

Xul Solar: un pintor martinfierrista hacia la identidad americana y la integración entre palabra e imagen

Sabrina Gil*

Universidad Nacional de Mar del Plata/CELEHIS—CONICET

Resumen

La revista *Martín Fierro* promueve una nueva sensibilidad estética que fomenta la experimentación artística en diversos sistemas creativos (poesía y pintura entre ellos) y otorga centralidad a los tópicos de la identidad y la lengua nacional. En este trabajo analizamos la producción de Xul Solar (pictórica, crítica y lingüística) como exponente complejo e integral de la estética *martinfierrista*. Sin embargo, lo ubicamos también en una línea de fuga en relación a la revista, ya que desarrolla una dimensión utópica orientada por la unidad americana, donde produce una integración de pintura y escritura.

Palabras clave

Martín Fierro — Xul Solar — América Latina — pintura — escritura

Xul Solar: a martinfierrista painter toward the Latin American identity and to the integration between word and image

Abstract

Martín Fierro promotes a new aesthetic sensibility that encourages the artistic experimentation in diverse creative systems (including poetry and painting). Also, it grants centrality of topics of the identity and national language. In this paper we analyze Xul Solar's work (pictorial, criticism and linguistic) as a *Martín Fierro*'s new aesthetic exponent. However, we put him in a different place that *Martín Fierro* occupies, because he develops an utopian dimension guided by the American unity. We sustain that this produces an integration of painting and writing.

Keywords

Martín Fierro — Xul Solar — Latin America — painting — writing

1.

Si se pudiera tomar un año clave en el desarrollo de las vanguardias en Argentina, sería 1924 (Terán): se edita el primer número de *Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre*, en palabras de Jorge Schwartz, “el órgano más revolucionario de la vanguardia argentina” (130). Ese 1924, los arquitectos Alberto Prebisch y Ernesto Vautier publican su “Ensayo de estética contemporánea” y obtienen el segundo premio en el XIV Salón Nacional de Bellas Artes con el proyecto “La ciudad azucarera en la provincia de Tucumán”, una fusión de formalismo europeo con elementos tradicionales del norte del país. En septiembre, se inaugura la exposición de pinturas de Emilio Pettoruti en la Galería Witcomb de Buenos Aires; inicio de una nueva visualidad, no sin antes generar un corredero de escándalos. Los tres acontecimientos muestran que el carácter experimental de las vanguardias atraviesa los distintos sistemas creativos, literatura, crítica, arquitectura, pintura. También muestran que el foco de esa renovación se centra en *Martín Fierro*,¹ de la que Prebisch, Vautier y Pettoruti participan de diversas maneras.

Aunque el interés principal de la revista es la poesía, la presencia de artículos sobre artes visuales es constante. Desde el número doble 5-6 (mayo-junio de 1924), donde aparecen cuatro artículos sobre artes visuales, entre ellos, la primera crítica de artes, firmada por Prebisch (35) y una pintura ilustra por primera vez su portada (33), hasta el último número, en todos se registran notas sobre artes visuales. Los Salones nacionales de pintura, las decisiones de las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes, las exposiciones independientes, la Asociación Amigos del Arte,

¹ Todas las referencias a la revista *Martín Fierro* corresponden a *Martín Fierro. 1924-1927. Edición facsimilar* (1995), incluso los artículos de Xul Solar. Las demás referencias de textos publicados por Xul Solar corresponden al compilado de Artundo (2006).

presentaciones de artistas vanguardistas y las visitas a Buenos Aires de artistas europeos y latinoamericanos son temas frecuentes de *Martín Fierro*. También lo es Pettoruti y su exposición en Witcomb. El mes de su inauguración, una nota firmada por Xul Solar, encara una defensa del artista y anticipa el rol de paladín del arte nuevo que se le asigna en los números siguientes. Veintinueve de treinta y ocho portadas son ilustradas por pinturas o esculturas, en su mayoría del modernismo europeo (más que de las vanguardias históricas) o de vanguardistas argentinos.² Desde el número 18 (junio 1925), a las guardas tipográficas se le suman guardas con motivos característicos de las culturas indígenas del norte argentino. Tomados de conjunto, estos datos revelan que el propósito de *Martín Fierro* de renovar la sensibilidad artística supone una apertura a todas sus manifestaciones e incluso una apuesta al rebasamiento de fronteras entre ellas.

Así como promueven desplazar de su centralidad la estética simbolista de Leopoldo Lugones o Evaristo Carriego, también acometen contra el realismo tradicionalista de la pintura de Fernando Fader o Cesáreo Qirós. La motivación rectora es siempre la misma, definida en su Manifiesto: la promoción de una nueva sensibilidad artística, acorde a los nuevos tiempos y fruto de la nueva generación (25). Con estos propósitos y en respuesta a interrogantes centrales de la sociedad argentina de principios de siglo XX, como la identidad y el idioma, se lanzan también a la experimentación lingüística y reformulan los proyectos de renovación de la lengua heredada de España, en atención al espíritu vanguardista de libertad creadora. El criollismo del joven Borges y su instigación a una nueva política del idioma, o la búsqueda de Girondo de expandir y multiplicar significados potenciales de la palabra se entrelazan en los mismos propósitos. La propuesta que encarna la expresión más utópica

² La revista tiene un total de cuarenta y cuatro números, sin embargo, cuenta con treinta y ocho portadas por los números dobles.

de las reflexiones lingüísticas de *Martín Fierro*, a su vez la más sostenida en el tiempo, es el *neocriollo* de Xul Solar.

Xul Solar se integra a la revista como “pintor-escritor”, según es presentado en el N° 8-9, de septiembre de 1924 (61). Un acercamiento a su obra permite identificar la complejidad de las propuestas estéticas de *Martín Fierro*: en su producción encontramos crítica de arte, orientada a generar polémica sobre el arte moderno y así ampliar los marcos de discusión y renovar los modos de ver y relacionarse con las imágenes. Su labor pictórica, a la par, encarna los postulados estéticos de *Martín Fierro*, así como sus preocupaciones lingüísticas, de lo que da cuenta cabal el *neocriollo*, orientado a la escritura en sí misma tanto como a su imbricación con la pintura. Esto implica un supuesto fuerte de nuestro análisis: la producción vanguardista de Xul Solar se compone tanto por sus acuarelas como por sus textos escritos de carácter programático y manifiesto. Con Claude Abastado, entendemos que bajo el *efecto manifiesto* se integran obras verbales y no verbales que adquieren valor programático a través de las polémicas que suscitan, aun cuando en su proceso de producción no hubiesen sido planteadas como manifiestos en sentido estricto. En esta línea, leemos la producción escrita y pictórica de Xul Solar como exponente cabal, integral y complejo de *Martín Fierro*, haciendo foco en su carácter *manifiesto*, pues, como define Abastado, “es a la vez un programa y su puesta en ejecución” (5).

2.

La exposición de Pettoruti en Witcomb, según anticipamos, uno de los elementos que condensa la renovación artística de los años ‘20, es operadora en esta instancia de nuestro desarrollo. El artista y su amigo Xul Solar comienzan a planearla en Europa, en los meses finales de un viaje que llega

a durar más de una década. Deciden regresar a Argentina en 1924, para impactar en el campo artístico porteño y renovar la producción y el gusto del público (Artundo). En la correspondencia entre los amigos y en la de Xul con sus padres se leen los preparativos de lo que inicialmente iba a ser una muestra de ambos. En las postales que Xul envía a sus padres en los meses previos al viaje se repite este regreso asociado a usos como “pelear” y “golpear”. La organización del regreso supone el golpe: “Estamos preparando el viaje con Emilio. Haremos gran golpe, aunque nos apaleen. Ya en *La Razón* de Bs. Aires dijeron que mis obras eran desequilibradas, hace poco. Estamos contentos de pelear” (03/06/23 FPK),³ o también, “Leí algo sobre allá y vi fotos, están muy *pompier*. Es mejor así, haremos más golpe” (29/05/23 FPK).

Las polémicas y debates sobre los óleos de Pettoruti no se inician con la inauguración de la muestra, sino con los artículos publicados por Xul Solar antes de su apertura, de los que destacamos dos: uno en *Martín Fierro*, cuatro días antes, y otro en *La Razón*, con nueve meses de antelación. Dichos artículos muestran estrategias distintas en pos de un mismo propósito: posicionar a Pettoruti en el centro del debate y con él, el arte nuevo y al propio Xul Solar. Su lectura muestra cómo se prepara el terreno en el que el público verá los cuadros, precisamente para que no sea una superficie llana.

El artículo de *La Razón* es enviado desde Europa con motivo de la exposición de Pettoruti en la galería Der Sturm, de Berlín. La correspondencia entre los dos artistas revela la expectativa puesta en su publicación, que finalmente sucede el 9 de diciembre de 1923 y bajo el seudónimo J. Ramón. La elección de este diario no es casual: en varias oportuni-

3 FPK: Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Durante 2013 realizamos un relevamiento de correspondencia, catálogos y artículos periodísticos en el archivo de la Fundación Pan Klub. Agradecemos a sus autoridades por la autorización y la gentileza, en especial a la Dra. Patricia Artundo.

des, desde sus páginas se habían cuestionado las propuestas estéticas de los dos pintores.⁴ El valor programático de publicar en *La Razón* se inscribe en la intención de suscitar polémica, por ello Xul firma con seudónimo, cuestiona la obra de su amigo y titula: “Pettoruti y el desconcertante futurismo” (104).

El artículo inicia con el apellido Pettoruti entre signos de exclamación y con sus cuatro sílabas divididas por guiones: “¡Pe-tto-ru-ti! Nombre en aristas, cristalizado en tetraedros, diría probablemente alguno de los amigos futuristas que dejó en Italia...” (104). Esta primera oración, en la que se establece una *desconcertante* asociación entre el apellido del pintor, imágenes de la geometría y su amistad con pintores futuristas en Europa, exhibe la estructuración argumental del texto, una operación de asociaciones: primero se genera una asociación entre Pettoruti (el nombre, el hombre, la obra, la trayectoria) y el desconcierto (por el desconcierto que genera su obra y en la lectura, por su apellido cristalizado en tetraedros). Luego, lo desconcertante es asociado con el Futurismo, descrito como todo lo que se desplaza del arte tradicional y expresa las tendencias del arte nuevo. El Futurismo, a su vez, representa a los artistas consagrados en Europa y ya reconocidos en América. De esta manera, el cuestionamiento inicial a Pettoruti porque *desconcierto*, se convierte en el fundamento para legitimarlo, en última instancia, igualmente desconcertante es Picaso o los criterios de una reconocida galería berlinesa como es De Sturm.

Para validar su argumentación, Xul Solar construye un autor ficcional, J. Ramón, quien asegura que no le conviene el arte nuevo, pues no armoniza con los principios tradicionales. Así, se incluye en un *nosotros* junto al público lector de *La Razón*, ajeno al arte moderno, y construye un

4 Una crítica sobre la producción de Xul, de enero de 1921 se titula: “Decadencia del arte en la época actual” (17-01-1921. FPK).

otro referenciado con los futuristas y el arte nuevo del que Pettoruti (y el mismo Xul) formarían parte. Esta estrategia le permite tender un puente con el lector, que se abre en el título con el adjetivo desconcertante, y desde esa identificación, funda los argumentos para arribar a una valoración positiva de la obra de Pettoruti. En este marco introduce criterios extra-plásticos (quizá más afines al lector de *La Razón*) que apelan a la integridad de la *persona* creadora: la honradez, la sinceridad, esfuerzo, trabajo, fuerza, rebeldía e inquietud. A ellos anexa valores del arte nuevo: “Nuestra época, piensa indudablemente Pettoruti, vive, ve y siente de distinto modo que antes” (107) Lo que parece una reseña negativa de la *desconcertante* exposición de Pettoruti en Berlín, no es sino una promoción de su obra y de las claves del arte nuevo.

Desde Europa, aislados del contexto argentino y con pocas noticias sobre el panorama artístico porteño, poco más pueden hacer que enviar artículos a medios *hostiles* al arte nuevo para insertar en ellos la polémica. La situación se revierte a pocos días de regresar a Argentina (en junio de 1924) cuando comienzan a participar del grupo *martinfierrista*. Esto explica el contraste entre el artículo enviado a *La Razón* y el que escribe para la revista, pero principalmente motiva un cambio de estrategias y permite observar, una vez más, cómo la revista desempeña un rol central en el nucleamiento de los vanguardistas, al posibilitar la dinamización y condensación de sus propuestas.

El artículo de Xul sobre la muestra de su amigo en Witcomb se publica como nota de portada en el número 10-11 de septiembre de 1924, bajo el título “PETTORUTI” (67), acompañado de seis reproducciones de obras del pintor y una foto suya (73). En el primer párrafo, o bajada, dividido del cuerpo con una pequeña línea de guiones, se lee: “Digamos algo más del conocido pintor platense Pettoruti, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro, uno de los pocos que luchan conscientemente por nuestra completa in-

dependencia espiritual” (67). Como es el primer artículo sobre Pettoruti que se publica en *Martín Fierro*, al comenzar con la frase “Digamos algo más...”, Xul Solar actualiza la polémica que se ha dado (y que él ha dado) en otros ámbitos y medios, enlazando a ella su texto. La toma de posición y la voluntad de intervenir en el espacio público que caracterizan al “efecto manifestario” marcan este primer párrafo e instauran el tono del texto; al lector corresponde la decisión de sobrepasar el freno que impone la línea de guiones y seguir leyendo.

El artículo desarrolla tres líneas argumentales articuladas en distintos tiempos verbales: 1. el proceso de búsqueda creativa de Pettoruti en pasado, 2. la reacción del público en futuro y 3. la descripción de las obras en presente; los cuadros *están siendo* frente al lector, quien además los ve intercalados entre los párrafos mientras lee. El proceso de búsqueda y formación de Pettoruti, constituye una argumentación central del artículo: el pintor se ha alejado de las convenciones y sólo así ha podido entregarse a la “embriaguez de crear,” a “la exuberancia del Sur” (67). Ese alejamiento no es sólo una ruptura con el pasado, sino centralmente con Europa. La necesidad de una renovación artística implica tanto una ruptura temporal como un desplazamiento espacial, de Europa hacia América. El uso del futuro para referirse a la reacción del público anticipa las posibles respuestas en el medio porteño ante las obras de Pettoruti y establece una provocación fuerte: sus cuadros serán “inmediatamente accesibles –para quien quiera, sepa ver–” (73, énfasis nuestro). De esta manera, además, vincula sus obras con el futuro, les otorga un papel fundante de una nueva visualidad. Pettoruti se alza en el texto como personificación del arte nuevo, el “punto de partida para nuestra evolución artística”, “uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro”. Criollismo, vanguardia y futuro en una sola persona, quien, por si fuera poco, es “admirablemente joven, como lo es siempre todo artista de veras” (73).

Un denominador común del texto es el uso de la primera persona del plural (invirtiendo la estrategia del artículo de *La Razón*), que configura un *nosotros* inclusivo de escritores y lectores de la revista, y señala, por oposición, a un *otro* defensor de los legados del pasado y de Europa. El sujeto colectivo se nuclea por dos elementos: la nueva sensibilidad artística y la identificación con América. A lo largo del texto se relacionan con la renovación artística expresiones como: exuberancia del sur, independencia americana, unión espiritual, vanguardia neocriolla. Su disputa por un arte nuevo no se agota en sí misma, sino que forma parte de una proyección utópica de unión americana. El desarrollo de esta utopía se observa en sus acuarelas, en la propuesta del *neocriollo* y en la construcción de la figura de Pettoruti que intentamos mostrar. Más que ubicar a Xul en el movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo que caracteriza las vanguardias artísticas, consideramos que dialoga centralmente con las coordenadas de un latinoamericanismo en ciernes (hacia ellas proyectaría el *neocriollo*). Leemos estos textos como relatos utópicos que, a través de una apropiación crítica del pasado, delinean o explicitan deseos y expectativas. Esta dimensión utópica, impregnada de una visión esotérica del mundo, inserta la producción de Xul en una línea de fuga en relación con los *martinfierristas*, a la vez que potencia sus postulados.

3.

Analizamos su producción en un marco similar al que Andrea Giunta propone, por ejemplo, para los hermanos de Andrade y Tarsila do Amaral en Brasil, para Wifredo Lam en Cuba y Joaquín Torres-García en Uruguay: el desarrollo de estrategias para configurar un mapa cultural americano que supere la relación centro-periferia y el lugar de lo *otro* que ocupa el continente en ella. Esta perspectiva confiere un ca-

rácter destacado al uso crítico de las herramientas culturales disponibles (deconstruir el discurso dominante, descontextualizarlo y resemantizarlo, reabsorber sus formas, relativizar su valor absoluto).

Encontramos que una operatoria central en las estrategias llevadas a cabo por Xul en los años '20 consiste en establecer correspondencias entre ámbitos separados (sean lenguajes, disciplinas, o bien, religiones, países, etc.). Este denominador común se corresponde con su objetivo último: integrar los países de América como *nación espiritual* de los *neocriollos*. Por eso, proyecta maneras de unir lo dividido, de disolver las fronteras que separan y crear formas que respondan a esta nueva configuración integrada. Sus re-creaciones integradoras de lo separado incluyen una panreligión, un panajedrez, una panlengua. La formulación del idioma *neocriollo*, unión de español y portugués, es, quizá, una expresión muy contundente de su utopía de integración americana.

La pintura constituye el registro privilegiado de Xul, por eso las acuarelas son piezas claves para acceder a dicha utopía y “Drago” de 1927,⁵ probablemente, una de las más conocidas, es ejemplar respecto de nuestro desarrollo, pues condensa en imágenes su programa americanista. El nivel informativo, constituido por los conocimientos que proporciona la imagen (Barthes), está conformado por las banderas nacionales, integradas como miembros al cuerpo de una serpiente, que puede ser tanto aérea como acuática o terrestre, ya que tiene medios de locomoción de diferentes especies: cuerpo de serpiente, dos pares de alas o aletas, piernas con pies y dedos, brazos con manos. Otras banderas en los márgenes, tres símbolos religiosos en la cabeza del animal –la cruz, la estrella y la medialuna–, los atributos de poder del personaje antropomorfo central –el báculo, el tocado, la montura, etc.– y los elementos de éste que remiten a los

5 Xul Solar, “Drago”, acuarela, 25,5 x 32 cm, 1927, Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub, Buenos Aires.

códices aztecas –pintura facial, figura central en posición lateral, fondo despejado y de color ocre como el papel de amate del que se hacían los códices, etc. El nivel simbólico, en el que se relacionan sentidos distintos en un conjunto significante, se caracteriza, en este caso, por la distribución en el espacio de los elementos del nivel anterior: todas las banderas que están en el cuerpo del dragón-serpiente son de Centro y Sur América, mientras que las que están fuera del animal, en los bordes del cuadro son de Europa y Norte América. Es decir, que este personaje que proviene de las antiguas culturas de Mesoamérica, avanza hacia (y entre) Europa occidental, Canadá y Estados Unidos, sobre una montura híbrida, cuyo cuerpo se completa con los países de América Latina. Del mismo modo, el sol –la luz, el día– se encuentra en la dirección hacia la que avanzan, adelante en tiempo y espacio, mientras que la luna –la noche, la oscuridad– queda atrás, casi en el margen.

Al interrogar las capas de la imagen, aparece ese sentido que Barthes llama obtuso, el que está sin estar, el que no ocupa lugar estructural alguno y responde a una historicidad anacrónica. Indica la presencia simultánea de tiempos emergentes, residuales y dominantes (Williams): matriz residual, sostenida en un imaginario tan antiguo como el de los códices mesoamericanos, reconfigurada en un lenguaje vanguardista emergente que proyecta la imagen hacia el futuro y en respuesta a problemáticas dominantes del campo intelectual de los años '20, como la identidad cultural y la relación con Europa. Esta disolución de los tiempos como componentes fragmentarios de una línea, se corresponde con la disolución de otras fronteras: países que conforman un mismo cuerpo, religiones que se asientan en una misma cabeza, incluso especies animales que enriquecen la serpiente mesoamericana. Vemos que en el caso de Xul Solar, la remisión a una tradición cultural, señalada como una característica del vanguardismo rioplatense (Sarlo 1997), se remonta al pasado precolombino, principalmente de Cen-

troamérica. De esta manera, ensancha la tradición que recoge y enlaza profundamente el Río de la Plata con el resto del continente en una misma identidad, que sería dada por un pasado común, pasado que él mismo configura al poner en imagen y palabra.

Los textos visuales de Xul y sus textos escritos funcionan como manifiestos vanguardistas y proyecciones utópicas. Desde los años '20, Solar utiliza el *neocriollo* en ambos formatos, en la escritura de textos personales y públicos y en la pintura. La palabra traspasa los límites de la escritura y se sumerge en la imagen. El dato relevante es cómo la utiliza, puesto que las palabras adquieren las mismas propiedades que la imagen, por lo que son *vistas* antes que *leídas*, de modo que funcionan en la composición como signos visuales. En su perspectiva utópica de una América unida, además de crear para ella una nueva oralidad, cristalizada en el *neocriollo*, proyecta una nueva visualidad, integradora de la escritura y la pintura, donde recupera (y constituye) el imaginario latinoamericanista que da fundamento a su utopía.

La acuarela “Por su cruz jura” de 1923,⁶ como otras del mismo periodo, exhibe un tratamiento equivalente de palabra e imagen. Está compuesta por una figura antropomorfa en posición lateral ubicada en un entorno despejado con tendencia a la abstracción (tal como “Drago”), en el que se destacan una serpiente, el sol, una cruz y las palabras “POR SU CRUZ” y “JURA”. Sin abundar en detalles, alcanza con señalar una correspondencia de contornos esfumados en blanco en partes de la palabra “JURA” y partes de la serpiente, el personaje central, la cruz y los astros. También los colores son equivalentes: la serpiente y “JURA” en gama de verdes, el personaje principal y “POR SU CRUZ” en gama de naranjas. Huelga aclarar que si hacemos la lectura de la

6 Xul Solar, “Por su cruz jura”, acuarela, 25,8 x 32,2 cm, 1923, MALBA-colección Constantini, Buenos Aires.

frase “POR SU CRUZ JURA” es porque se trata del nombre dado a la acuarela, pero sin esta referencia previa, la imagen en sí misma no conduce a construir, necesariamente, ese sentido o en ese orden: bien podría ser “JURA POR SU CRUZ”, o por separado “JURA” y “POR SU CRUZ”. Esto introduce una utilización de la palabra como signo estético, autónomo de la función comunicativa, lo cual implica el desarrollo de dos momentos de lectura de las palabras: en el primero las letras son vistas como formas –como en el caligrama– la mirada no se detiene en el reconocimiento de las letras, su sentido y combinación lingüística o gramatical, sino en la línea y el color, componentes que comparten con el resto de las imágenes. En el segundo, la forma da lugar a la letra y recién entonces son leídas. Esta demora produce una desautomatización en la lectura del conjunto de la imagen y un extrañamiento en la lectura de la palabra que funciona como imagen-palabra.⁷

4.

Xul sostiene en el tiempo uno de los componentes centrales del programa americanista que desarrolla en los años ‘20: el *neocriollo*.⁸ La investigación lingüística lo acompaña a lo largo de su vida, forma parte central de su trabajo y

7 Las correspondencias entre las prácticas de la escritura y la pintura también se observan en el registro escrito, a través de un uso pictórico de la palabra. Aunque no podemos detenernos en ello, huelga señalar que junto al tono manifestario, exhortativo y programático, revelan una experimentación con la forma que pone en obra lo que se afirma como propósito.

8 En 1962, un año antes de su muerte, pronuncia una conferencia en el Archivo General de la Nación, en la que desarrolla su programa de mejoras del español. En el inicio afirma: “podría preverse para nuestra Pan América –y el resto del planeta– que el español, el portugués y el inglés, con su gran mayoría de voces en común entre ellos, puedan aproximarse más, y hasta fundirse en una sola lengua vulgar” (199).

articula sus distintas producciones y formas de expresión.⁹ Detenernos en los años '20 permite examinar el lugar de producción del *neocriollo* y las condiciones históricas en que emerge, ya que entendemos que, junto con el resto de su producción, puede leerse como un aporte original a las problemáticas que la modernidad plantea al conjunto del vanguardismo.¹⁰

El medio social y cultural en el que (y para el que) Xul elabora las primeras formulaciones del *neocriollo* es el vanguardismo artístico y literario que se nuclea en torno a *Martín Fierro*. En sus páginas publica las primeras propuestas de reforma del español, que devienen en el *neocriollo*: una carta destinada a Marechal y una traducción libre de poemas de Christian Morgenstern. Las múltiples relaciones que el *neocriollo* establece con *Martín Fierro* no se limitan a la publicación de textos de Solar, sino que incluyen una actividad lúdica que constituye una invitación a los *martinfierristas* a incorporar el nuevo idioma en las conversaciones y en las prácticas escriturarias. Las réplicas, como continuidad de la propuesta de Xul, pueden leerse en varios textos de los vanguardistas, incluso muy posteriores en el tiempo (en especial de Borges y Macedonio Fernández). El *neocriollo* ubica a Xul en el seno de las preocupaciones lingüísticas del *martinfierriismo*, pues el problema de la lengua es una cuestión central para del vanguardismo rioplatense, en tanto también lo es para la sociedad (Sarlo 1997). Pero desde allí se proyecta como una línea de fuga, orientada por la unidad americana, donde se produce la integración de las experimentaciones lingüística y pictórica.

9 El análisis de las visiones excede el marco acotado de este trabajo, pero es importante apuntar que la dimensión esotérica está presente en la totalidad de la producción de Xul y la mayoría de las visiones, recogidas en los San Signos, están registradas en *neocriollo*.

10 El *neocriollo* puede leerse como resultado de tres operaciones características de las vanguardias rioplatenses: recuperación de la tradición cultural preexistente, perspectiva cosmopolita y experiencia contemporánea (Sarlo 2002).

5.

Emilio Pettoruti recuerda su famosa exposición en la Galería Witcomb en 1924 en los siguientes términos: “con ella no se inicia la era en que se comienza a pintar de otro modo, sino ‘la era en que se comienza a ver de otro modo’” (370). Pensamos que la participación de Xul en la promoción de dicha muestra implica un compromiso de su parte con la instauración de nuevas maneras de *ver* y el desarrollo de estrategias para promoverlas. Pero centralmente, encontramos en la producción de Xul nuevas maneras de *hacer*, es decir de producir imágenes, integrando en correspondencias simbólicas la imagen, la escritura, la astrología, el pasado mesoamericano, el presente criollo (incluso las visiones místicas, el tarot, la música, la tecnología, etc.). Por ello, sus acuarelas resultan tan indescifrables como cercanas, configuradas en la tensión que produce una línea que es tanto dibujo como palabra, en la combinación entre formas irreconocibles e imágenes claramente precolombinas o entre palabras en español y otras inclasificables. En el marco del *martinfierrismo* encuentra el impulso a la libertad creadora y, desde allí, expande la búsqueda de identidad hacia América Latina y la densifica con un pasado profundo, que incluye las culturas más antiguas del continente. Configura una visualidad que, en palabras de Didi-Huberman “exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo” (43).

* Sabrina Gil es Profesora y Licenciada en Historia, cursa el Doctorado en Letras de la UNMDP y la Especialización en Lenguajes Artísticos de la UNLP. Es becaria doctoral de CONICET, bajo la dirección de la Dra. Mónica Marinone. Es miembro del grupo “Literatura y cultura latinoamericanas” y docente de historia del arte en el PUAM de la UNMDP.

Bibliografía

- AAVV (1995). *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Abastado, Claude (1980). "Introduction à l'analyse des manifestes". *Littérature*. N° 39. 03-11.
- Artundo, Patricia (2006). *Alejandro Xul Solar; entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Marechal, Leopoldo (2013) [1948]. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pettoruti, Emilio (2011). "Un pintor ante el espejo" [1968], en Cippolini, Rafael. *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual. 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 369-375.
- Sarlo, Beatriz (1997). "Vanguardia y criollismo: La aventura de *Martín Fierro*" en Sarlo y Altamirano. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel. 211-260
- Sarlo, Beatriz (2002). "El caso Xul Solar. Invención fantástica y nacionalidad cultural". *Xul Solar*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 45-55
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México DF: FCE.
- Solar, Xul "PETTORUTI" [1924]. En AAVV (1995). *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes
- Solar, Xul "Pettoruti y el desconcertante futurismo" [1923], "Conferencia sobre la lengua" [1962]. En Artundo, Patricia (2006). *Alejandro Xul Solar; entrevistas, artículos y textos inéditos*. Bs As: Corregidor
- Terán, Oscar (2004). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós