nación.

Savloff, Judith. “Que hay de nuevo bajo Xul”. Buenos Aires. Diario Perfil. Cultura/arte. 20 de agosto de 2006. P 14-15.

Documentos electrónicos

Cabré, Perrine y Cortault, Emmanuelle. “Las divinidades”. (Consulta: 29/08/06) Disponible en

http://194.254.24.219/calendriers/azteques/moduleA/texte_divinidades.htm

Correa Luna, María. “Pariendo como Diosas: Esbozo antropológico de la maternidad indígena”. (Consulta 29/08/06) Disponible en

http://vinculando.org/documentos/maternidad_indigena.html

Demaría, Fernando. “Xul Solar y Paul Klee”. Museo Xul Solar. (Consulta: 07/09/1999) Disponible en: <http://xulsolar.org.ar/xulxul.html>

Domínguez, María Celeste. “La teatralidad de nuestras culturas aborígenes”, (Consulta: 29/08/06) Disponible en:

<http://dramateatrofundacite.arg.gov.velensayos/n>.

Gache, Belén. “Xul Solar y la representación del cuerpo”. *II Simposio de Arte Argentino y Pensamiento Crítico.* (Consulta: 11/10/06) Disponible en:

<http://findelmundo.com.ar/belengache/aaca.htm>.

Gache, Belén. Catálogo para la muestra “Xul Solar”, Museo de Arte Reina Sofía, 2002. (Consulta: 11/10/06) Disponible en

<http://findelmundo.com.ar/belengache/xul.htm>.

González, Federico. “El Cosmos y la deidad”. Capítulo XI de Los Símbolos Precolombinos. (Consulta 29/08/06) Disponible en:

<http://americaindigena.com/11elcosmosyladeidad.htm>..

González, Federico. “Los Símbolos Precolombinos”. (Consulta 29/08/06) Disponible en: <http://www.geocites.com/Athens/Atrium/9449/>

Medina, Rocío Elena. “Las divinidades”. Sistema Nacional e-México-

Pellegrini, Aldo. *El “Homo Novus”.* Museo Xul Solar.(Consulta 07/09/1999) Disponible en: <http://xulsolar.org.ar/xulxul.html>

Rolla, Elsa. “Xul Solar, un artista que trascendió su época”. (Consulta

20/09/1999) Disponible en: <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/xull.html>

Schwarz, Fernand. “El enigma precolombino”. Barcelona. Ed. Martínez Roca.1988. (Consulta 29/08/06) Disponible en:

<http://www.geocites.com/Athens/Atrium/9449/>

Squirru, Rafael. “Xul Solar, atisbos esotéricos”, Museo Xul Solar. (Consulta 07/09/1999). Disponible en <http://xulsolar.org.ar/xulxul.html>.

Zetina, Ana y Rolla, Elsa. “Xul Solar: Los temas esotéricos en su pintura. Los signos zodiacales” (Consulta 20/09/1999). Disponible en

<http://home.abaconet.com.ar/abraxas/xul2.html>.