

**LAS ARQUITECTURAS DE XUL SOLAR:
ENTRE LA *GESAMTKUNSTWERK* (OBRA DE ARTE TOTAL) Y EL POSMODERNISMO**

Mario H. Gradowczyk

La reciente exposición de Xul Solar en el Malba, de la que me he ocupado en un artículo que aparecerá en la revista *Cultura* obliga a reflexionar. Uno se pregunta, después de leer los ensayos del catálogo-libro que acompañó la muestra, si sería creíble esa aparente dicotomía entre un Xul pintor y el ser polifacético inventor de lenguajes, juegos, títeres, y pensador de ensueños, imagen que se impuso durante muchos años, la del "raro", con un humor extraño. Es en su pintura, y gracias a ella, donde Xul trasciende.

Durante su estadía europea Xul asiste a los cambios geopolíticos y sociales provocados por el desenlace de la Primera Guerra. Percibe que el mundo soñado por artistas e intelectuales está cerca; para construirlo se necesitan edificios comunales y muebles, tapices y utensilios adecuados; se debe facilitar la comunicación entre los hombres y las mujeres para elevar su nivel espiritual, inventar nuevos idiomas que lo hagan posible, emplear la astrología para contribuir al conocimiento de la personalidad, expresar en imágenes las visiones que capta o las que su inconsciente genera, exteriorizar su intimidad en sus textos, expresarse con sonos. Así se construye ese ser polifacético: **arquitecto, diseñador, comunicador, lingüista, astrólogo, pintor, poeta, músico.**

Alrededor de esta constelación de cosmogonías se articula el mundo unitario de quien se define como hacedor de proyectos imposibles, declaración ilustrativa de la "capa transparente" con la que Xul se protegía y sobre la que sus interlocutores proyectaban sus propias interpretaciones. Xul construye ese mundo mediante la pintura desde Milán, Zoagli, Munich, Buenos Aires y Río Luján. Una revisión rápida del conjunto de su obra muestra el impacto que la ciudad moderna ejerce sobre la obra de Xul, y este es el tema que se desarrolla en este trabajo¹.

Primeras arquitecturas

Xul articula en sus primeras pinturas realizadas entre 1912 y 1918, tituladas **expresionistas-simbolistas** una visión desde el ser interior; la imagen psíquica sustituye a la visión del mundo objetivo y abarca lo aparentemente contradictorio: amor-odio, sagrado-profano, idílico-perverso, vida-muerte, muerte -resurrección, mediante mecanismos que surgen del inconsciente: espontáneos, emotivos, pasionales.

La denominación **expresionista** admite diversas interpretaciones. Aunque Xul no incluye este movimiento dentro de su clasificación de estilos pictóricos², en la cual define doce escuelas plásticas, Borges acierta al vincular a Xul con *el expresionismo alemán, mejor dicho judeo-alemán*, afirmación que, conociendo el grado de compenetración espiritual que existía entre ambos, no debiera ser soslayada. Desde sus primeros paisajes hasta sus últimas grafías, Xul

¹ Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Fundación Bunge y Born-Ediciones Alba, Buenos Aires 1994 (existe una edición en inglés con traducción de Jason Wilson, Abrams, New York, 1996).

² Xul Solar, *Explica*, prólogo del catálogo de la exposición *Pinturas y dibujos*, Galería Van Riel Sala V, Buenos Aires, 1953.

registra sus visiones para darlas a conocer de manera didáctica, y propone elementos que den forma al singular mundo que se había propuesto construir.

La arquitectura como actividad abarcadora no podía quedar afuera del mundo cognoscitivo de Xul. De joven había cursado estudios de arquitectura en Buenos Aires en la Facultad de Ciencias Exactas, que abandona al corto tiempo. Quizá el rigor académico le resultara incompatible con sus aspiraciones y motivaciones, pero su preocupación por la arquitectura, como vínculo entre el hombre, la naturaleza y el cosmos no tarda en reaparecer.

Xul desarrolla sus primeros proyectos arquitectónicos en Milán y Zoagli. Se trata de bocetos de características expresionistas y elementos simbólicos mezclados con tipologías con características neogóticas. Algunos parecerían ser fachadas de catedrales, influidas por la del Duomo de Milán (*Estilos(3)*³; otros recuerdan los románticos castillos diseñados y ejecutados para el extravagante Luis II de Baviera. Expresan la concepción del cosmos y el pensamiento místico del artista; los elementos decorativos utilizados refuerzan los contenidos simbolistas. Xul propone formas estructurales concebidas dentro del marco de un racionalismo estructural, a la manera de Viollet-le-Duc⁴, o como el aplicado por Gaudí en el Templo de la Sagrada Familia; y que se observa en *Estilos(3)*. Lo que sorprende es el marcado carácter ascensional de los soportes estructurales (columnas) que se afinan hacia el cielo y están ubicados en el primer plano del edificio. Sobre éstos cuelgan las marquesinas, estructuras protectoras de carácter utilitario y funcional. En un segundo plano se ubica otro cuerpo, que por su tratamiento, respondería a otra función arquitectónica. Todo esto realizado por un refulgente colorido y por ese fino juego de tonos y transparencias que le permite la acuarela.

Las simbologías utilizadas en los detalles: medallones con serpientes, capiteles con formas humanas o geométricas, frisos, cortinados, no responden a las formas habituales utilizadas por los arquitectos-decoradores del "Art Nouveau" ni por Gaudí; son productos del mundo hermético de Xul.

Estos proyectos lejos están de convertirse en nostálgicos recordatorios de la época de los constructores de las catedrales góticas, representan un primer intento de materializar **Volkswagen** (edificios para el pueblo): ámbitos donde las masas pudieran congregarse y desde allí labrar ese nuevo y utópico mundo que había delineado por las noches en su Buenos Aires. Estas construcciones podrían englobarse dentro del concepto worringeriano de **Gesamtkunstwerke** (obra de arte integral). Conviene señalar que Xul le agrega una cierta dosis de misterio y hermetismo a los aspectos expresionistas y simbolistas de sus primeras arquitecturas, en una mezcla que manifiesta su expresividad ingenua e inquietante, sus simbolismos cósmicos y su humor dadaísta, siempre anticonvencional y que lo identifica. Este interés por desarrollar edificios comunales se verá reflejado en proyectos y pinturas posteriores que culminan con sus construcciones letristas y obras con elementos estructurales prefabricados realizadas en 1954.

En la Alemania derrotada el expresionismo adquiere una proyección inusitada y surge la arquitectura expresionista bajo el lema de Adolf Behne, publicado en 1919: *La misión del arquitecto, sería servir para unir todas las*

³ Xul regresa a Zoagli en agosto de 1918 y le escribe a su padre en una tarjeta con una imagen del Duomo de Milán: *Pienso estar unos 2 meses i pintar paisajes de akí. Del todo mal no me ha ido en Milán, pero siempre echando de menos la patria. Esperemos la paz ke se acerca para volar mui lejos, ver i aprender cosas nuevas, no volver allí tan asno como vine, aunke sea viejo...*

⁴ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 64.

artes para crear una última afirmación de unidad: unidad del hombre con el hombre, el hombre con la naturaleza, el hombre con el cosmos⁵. Para insertar a Xul dentro de esta corriente, habría que determinar en qué medida sus trabajos fueron influidos por Bruno Taut y su grupo, activo entre diciembre de 1919 y diciembre de 1920, en el que participaron Max Taut, Hans y Vasily Luckhardt, Hermann Finsterlin, Hans Scharoun y Walter Gropius, entre otros, integrado alrededor de la llamada *gläserne Kette*⁶ (*Cadena de Cristal*), que constituyó un fuerte ataque tanto a los cultores de una arquitectura clásica como a los incipientes modernistas. El título adoptado se refiere a la pionera arquitectura de cristal propuesta por Paul Scheerbar⁷.

No hay elementos que permitan establecer una conexión entre Xul y estos arquitectos-artistas, puesto que la mayoría de las *fantasías arquitectónicas* de esos activistas fueron realizadas entre 1919 y 1920, mientras que las primeras de Xul están fechadas en 1918, con indicación de los lugares donde fueron pintadas. Sería posible especular con que Xul habría leído un primer artículo publicado por Taut⁸ y estuviera al tanto de los contenidos místicos y espirituales atribuidos a la construcción con cristal, como lo sugiere la cúpula transparente en uno de sus proyectos; pero los libros de Taut⁹ aparecieron en 1919. Por otra parte, la muestra de "los arquitectos desconocidos" se efectuó sin catálogo y Xul adquiere el libro *Ruf zum Bauen*¹⁰ en Munich, no antes de octubre de 1921. En cuanto a lo que ocurría en Italia, es posible que Xul se haya interesado en las ideas de la arquitectura futurista -sustentadas en los conceptos del modernismo y el maquinismo- representada en sus comienzos¹¹ por Saint'Elia y muerto en la Guerra y las fantasías futuristas de Virgilio Marchi.

Resulta imposible confundir los proyectos de Xul con las fantásticas y utópicas propuestas de los integrantes de la "Cadena de Cristal". Las imágenes de Xul, *pequeñas en tamaño pero vastas en escala*¹², responden a un hecho plástico. La semejanza estructural que se advierte entre el proyecto -no ejecutado- de Bruno Taut en 1921 con *Estilos(3)*, realizado en 1918, sirve como una confirmación de lo antedicho. Por otra parte, los proyectos de Xul están sustentados por una compleja lógica estructural los hace construibles y habitables. Así aparece esta característica esencial de su pensamiento que subvierte las utopías y las transforma en posibilidades reales.

⁵ Tomado de Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pág. 61.

⁶ Iain Boyd Whyte, *The Crystal Chain Letters Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, The MIT Press, Cambridge, 1985.

⁷ Paul Scheerbar, *Glasarchitektur*, Berlín, 1914 y Paul Scheerbar & Bruno Taut, *Glass architecture and Alpine Architecture* (editado por Dennis Sharp), Prager, Londres, 1972.

⁸ Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*, der Sturm, vol. IV, No. 196/197 (febrero 1914), pág. 174-5.

⁹ Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Folkwang, Hagen, 1919 y *Die Stadtkrone*, Eugen Diederichs, Jena, 1919.

¹⁰ *Ruf zum Bauen*, Editorial Ernst Wasmuth, Berlín, 1920. Esta publicación contiene reproducciones de arquitecturas fantásticas de la mayor parte de los miembros de la "Cadena de Cristal".

¹¹ Otro grupo de arquitectos, encabezados por Virgilio Marchi, se declararon futuristas y sus primeros proyectos, a partir de 1919, están más ligados al expresionismo y lo fantástico.

¹² John Russell Taylor, *The Times*, Londres, 8 de enero de 1994, The Arts, pág. 14.

Un Segundo viraje

Aunque Xul ha encontrado en Europa un continente maravilloso para “*ver i aprender cosas nuevas*”, no deja de pensar en su regreso, junto a su padre, en su país. Y esa nostalgia por su América es una característica de su manera de visualizar su papel y su posición dentro del mundo que le toca vivir.

Existen pinturas que subrayan su interés por lo latinoamericano y lo argentino, entre ellas *Mansilla 2936*, título que indica la calle y número de la casa de su padre en Buenos Aires. La imagen es sugestiva: en el centro Xul pinta un hombre-pájaro cuyo cuerpo está constituido por la planta arquitectónica de la casa de su padre; la cara de perfil está esquematizada por una forma geométrica y las alas extendidas también responden a una construcción geométrica. Este extraño personaje se eleva sobre una serpiente: la tierra, mientras otras aves ascienden hacia el cielo. Las palabras que rodean la imagen central: **DA CASA B. AIRES PLANO MANSILLA 2936 PUERTA PATIO** no requieren mayor comentario. El rostro alargado, la mirada decidida y los gruesos labios responden a los rasgos del pintor, muy similar al retrato que le hiciera Pettoruti, hoy en el Museo Castagnino de Rosario. Un Xul incorporado a la casa de su padre volando hacia Buenos Aires ¿no es acaso una prueba irrefutable de su voluntad de regreso y al mismo tiempo una muestra de ternura y amor filial?

Esta pintura es un excelente ejemplo de su nuevo período, denominado “**expresionista-plasticista**”, donde los motivos centrales, trabajados con formas geometrizadas planas y desarticuladas, están generalmente bordeados por figuras geométricas, lo que le confiere dinamismo a la imagen. Ya para 1920 Xul propone un lenguaje modernista, pero a su manera, con alta dosis de humor.

La preocupación de Xul por la problemática de la arquitectura, insertado en la ciudad movедiza y cambiante, en el contexto de su visión de mundo, se acrecienta en la coyuntura histórica de la Europa de la posguerra. La conjunción entre ciencia y tecnología, la disponibilidad de capitales, materias primas y mano de obra produjo un avance industrial extraordinario. Estas necesidades productivas, particularmente en las áreas de la arquitectura y del diseño industrial, acorralan a las tendencias del espíritu y de la utopía produciéndose así un cambio en la actitud de algunos sectores empresarios: la aplicación de diseños elaborados según los conceptos de los artistas y diseñadores vanguardistas producirían ventajas imposibles de soslayar.

A partir de los comienzos de la década del 20 Gropius, los hermanos Taut, entre otros, abandonan sus aspiraciones místicas. El Bauhaus, creado en 1919 como un centro irradiador de la unidad de las artes, las artesanías y la arquitectura en el contexto utópico de la *Gesamtkunstwerk* (*obra de arte total*), simbolizada por *La catedral del futuro* de Feininger —catedral del socialismo—, modifica su orientación a partir de 1922 y se convierte en la emblemática escuela del “funcionalismo”, a las que se suman las tendencias puristas del grupo De Stijl, las propuestas de Le Corbusier y las de los constructivistas rusos que marcan una de las líneas estéticas del modernismo durante varias décadas. Este abandono de la visión cósmica del arquitecto y del artista se ve reflejada en esta afirmación de Mies van der Rohe: *Todas las aspiraciones de nuestra época están dirigidas hacia lo profano. Los esfuerzos de los místicos sólo permanecerán como meros episodios*¹³.

¹³ Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture...*, ed. cit., pág. 227.

Xul continúa con sus proyectos y visualiza una visión **ultramoderna** de la ciudad del futuro con tipologías contemporáneas, que en parte coinciden con conceptos del Movimiento Moderno de esa década. *Dos rúas*, *Cinco casas* y *Tres rúas*, pintadas en 1922 ilustran su vocación. Son viviendas funcionales, de acuerdo con el concepto de las **cajas de construcción**, pintadas con vivos colores, rodeadas por árboles y habitadas por curiosos personajes que se mimetizan con las arquitecturas y los países que ellos habitan. Poseen azoteas accesibles y están apoyadas sobre el suelo o elevadas sobre pilotes en tierra o sobre el agua (palafitos); es ésta una primera referencia a las casas del Delta del Paraná, que elaborará más tarde. Estos proyectos-ideas son contemporáneos con los primeros proyectos funcionales de los arquitectos europeos y, por lo que se observa desde el exterior de *Dos rúas*, responden con la propuesta para la nueva arquitectura publicada por Le Corbusier en 1926¹⁴.

La problemática planteada por Xul requiere nuevas soluciones plásticas. Aunque el tratamiento pictórico del motivo principal en *Dos rúas* continúa siendo plano, la superposición de pares de líneas paralelas que simbolizan las **rúas** (calles) les brinda a esas imágenes una curiosa sensación especial. Estos abatimientos de planos superpuestos le confieren carácter personal al espacio pictórico de Xul; este juego espacial se convertirá en uno de los temas centrales de sus pinturas a partir de 1924.

De vuelta en Buenos Aires

La proyección del arte de Xul a su llegada a Buenos Aires se limita un estrecho círculo. No así su creatividad. Pinturas como *Teatro*, *Otro Puerto*, *Pagoda* y *Bau*, realizadas entre 1925 y 1927, resumen aspectos esenciales de su nuevo lenguaje arquitectónico y resultan esenciales para comprender cómo su incorporación a la cultura argentina ha contribuido a cristalizar sus aspiraciones universales. En sus obras coexisten diferentes estilos; ya que él no comulga con los paradigmas establecidos por la arquitectura funcionalista, cuyo universalismo se aleja, en ocasiones, de las insoslayables realidades locales. Hay la actitud de Xul un desdén por lo absoluto, por lo dogmático, por lo definitivo. Sus ideas avanzadas contradicen la prédica del Movimiento Moderno, cuyas influencias se reflejan en cuentagotas en Buenos Aires¹⁵. Un examen de ese grupo de pinturas sugiere la presencia de tres grandes líneas:

A) Formas constructivas antigravitatorias.

Xul abandona el racionalismo estructural sobre la que se apoya el lenguaje de la arquitectura hasta más allá de la mitad de este siglo y que él mismo había empleado. Sorprende esta subversión sistemática del principio de estabilidad, ya anticipada en las chimeneas de las viviendas que aparecen en *Dos rúas*.

En su acuarela *Teatro* Xul ha creado una escenografía compleja para una pieza teatral desconocida, cuyas estructuras desafían las fuerzas de la gravedad, enmarcada por una perspectiva con múltiples puntos de fuga. Xul recrea efectos lumínicos y claroscuros de un mágico escenario al aire libre, según lo sugiere ese sol-luna y otros símbolos celestes, donde vuelan, cual personajes chagalianos, extraños monigotes. Estas formas están dibujadas con

¹⁴ Me refiero a *Les 5 points d'une architecture nouvelle*, publicados por Le Corbusier en 1926. Xul se interesaba por la concepción estética de Le Corbusier y poseía sus libros: Le Corbusier - Sagnier, *Vers une architecture*, Crès, París, 1923, y *Urbanisme*, Crès, París, 1925, 7a. edición.

¹⁵ Un análisis de este tema se debe a Katya- García-Antón y Christopher Green, con intervenciones de Dawn Ades, *The Architectures of Alejandro Xul Solar*, publicado en *Xul Solar: the Architectures*, Courtauld Institute Galleries, Londres, 1994, con un prefacio de Mario H. Gradowczyk.

tinta con trazos levemente quebrados que definen recintos. en los que Xul aplica una acuarela rica en transparencias y tornasolados. Las diagonales conforman un campo de pequeños torbellinos que rotan sobre el plano y dinamizan la imagen.

La confrontación entre la bidimensionalidad del plano y el efecto tridimensional de la perspectiva dentro de la misma imagen, la superposición de planos frontales y vistas desde arriba, yuxtaposición de imágenes parciales con distintas orientaciones, el juego entre planos y líneas en escorzo, la oposición entre el planismo de la imagen y la sensación volumétrica que alcanza con la modulación de los colores y la presencia de campos antigravitatorios, son características esenciales de este nuevo espacio feérico y misterioso que tiene en la serie de las *Rúas* un primer antecedente, perfeccionado por Xul en Buenos Aires. *Teatro* es un atractivo ejemplo de esta nueva articulación de **espacios yuxtapuestos**.

Los elementos arquitectónicos que aparecen en *Otro puerto* son simples y elementales, pero están sujetos, primero, a la acción de un campo de energía que las disloca levemente y quiebra el orden de las cosas visibles. Estas dislocaciones, como las que experimentan las estructuras cristalinas de los metales. Para mantener el equilibrio, en un segundo paso, los elementos se apoyan sutilmente a lo largo de las aristas; un imposible desde el punto de vista estático si no se recurre a elementos estructurales adicionales de sostén, como ser tensores y puntales. Estos elementos de apoyo aparecen en los primeros proyectos de los arquitectos constructivistas rusos y lo practica en la actualidad, por ejemplo, el español Santiago Calatrava. ¿Y por qué no pensar que Xul visualiza que el equilibrio se logra mediante la puesta en acción de nuevos campos de energía capaces de vencer la gravedad?

En *Palacio Almi* los muros del palacio son cartelones ligeros sostenidos por postes que, aunque en equilibrio inestable, no perturban la estabilidad del conjunto. Estos muros levemente rotados, unas veces recuerdan las particiones de madera y pergamino de las casa japonesas; otras, poseen la textura de las rocas.

No debería sorprender la afinidad que existe entre el modernismo de Xul y las ideas y proyectos de constructivistas rusos desarrollados entre 1919 y 1921, los que se caracterizan por formas angulares contenidas por diagonales, lo que es evidente si se compara *Teatro* con las escenografías de *El cornudo magnánimo*, la pieza de Meyerhold, realizadas por Liubov Popova en 1922, y la de *El hombre que fue Jueves*, a cargo de Alexander Vesnin y George Yakulov. Tanto el constructivismo como el expresionismo-plasticista, practicado por Xul, comparten un uso dinámico de las formas geométricas y rechazan los conceptos de orden, armonía y estabilidad. Por otra parte, el espacio pictórico de *Teatro* se caracteriza por esa engañosa incoherencia de su perspectiva y la manera de utilizar la energía de las formas, lo que le confiere esa peculiar ensoñación de la que carecen las obras de los artistas rusos, quienes habrían de abandonar esa sintaxis tan dinámica para enfatizar la funcionalidad de las nuevas formas¹⁶.

Conviene recordar que Klee, y más tarde Kandinsky, han propuesto arquitecturas o formas que se articulan en condiciones de inestabilidad —o en equilibrio indiferente—, construyendo un delicado y utópico mundo de sueños y poesía. Sería ilusorio pensar que esas formas podrían permanecer en equilibrio durante largo tiempo, ya que bastaría la más leve causa que lo perturbe para que este sistema se desmorone. Otro es el discurso de Xul, que revela su

¹⁶ S. M. Khan-Magomedov, *Alexandr Vesnin and Russian Constructivism*, Rizzoli, Nueva York, 1986, pág. 148.

manifiesta intención de desafiar y transgredir las leyes de la mecánica clásica, pese a que sus proyectos aparentan ser estables y construibles. Su propuesta se anticipa a la “arquitectura desconstructivista”, y que encuentra en Frank Gehry y Zaha Hadid, referentes principales. Para Mark Wigley, *la desconstrucción gana toda su fuerza al desafiar los valores mismos de armonía, unidad y estabilidad y proponiendo en su lugar una visión distinta de estructura: el punto de vista de que las perturbaciones pertenecen en forma intrínseca a la estructura. No pueden ser quitadas sin destruirse; son, en consecuencia, estructurales*¹⁷; definición aplicable a la propuesta de Xul.

B) Espacios arquitectónicos abiertos.

En este caso aparecen muros perforados por aberturas, dispuestos sobre plantas poligonales que encierran espacios que se abren hacia el cielo, provistos de un sistema de escaleras para acceder a diferentes niveles como se aprecia en *Pagoda*, sistema que reaparecerá más tarde en *Muros biombos* y en su serie de dibujos arquitectónicos realizados en 1955¹⁸. Son espacios apropiados para las ambientaciones místicas y espirituales. Con este lenguaje Xul integra los espacios arquitectónicos con la naturaleza y el paisaje, que están limitados sólo por el suelo y los planos verticales y se prolongan hacia el cielo —o hacia el infinito—, lo que trastoca la estructuración volumétrica de la arquitectura funcionalista. Se señala la conexión entre la Casa de Retiro Espiritual (Córdoba, España), realizado por Emilio Ambasz, y estos trabajos de Xul. El mirador de Ambasz que integra este proyecto está montado en la parte superior externa de un gigantesco diedro blanco al que se accede por dos escaleras ubicadas en su lado interno que —como las de Xul—conducen al sitio de meditación.

C) Empleo del color

Para quebrar la regularidad de las fachadas y dotarlas de ritmo Xul introduce el uso del color, y donde con humor dadaísta le agrega elementos decorativos antropomorfos. En *Bau Xuil* crea una casa de tres plantas dispuestas según un eje de simetría y en la azotea está la chimenea, el tanque de agua con su escalerilla metálica de acceso para la limpieza y elementos de iluminación. Se trataría de una de las típicas casas unifamiliares que se construyen en Buenos Aires a partir de la década del veinte. La repetición de los elementos trapezoidales (dovelas) y rectangulares de la fachada sugiere un temprano uso de elementos prefabricados pintados con una gama xuleriana de colores, así como el empleo de la figura de la serpiente y de la mujer como elementos decorativos, forman parte del juego visual de Xul. Así anticipa esa estética del “bricolage” utilizada por Michael Graves, entre las que señalo el Swan Hotel, ubicado en Disney World, Florida. Es por ello que *Bau* puede interpretarse como una sutil respuesta del artista a las blancas casas funcionalistas de la época proyectadas por los arquitectos modernistas argentinos.

Xul aplica esquemas similares a sus edificios con fachadas e inscripciones, a sus propuestas de edificios y ciudades construidos con elementos premoldeados, a su *Pan-tre (árbol universal)* y finalmente a sus proyectos de fachadas para el Tigre. A partir de ese momento, Xul ha articulado en Buenos Aires un singular sistema arquitectónico a la medida de sus aspiraciones, que integra el hombre, la naturaleza y el cosmos, que se separa del rígido corpus modernista.

¹⁷Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1988, pág.11.

¹⁸Estos trabajos fueron expuestos por primera vez en el Courtauld Institute Galleries, Londres, 5 de enero al 27 de febrero de 1994.

En la década del 30 Xul realiza pocas intervenciones en tal sentido, pero se destaca una obra emblemática, *Vuelvilla*, una ciudad voladora, tema recurrente en la arquitectura fantástica de este siglo, como lo muestra la obra precursora de Wenzel Hablik, temática que recogerá Gyula Kosice en sus ciudades espaciales.

Vuelta a la arquitectura

En 1954 Xul y su esposa Lita adquieren una pequeña casa en el pintoresco Delta del Paraná, sobre el río Luján; allí diseña y construye su taller. Xul pasa largas temporadas dibujando y pintando en el jardín, que es el lugar donde dará forma definitiva a uno de sus mayores proyectos: sus *Grafías*. Sus coloridas casas para el Tigre, junto a sus esquemas de edificios y ciudades, muestran formas y estructuras renovadas. Algunos de estos edificios están compuestos por elementos en forma de letras, los que tienen como antecedentes los esquemas de edificios dadaístas de Carl Krayl y un pabellón de Fortunato Depero. En uno de ellos se lee: **SAN VILLA ROXA DEL TEO REINO**, y la entrada lleva la leyenda: **HAUS LAR**. Otros están constituidos con elementos geométricos articulados entre sí o por unidades individuales juxtapuestas y hasta propone edificios donde reemplaza a la columna por el tótem, recuperando para el soporte su sentido simbólico original.

La disposición de los elementos y el sentido del color le confieren a estos edificios una calidad plástica que tiene reminiscencias de elementos del grupo *Der Stijl*; las piezas se articulan entre sí como esos viejos juguetes de madera pintada que contienen los principales elementos constructivos: columnas, arcos, vigas, etcétera. Están pensados para ser construidos con elementos premoldeados utilizando la prefabricación pesada desarrollada para la reconstrucción de las ciudades europeas pero que no había sido aún introducida en la Argentina.

Detrás del tipo de edificio propuesto por Xul subyace un visionario sentido urbanístico y social que se contrapone a los diseños *funcionalistas tardíos* que se imponen en la década del cincuenta por todo el mundo occidental. Se trata de edificios cuya flexibilidad permite el desarrollo de las individualidades y cuyos contenidos simbólicos trascienden el mero pintoresquismo de sus fachadas.

No es casual que Xul haya precisamente retomado en esta época las ideas que subyacen en *Bau*. Por un lado, el explosivo y desordenado desarrollo industrial argentino impulsado por el peronismo concentra en Buenos Aires y zonas vecinas viviendas precarias, las que integran las "villas miseria". La tipología arquitectónica propuesta por Xul hubiera sido adecuada para satisfacer estas necesidades evitando la proliferación de edificios anónimos y los problemas sociales que éstos conllevan. Por otro lado, la moderna técnica de la prefabricación facilita su ejecución a bajos costos. Una buena parte de los gigantescos monobloques con viviendas colectivas construidos de acuerdo a esquemas racionalistas o eficientistas en grandes ciudades, hoy resultan ser inhabitables por sus nefastas consecuencias sociales y deben ser destruidos. Estas consecuencias son percibidas y lamentadas por sociólogos y planificadores urbanos. Los esquemas propuestos por Xul resultan ser alternativas válidas, y merecen ser considerados en ese contexto¹⁹. También realiza una extensa serie de dibujos arquitectónicos, en su mayoría

¹⁹ *Proyecto fachada para ciudad*, fue reproducido en la cubierta de la revista *Journal of the American Planning Association*, vol. 59 No. 3, 1993 para ilustrar el artículo de fondo: *Can Clinton Save Our Cities?*, por Robert F. Wagner, Jr. y Julia Vitullo-Martin.

ejecutados durante su hospitalización en 1955; en esta serie retoma también sus ideas sobre el equilibrio de las formas y la arquitectura de espacios abiertos.

Mundos herméticos

Entre 1951 y 1954 Xul encuentra en su pintura un vehículo para canalizar sus visiones más esotéricas, que están ligadas a sus estudios sobre la Cábala²⁰, la astrología y las religiones. Xul parte del árbol; de la vida, esquema simbólico atemporal de la Cábala y lo transforma en una estructura física: una forma arquitectónica apoyada en la tierra. Es su *Pan-tree*, el **árbol cabalístico-astroológico universal**, del que existen varias versiones, Xul transforma este árbol metafórico en templo universal, pero lo modifica de acuerdo a su pensamiento astroológico, incrementando a doce el número de los "sefirot". En el árbol de la cábala²¹ el estudioso asciende lentamente desde la tierra hacia los mundos superiores, pero ni siquiera los más sabios podrán alcanzar los niveles más elevados. Al proponer una nueva imagen como símbolo de este sugestivo misticismo, quizá Xul visualiza nuevos caminos para el crecimiento espiritual, más adecuados a la condición humana actual. En esta transmutación de una estructura mística e ideal en una forma real se reencuentra el espíritu de las primeras "Gesamtkunstwerken" (obras de arte integrales) expresionistas que el artista realiza en Italia.

Las fachadas de estos edificios presentan decoraciones amoniosas y la ascensión no parece difícil, aunque aquí tampoco aparenta ser factible alcanzar la corona, representada por un triángulo encerrado en un círculo con un ojo, que significa el lugar del cual surgen todas las emanaciones y lo infinito.

Conclusiones

No se debe perder de vista que el lenguaje de estos proyectos, que como toda la producción de Xul posee un profundo carácter lingüístico y simbólico, los hace muy atractivos como medios de comunicación visual, y éste es el propósito último de su autor. La valoración de la jerarquía de las formas ya se advierte en sus primeros proyectos. Esta búsqueda para definir tipologías adecuadas a su concepción del mundo, se engarza en la concepción "lingüística de la arquitectura".

La distinción entre lenguaje poético y lenguaje estándar, como la explica el arquitecto norteamericano Michael Graves, cuya concepción arquitectónica se apoya en la valoración del muro y de la fachada como elemento plástico en sí mismo —ideas similares surgen de los trabajos de Xul—, podría ayudar a comprender la solitaria posición de Xul frente al Movimiento Moderno. La crítica de Graves, se resume en este breve texto:

²⁰ Con la palabra Cábala, que se puede traducir como transmisión de una tradición, se indica el movimiento esotérico hebreo basado en la interpretación de significados ocultos de los textos sagrados. Se ha utilizado en este análisis el libro de Eric Bischoff, *Die Elemente der Kabbalah*, Verlag Richard Schikowski, Berlín, reimpreso en 1985. Xul Solar poseía la primera edición de este libro, así como el de Pappus, *La Cabbale. Tradition secrète de l'occident*, Bibliothèque Chacornac, París, 1903.

²¹ En la representación del árbol de la cábala la columna de la derecha es masculina y la columna de la izquierda es femenina.

*Al rechazar la representación humana o antropomórfica de la arquitectura precedente, el Movimiento Moderno socavó la forma poética en favor de geometrías abstractas y no figurativas*²².

Las propuestas arquitectónicas de Xul Solar, y su oposición intelectual a las posiciones extremas del Funcionalismo responden a sus necesidades expresivas y trascienden el sentido pragmático, funcional e utilitario del Movimiento Moderno.

Xul, como Borges, realiza un programa con aspiraciones universales desde la periferia, hitos en la historia de esa "modernidad no deseada". Son mundos que se escapan del cerco modernista; sus invenciones lingüísticas, sus textos, su sentido de humor, su juegos, admiten infinitos giros. Su acto pictórico, al socavar el absolutismo canónico del modernismo, se transforma en un arte innovador, más moderno aún, que unifica aquellos fragmentos idiomáticos, poéticos, metafísicos, lúdicos, cósmicos que aparentan ser disjuntos. Lo vislumbro recorriendo, sin detenerse, ese mundo extraño que su amigo construye a su medida, "ese lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos"... "Si todos los lugares de la Tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz". ("El Aleph", Jorge Luis Borges)

²² Michael Graves, *A Case for Figurative Architecture*, publicado en *Michael Graves Buildings and Projects 1966-1981*, Rizzoli, Nueva York, 1982, pág. 11.