



X
U
L
S
O
L
A
R
P
A
N
A
C
T
I
V
I
S
T
A

III Bellas Artes

Xul Solar
Cuaderno nro. 54
Lápiz sobre papel
21,8 × 17,4 cm
Archivo documental
Fundación Pan Klub
Museo Xul Solar





nie - bolas, nubes
 fuei - ondi pmites
 agua zondi
 tierra - **Balle**

Xadiaz - otri

puas, curas = plenas

† = Alfa
 † = Trankal
 † = Dams

Res rosario, por la noche, 2
 13 VII 47
 12 d clon
 + me to pujan



1904 Pim. predição de Jul. 2. 47
 Manual del d'exto
 - pass. intell.ohat
 - mais choulaton 30
 del med.ora

Sol. P. 10
 " glia " 47
 " mianen " 10
 " Wisa pag " 3
 Pan Xadiaz, pujan

17h - 2' (-1h) 11 julio 47
 idea de pontepore?, de mianotas
 (grat santi)

VII 47 - 12 1/2 (-1)

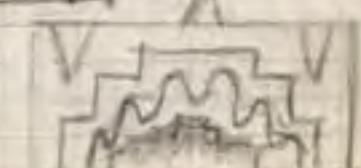
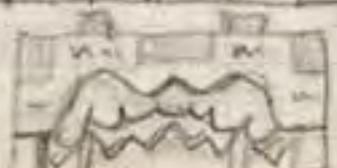
pede crist	acinto	4
prati. caput.	4	
cc. iuti)	4	
u. a. u.	4	
o. a. ia	4	
u. m. u.	4	
oro. u.	4	
(aire)	4	

PAES - Imp-
 e
 expo
 en
 alto - o
 la - n
 lu - d
 ex 11 us aske
 de e u
 em
 au
 en

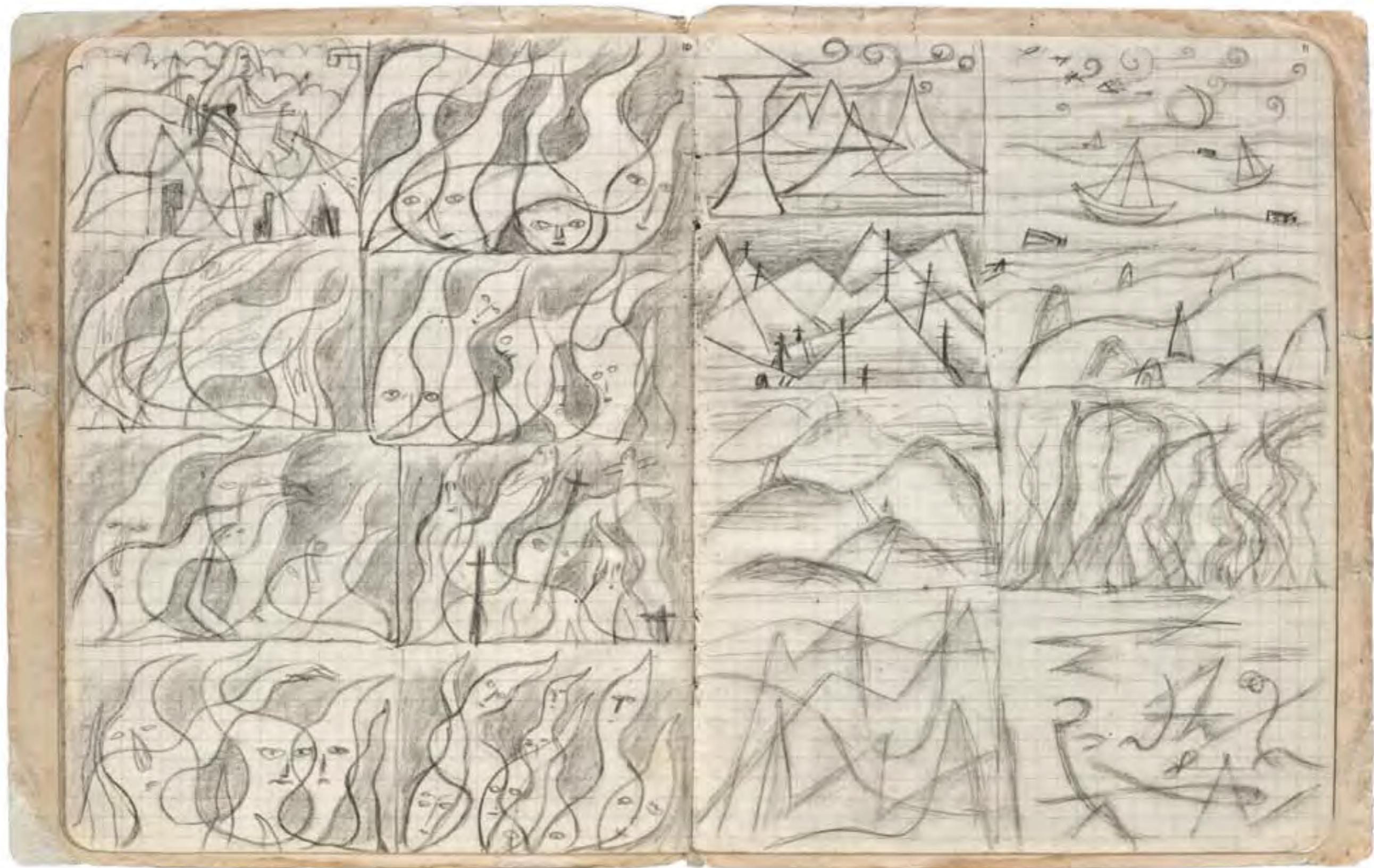
Fro li no
 ne na
 no no

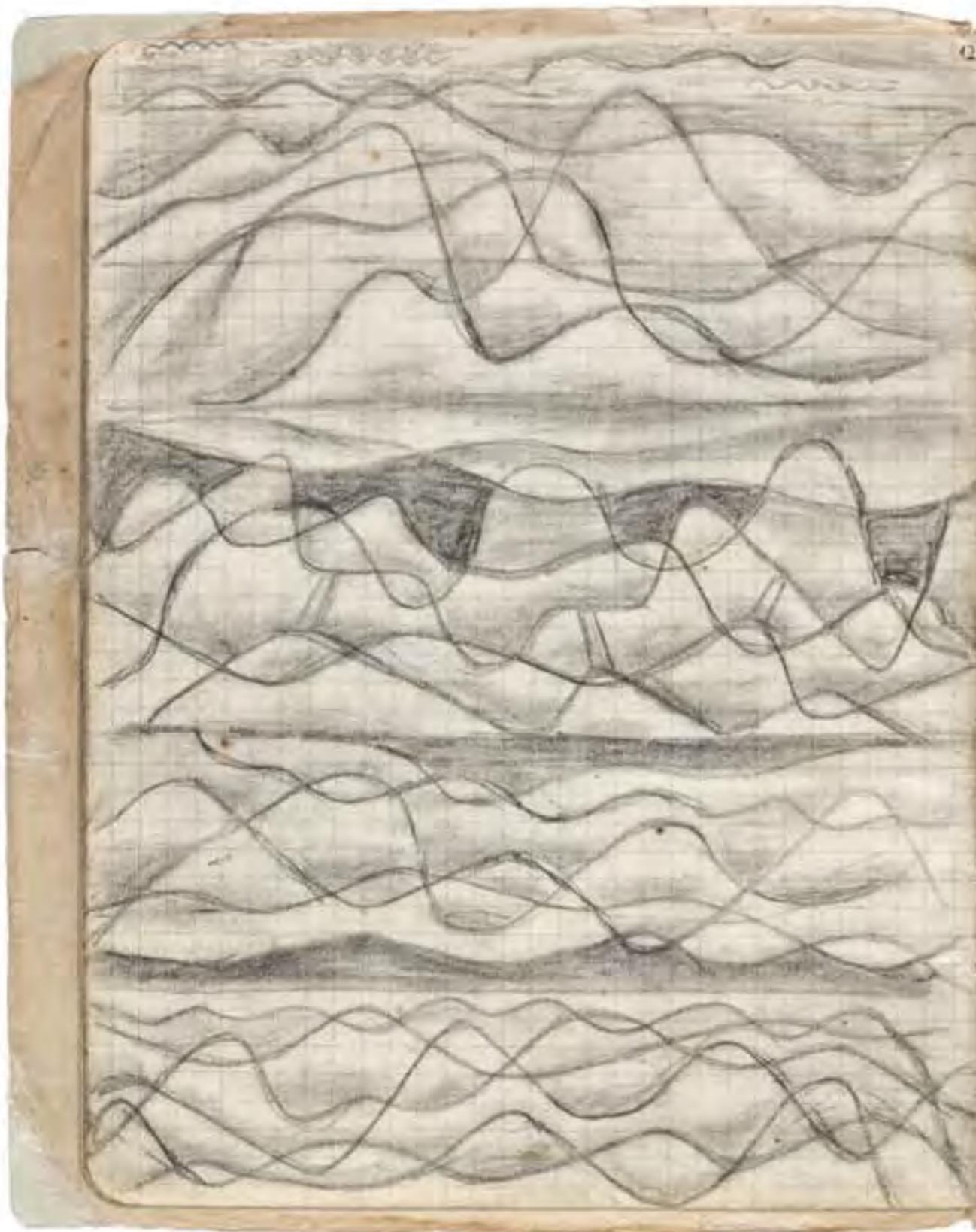










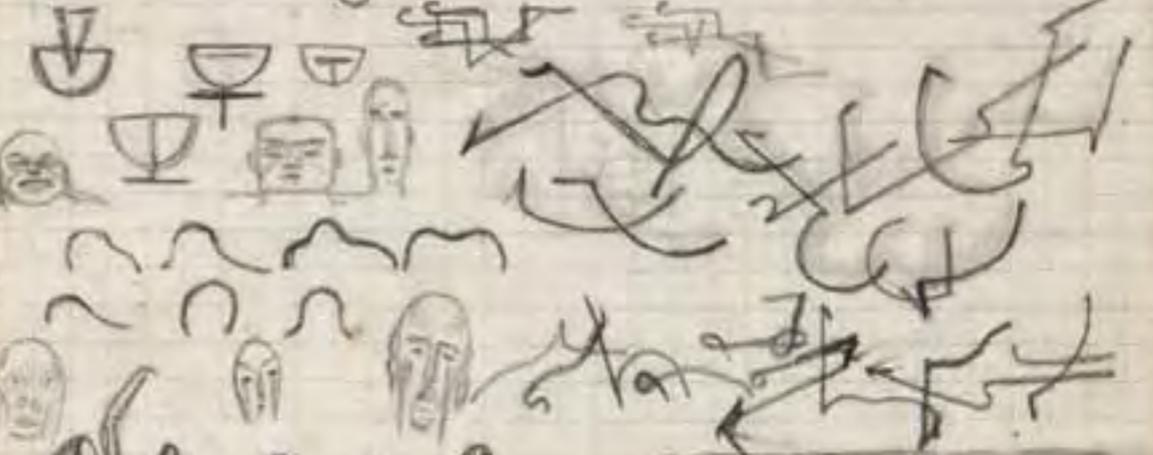
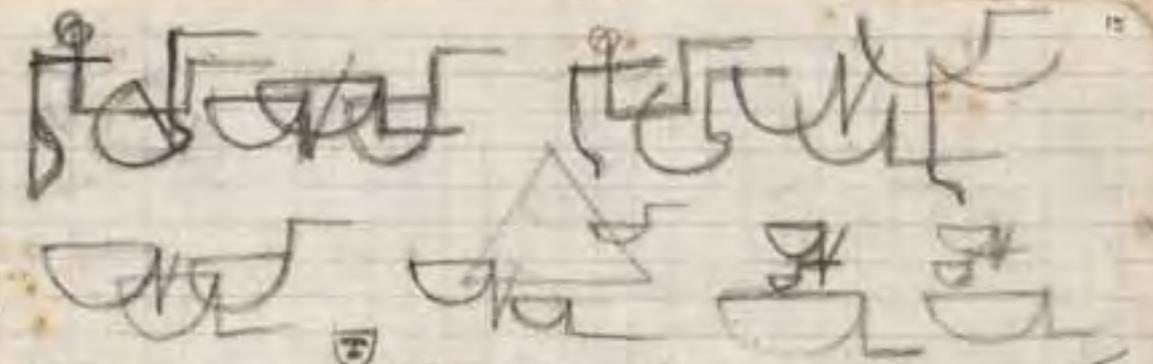
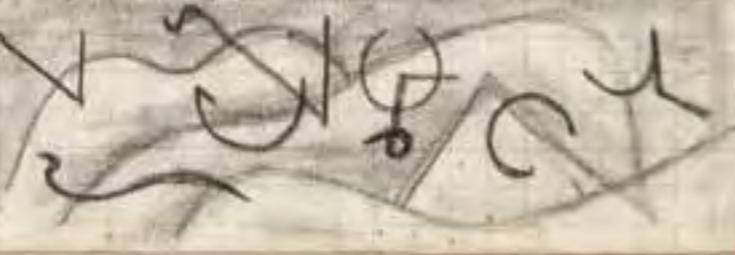


2

3

Handwritten musical notation in Arabic script, organized into two columns. The notation consists of stylized, flowing lines and symbols, characteristic of traditional Arabic musical notation. The text is written in dark ink on aged, yellowed paper. The notation is arranged in horizontal lines, with some lines containing multiple notes or symbols. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

10 VIII 47. 7. ik (-1h)
Veni pan fiaso yste lan
Soziobra gula
Ximuan' poy, kaay?



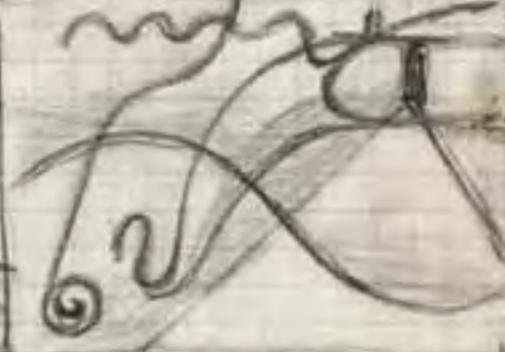
K
S
A
F
U
C
H
E
X
L
T
O
R
C
E
X
T
I
L
I
T
A
T
I
O
N
E

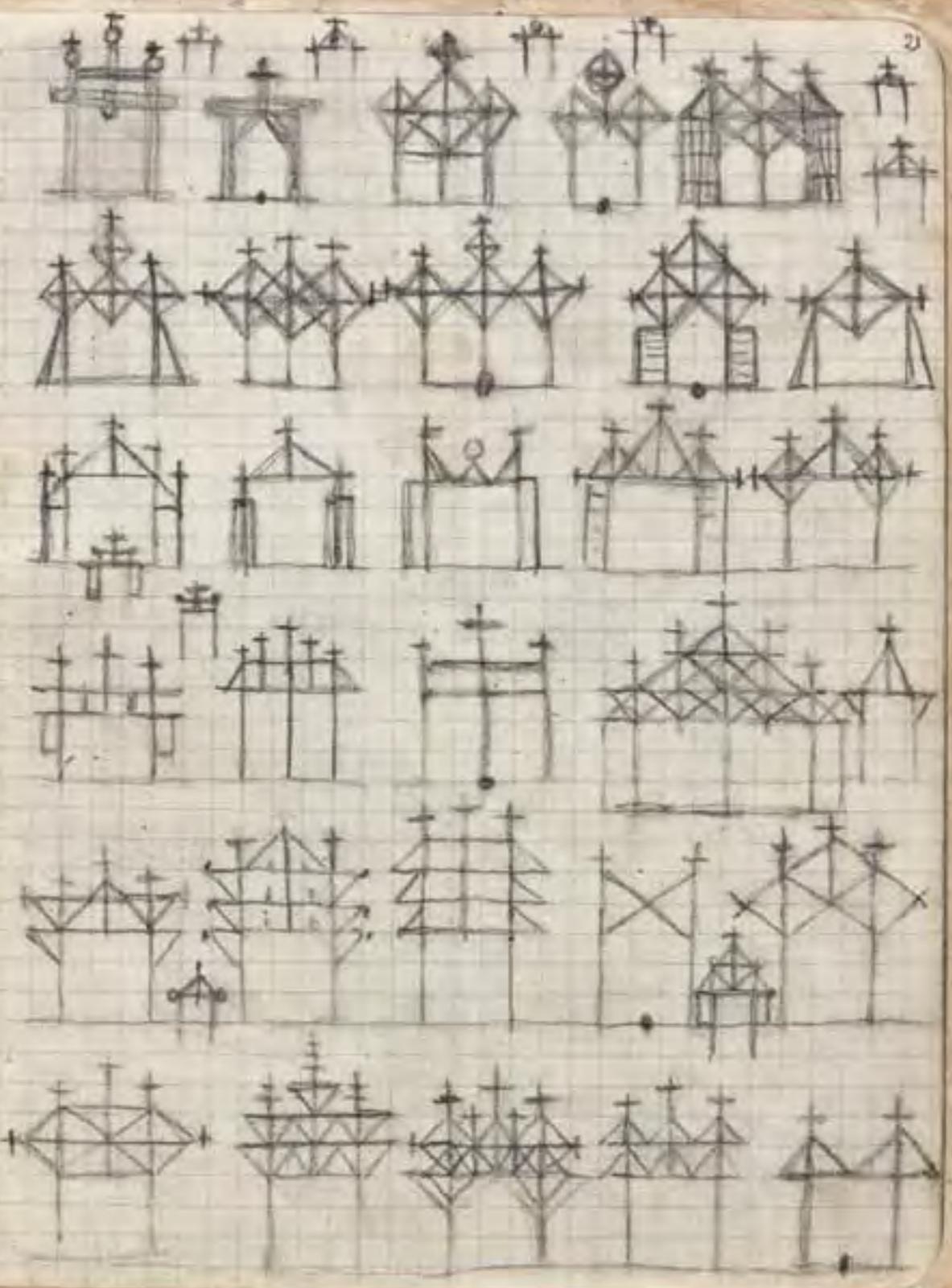
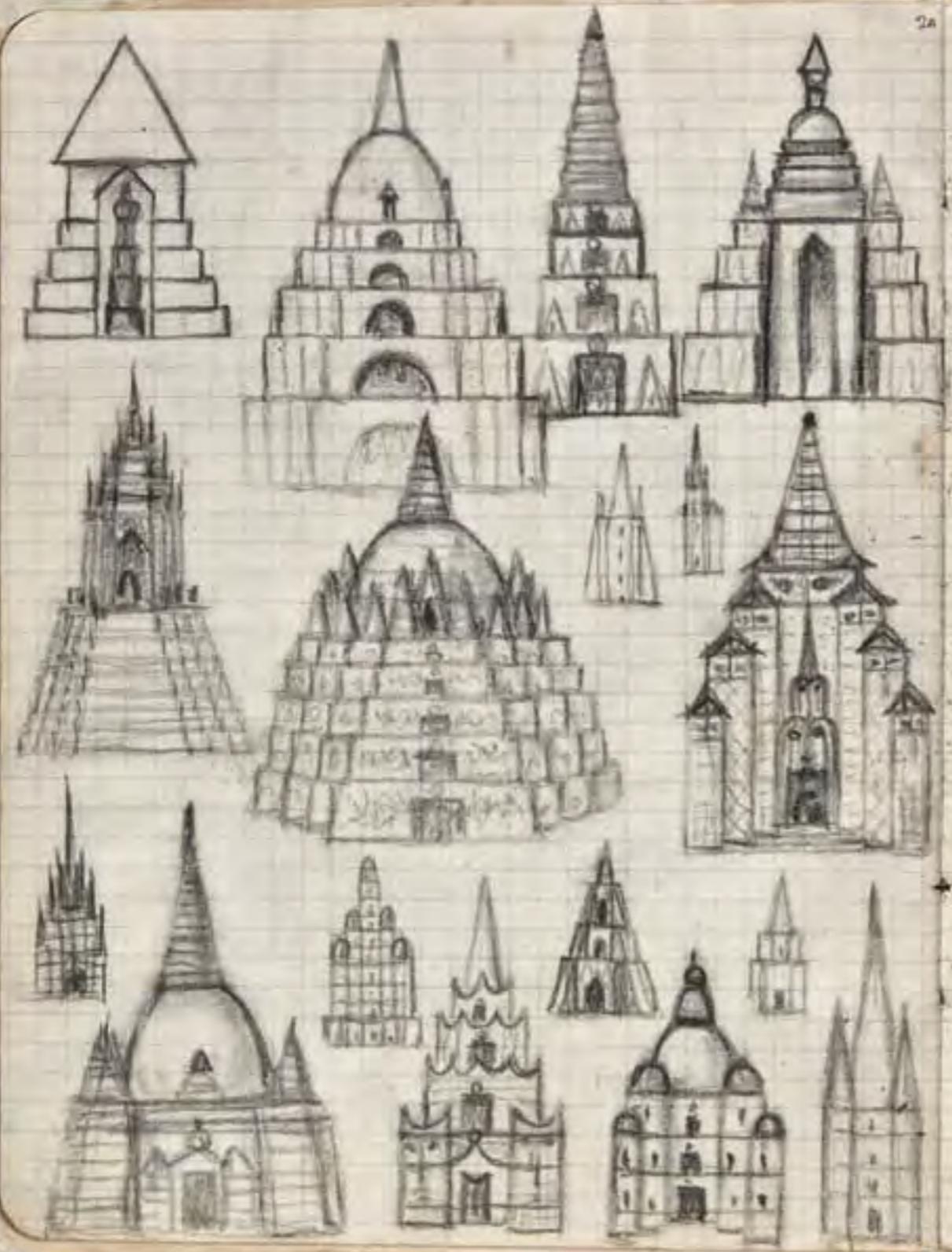
A B
a, a ab

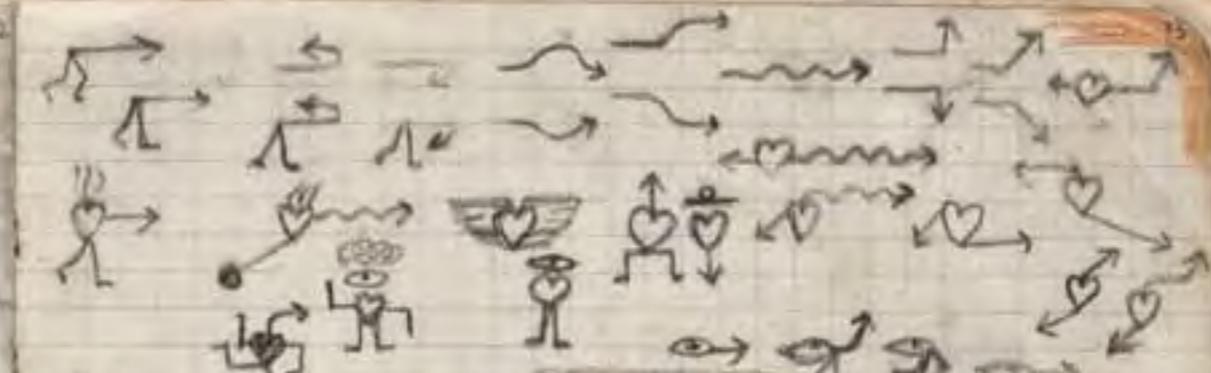
AA BB AC BC CC

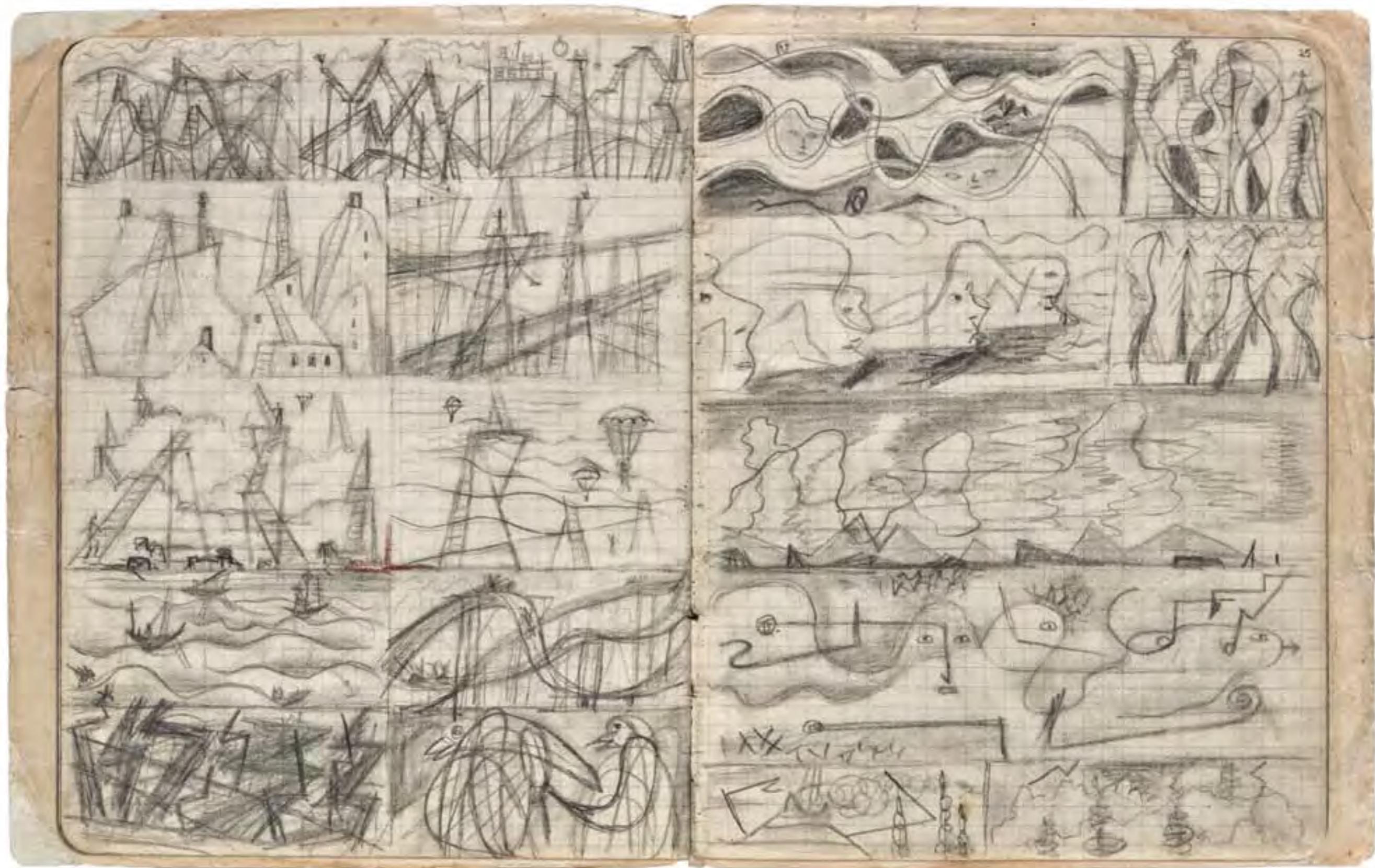
I Glesung Vn. 1st. 2. 3. 4. 5. 6.
3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.
Vielgest. Schmei

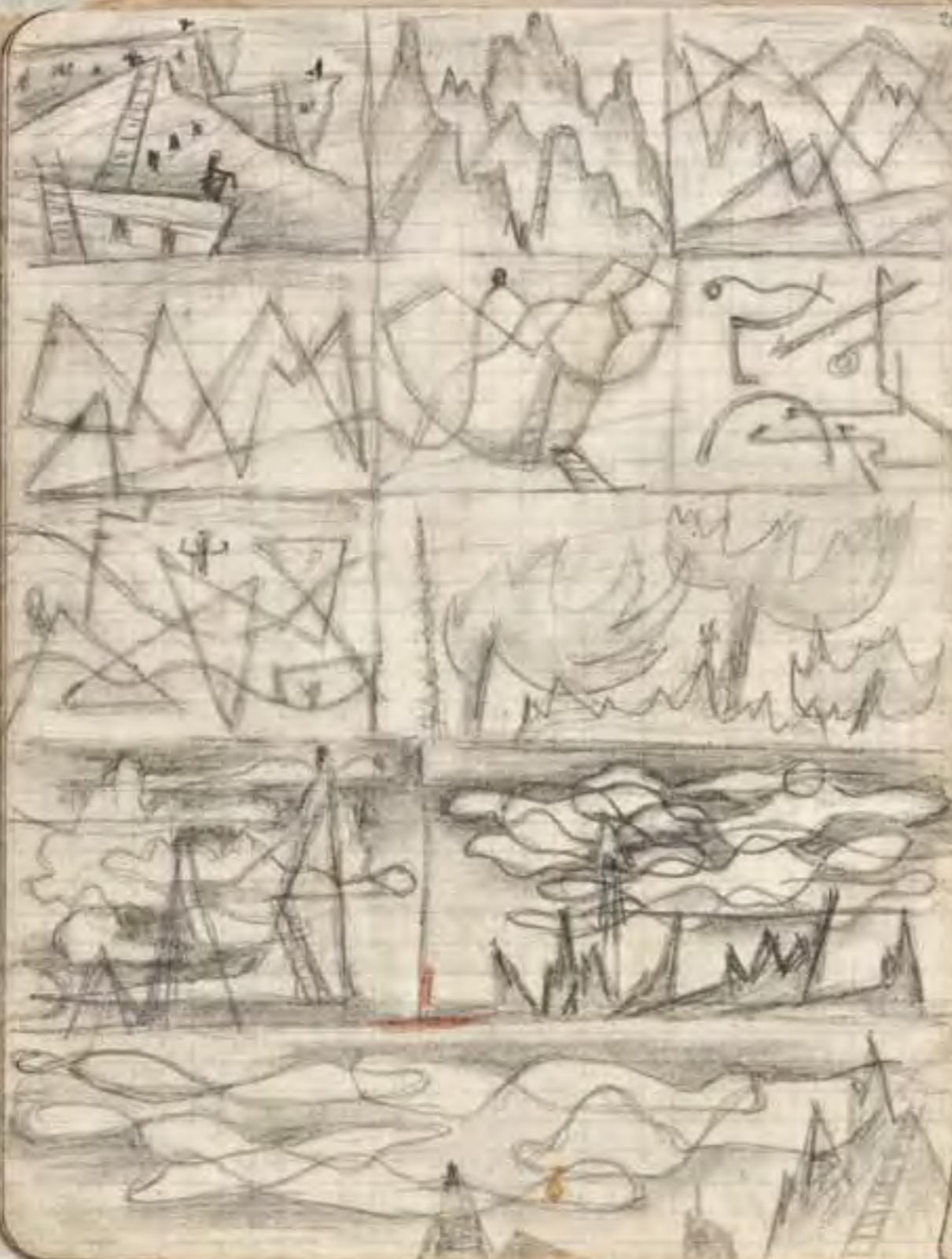






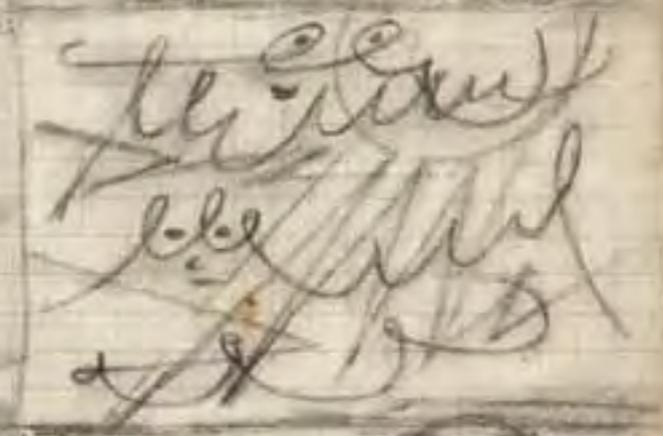
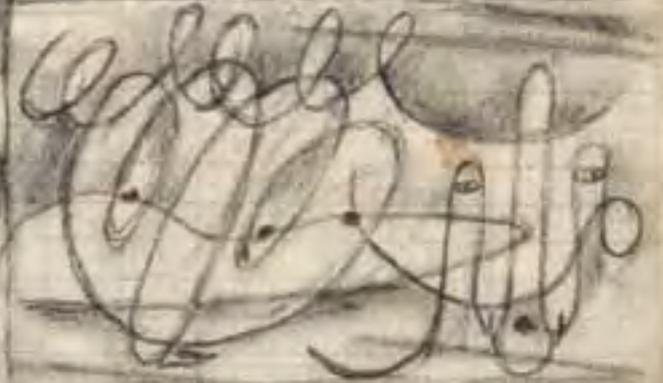
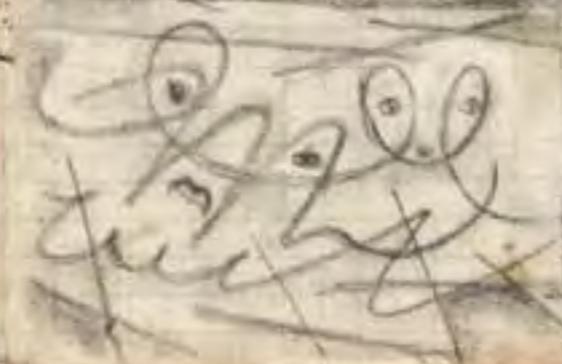




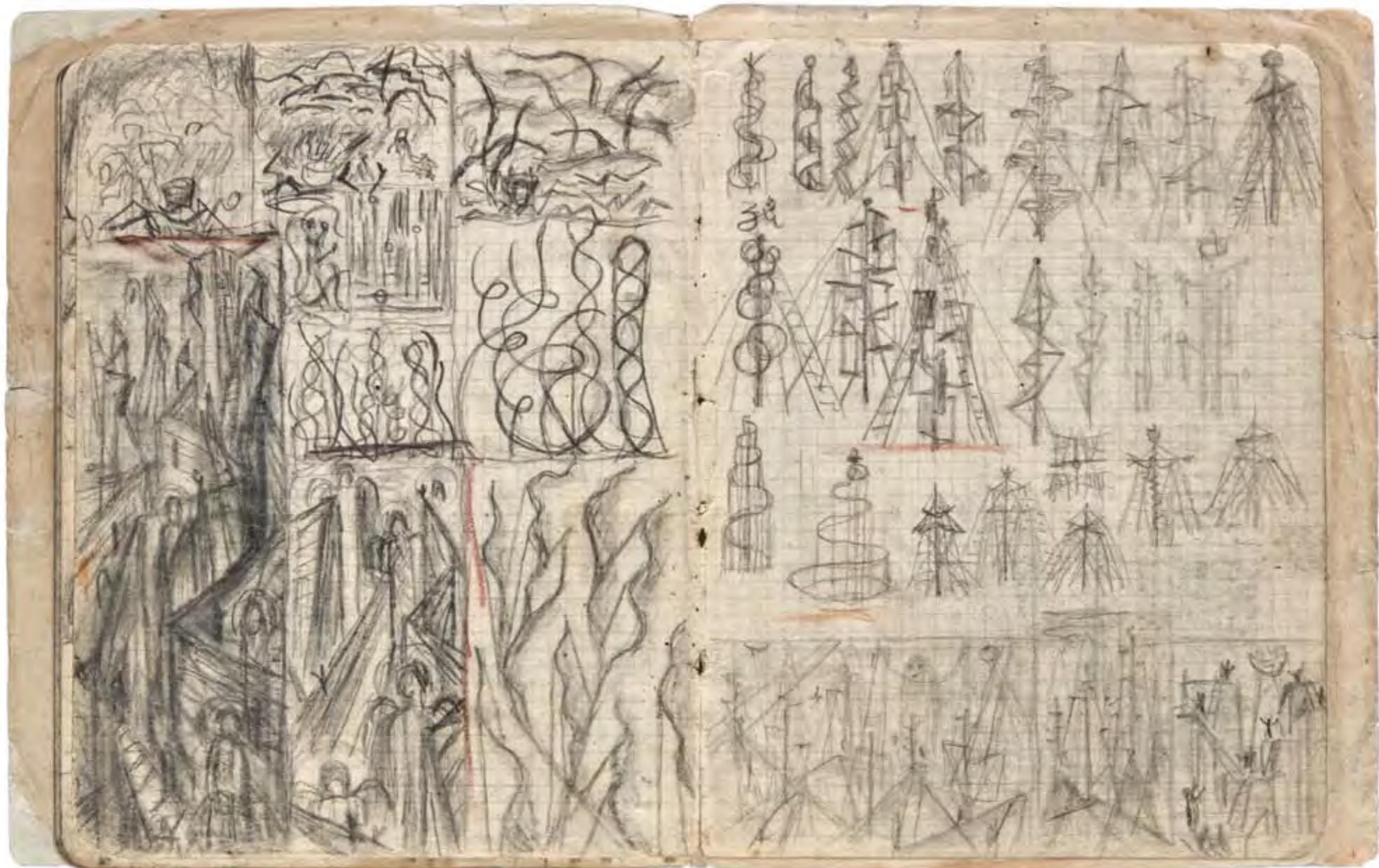


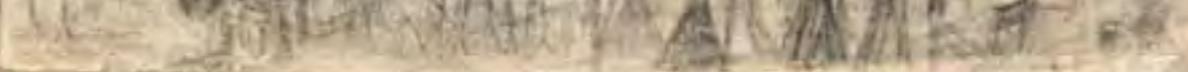
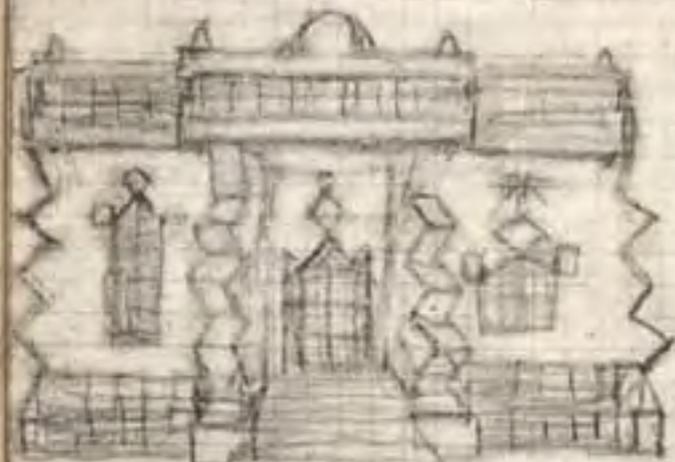
24 48
12h - 4
muesin lamp
nasyah p. 100
p. 100

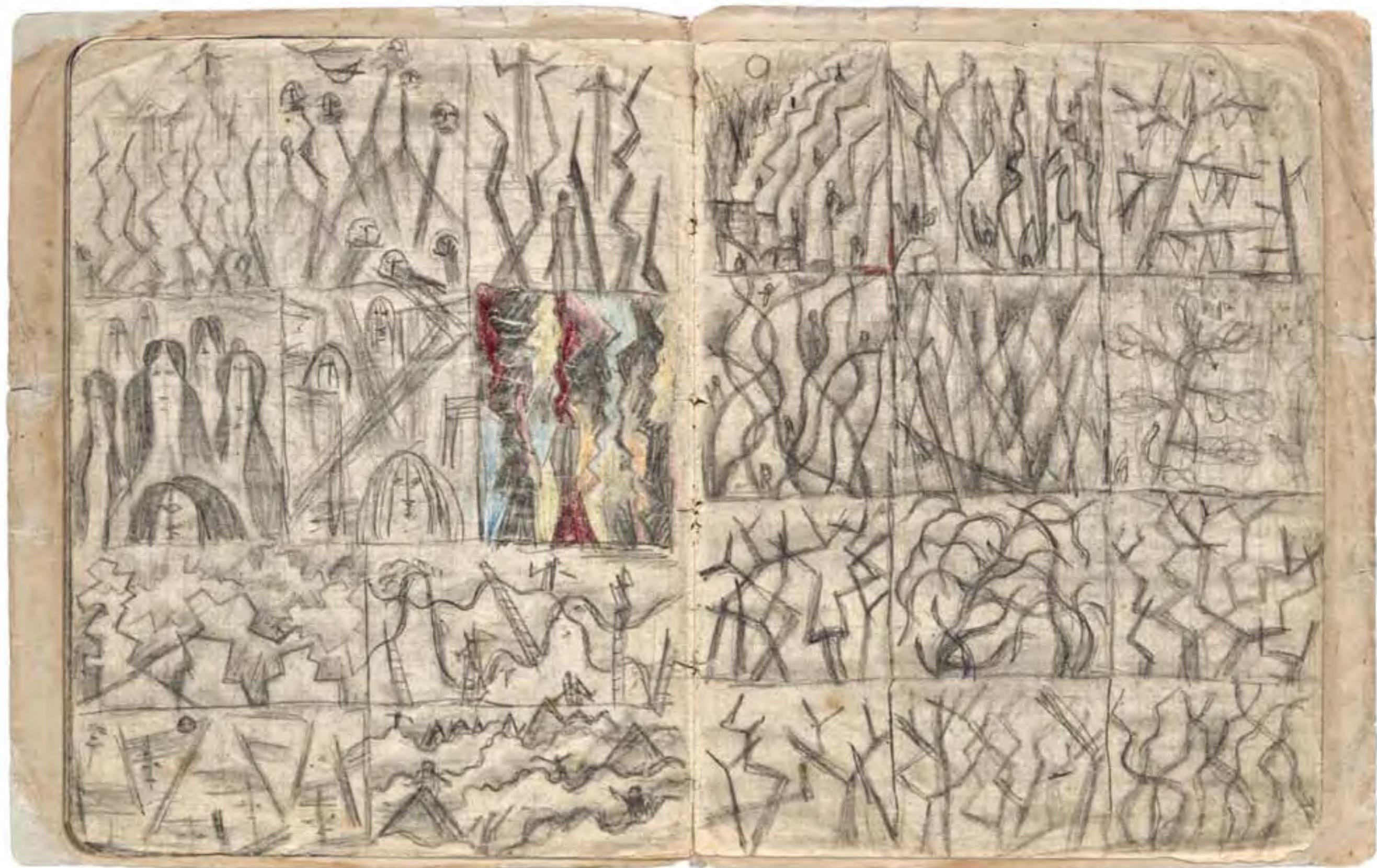
grah
kerassida
Re
criola
af nasyah
p. 100
p. 100













26 5/1
48
Saxam



Xul Solar Panactivista

Curadora:
Cecilia Rabossi

 Bellas Artes

	47	Presentación	Andrés Duprat
51		Ciudadano del universo. Xul panactivista	Cecilia Rabossi
65		El encuentro entre el mago y el pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar	Patricia Artundo
	75	Obras	
	273	Mis recuerdos sobre Xul Solar, pintor Argentino de lo desconocido	Jorge Luis Borges
	283	Selección de Textos	Xul Solar.
	309	Cronología	

Para el Museo Nacional de Bellas Artes, es un honor abrir la temporada 2017 con una exposición del gran artista argentino Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari), dueño de un lenguaje visual y verbal propio, concebido al calor de una inquietud constante que tramitó en la lectura y el estudio, y de un vínculo estrecho con la cultura de su presente, que le permitió repensar la tradición nacional y diseñar el futuro.

Xul Solar es un eslabón ineludible para comprender el derrotero de las vanguardias locales durante las primeras décadas del siglo XX. Su espíritu de recreación de las palabras y las cosas hizo que difuminara los límites entre las disciplinas. Sus piezas, de factura indudablemente personal, y sus proyectos, que le hablan al universo, son ejemplos del humor, la candidez y la frescura con la que actuó en la escena artística nacional.

Curada por Cecilia Rabossi, *Xul Solar Panactivista* reúne 188 acuarelas, témperas, pinturas, dibujos, objetos, manuscritos y documentos personales, y está organizada en seis núcleos temáticos que despliegan los diversos campos de interés y búsquedas formales del artista. Este recorrido exhaustivo lo presenta en sus múltiples dimensiones: pintor, astrólogo, músico, visionario, transformador y "escribidor", y en sus indagaciones atravesadas siempre por lo místico, lo trascendente.

Xul intentó, por todos los medios, modificar los sistemas existentes de conocimiento como el lenguaje, la música, la escritura y el pensamiento esotérico, con el fin último de alcanzar la unidad global. A lo largo de su vida, como sintetizó Borges, trabajó en un "sistema de reformas universales". Así, movido por la pulsión vital de expandir el saber, creó dos lenguas y una nueva escritura, transformó instrumentos y la notación musical, realizó cambios en las cartas de tarot y el *I Ching*, recreó el ajedrez e imaginó ciudades futuras, entre otras innovaciones.

Xul Solar Panactivista también explora su vínculo fraternal con el pintor Emilio Pettoruti y con Borges, y a través de estas relaciones, se detiene en su estadía en Europa, el regreso a la Argentina, en 1924, y su inserción en el medio artístico y literario local.

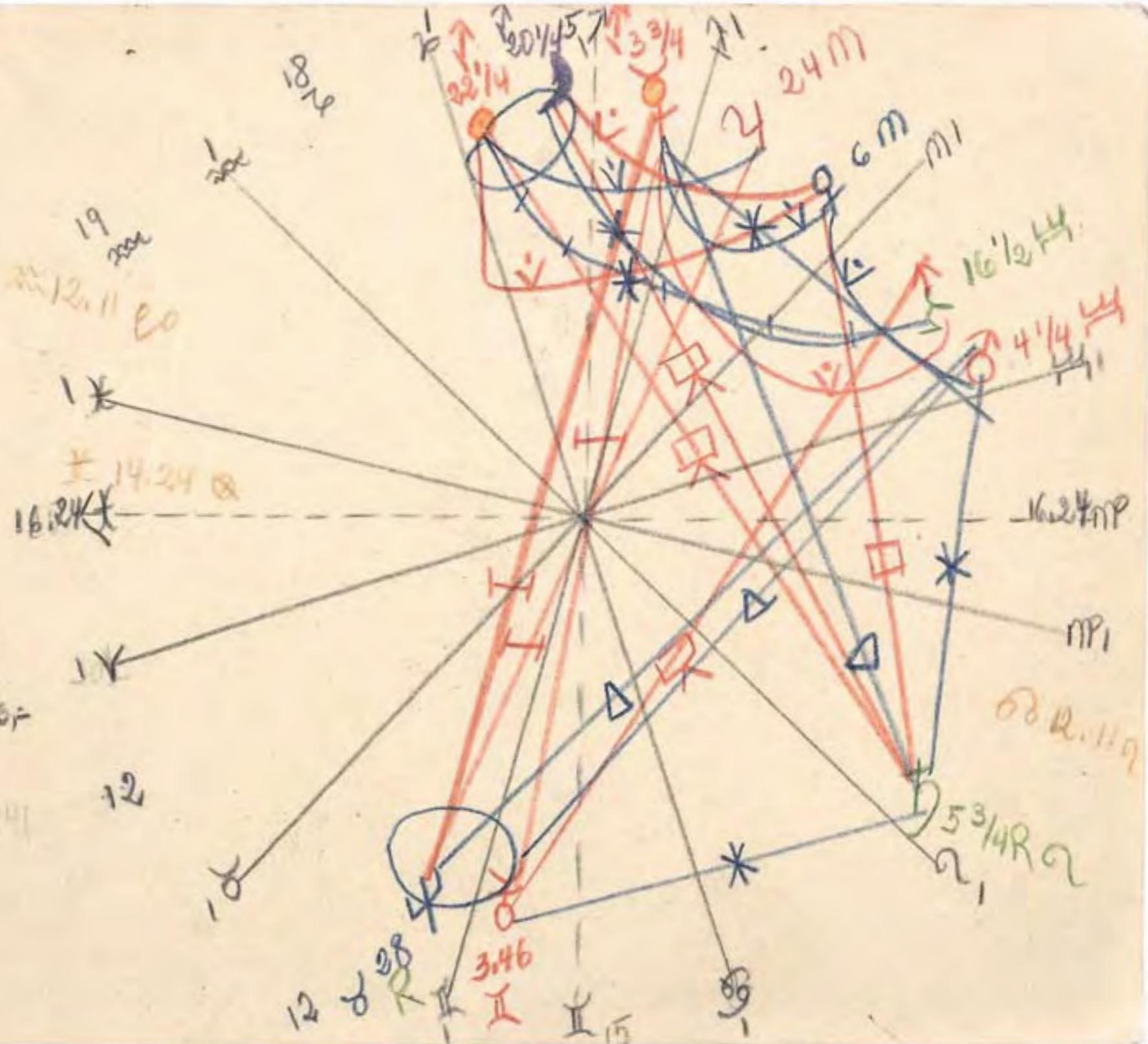
Este catálogo incluye los textos *Ciudadano del Universo. Xul panactivista*, de Cecilia Rabossi; *El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar*, de Patricia Artundo, *Mis recuerdos sobre Xul Solar, pintor argentino de lo desconocido*, transcripción de una conferencia de Jorge Luis Borges y una selección de escritos del artista en los que reflexiona sobre sus invenciones y teorías.

Un agradecimiento muy especial a todos los que participaron en la concreción de este proyecto, en especial, a la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar y a las colecciones privadas y públicas que, al ceder sus obras, han hecho posible esta exposición, realizada con el apoyo inestimable de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Andrés Duprat

Director del Museo Nacional de Bellas Artes

Xul solar
 14-12-1887
 11.20 horas
 Bs. As.
 H.S. 4,54
 Prog 1934 =
 2-8-1888
 13 1/4
 14 1/2
 17 1/4 R
 17 1/4 R
 18 1/4 R
 19 3/4
 20 1/4
 21 1/4
 22 1/4
 23 1/4
 24 1/4
 25 1/4
 26 1/4
 27 1/4
 28 1/4
 29 1/4
 30 1/4
 31 1/4
 32 1/4
 33 1/4
 34 1/4
 35 1/4
 36 1/4
 37 1/4
 38 1/4
 39 1/4
 40 1/4
 41 1/4
 42 1/4
 43 1/4
 44 1/4
 45 1/4
 46 1/4
 47 1/4
 48 1/4
 49 1/4
 50 1/4
 51 1/4
 52 1/4
 53 1/4
 54 1/4
 55 1/4
 56 1/4
 57 1/4
 58 1/4
 59 1/4
 60 1/4
 61 1/4
 62 1/4
 63 1/4
 64 1/4
 65 1/4
 66 1/4
 67 1/4
 68 1/4
 69 1/4
 70 1/4
 71 1/4
 72 1/4
 73 1/4
 74 1/4
 75 1/4
 76 1/4
 77 1/4
 78 1/4
 79 1/4
 80 1/4
 81 1/4
 82 1/4
 83 1/4
 84 1/4
 85 1/4
 86 1/4
 87 1/4
 88 1/4
 89 1/4
 90 1/4
 91 1/4
 92 1/4
 93 1/4
 94 1/4
 95 1/4
 96 1/4
 97 1/4
 98 1/4
 99 1/4
 100 1/4



Carta Astral de Xul Solar
 Lápices de colores
 sobre papel
 11,6 x 15 cm
 Archivo documental
 Fundación Pan Klub
 Museo Xul Solar

Por Cecilia Rabossi

Ciudadano del Universo. Xul panactivista

Jorge Luis Borges, al iniciar su discurso en la inauguración de la exposición dedicada a Xul Solar en el Museo de Bellas Artes de la Plata en 1968, se detuvo en los estoicos y en su invención de la palabra 'cosmopolita' para caracterizar a su amigo, según él, "...el único cosmopolita, ciudadano del universo que he conocido...".¹ Xul pensaba en términos universales, no era monoteísta, le importaban todo y todo era susceptible de ser estudiado y transformado, o mejor dicho, recreado. Como planteaba Borges, "... Xul sabía que la realidad puede modificarse continuamente, y creía que su misión consistía en esa revolución cotidiana...".² Y en esa revolución se embarcó cada vez que quiso transformar la escritura, la lengua, la anotación musical y los instrumentos, el ajedrez, el *I Ching*, las cartas de tarot, sustituir el sistema decimal por el duodecimal, imaginar ciudades futuras, etc., recreaciones que buscaban facilitar el conocimiento, el aprendizaje, la comunicación y el entendimiento entre las personas. Leopoldo Marechal

consideraba que "[...] Lanzar al mundo criaturas nuevas, ya se tratase de un idioma o un juego, era un "acto de amor" que realizaba él para los hombres, a fin de que se comunicaran en la universalidad de un lenguaje o en el *field* recreativo de un tablero de ajedrez...".³

La palabra universal y sus sinónimos "...global, cósmico, colectivo. Mundial, internacional, ecuménico"⁴, explican y definen sus búsquedas y sus deseos que aspiraban, teniendo siempre la astrología como raíz, a tornar accesibles todos los sistemas. A través de la universalización de sus creaciones, Xul perseguía conseguir la fraternización de los hombres: "[...] En mi calidad de ciudadano del mundo sueño con una vida mejor que nos acerqué y nos torne más felices a todos los hombres del mundo sin distinción de credos ni de razas"⁵. Un pan-activismo declarado que pone en práctica a lo largo de su vida y le permite adentrarse en todas las disciplinas, todos los asuntos para modificarlos para un uso a nivel global.



Embarcado en el buque Highlander Carrier rumbo a Londres, 5 de abril de 1912

Página anterior:
Alejandro Xul Solar,
Cuadernos de los
San Signos. Cuaderno I,
1924-1926, pp.14-15.
Archivo documental
FPK-MXS



La exposición lo presenta en su dimensión total, como él mismo se autodefinía hacia 1957, además de artista, músico y 'escribidor' se consideraba "[...] catrólico (ca-cabalista, tro-astrológico, li-liberal, co-coísta o cooperador) [...]".⁶ Palabra inventada por Xul para referirse a la importancia fundamental del aspecto místico y utopista que atraviesa toda su producción y que se plantea como línea de trabajo. Patricia Artundo ya, en 2005, establecía la necesidad de definir a Xul, al "...artista-creador como esotérico y ocultista en tanto clave de lectura que no se limita a su obra sino que se refiere a la persona y a su sistema de creencias (e incluye la obra)"⁷ para exhibir su compleja producción, un aspecto que se presenta insoslayable para entender su obra.

El año 1924, es un año trascendente por varias razones. Por un lado, decide regresar a la Argentina junto a Emilio Pettoruti, luego de una larga estadía de doce años fuera del país. Por otro lado, antes de su partida del viejo continente, conoce en París al ocultista inglés Aleister

Crowley quien le transmitió el método para lograr sus visiones a partir de los hexagramas del *I Ching*. Así, llega a la escritura de *San Signos*, que como señala Artundo es "...un registro de su recorrido y exploración de los planos superiores a partir del empleo de una técnica ocultista que se denomina *clairvoyance* (clarividencia)..."⁸. Conquista obtenida gracias a facultad de acceder a través del "poder de la imaginación y de la voluntad entrenada por medio de una disciplina y de un método"⁹ a dichos planos.

El método le exigía llevar un diario para registrar meticulosamente las visiones y le otorgaba las herramientas para poder concretarlas. Y es así que Xul Solar escribe un libro de "símbolos" y serán "los hexagramas del *I Ching* los que constituyen el medio de acceso y de contacto con los seres que pueblan esos mundos superiores: dioses, ángeles y genios capaces de introducirnos a verdades no reveladas".¹⁰

Xul elige el neocriollo para reproducir sus visiones, esta lengua artificial creada por el artista

y, que según Daniel Nelson "...estaba destinado a cumplir dos fines: uno público, abierto a todos, como lengua auxiliar panamericana y más tarde panmundial, y otro privado, semejante a un código secreto, como lengua sagrada esotérica accesible sólo a unos pocos iniciados"¹¹. El autor compara el texto a un "laberinto" y plantea que el lector que se sumerja en él podrá elegir leerlo según una cadena sintáctica y en otra ocasión elegir otra y otra y otra, escapándose a una interpretación concluyente.

Decíamos que para presentarlo en su total dimensión, es necesario revelarlo como un todo, donde sus acuarelas y sus invenciones convivan en el espacio expositivo y que como en un laberinto el espectador pueda viajar o transitar por los núcleos propuestos. Así, recibe al visitante el propio artista a través de los astros, elementos que da la clave de lectura propuesto para pasar inmediatamente después a una serie de núcleos temáticos que organizan el recorrido: 'Arte y literatura: Amistades', "Mú-

sico visual" (concepto tomado de la investigación de la musicóloga Cintia Cristiá), 'El mundo de las lenguas', 'Espacios habitables', 'Lo místico, lo esotérico, lo oculto' y 'Plástiútiles. Una escritura plástica'.

El punto de partida del primer núcleo, se propone dar cuenta de su estadía europea y su retorno e inserción en el medio artístico y literario local en 1924 a través de la amistad, fundamentalmente, con Emilio Pettoruti y Jorge Luis Borges.

El 5 de abril de 1912, a bordo del buque carguero England Carrier parte rumbo a Londres. A lo largo de su estadía de doce años, vivirá en París, Milán, Turín, Florencia, Munich, Zoagli (lugar de refugio familiar donde viven su madre y su tía). Europa será un lugar, donde además de vincularse con el mundo artístico, le permitirá investigar y estudiar todos los campos de su interés, ya sean artísticos, lingüísticos, esotéricos filosóficos, religiosos.

En 1912, en Turín, se enfrenta al almanaque *Der Blaue Reiter*, su primer acercamiento

Carta dirigida a su padre
 noviembre de 1912
 lápiz y tinta s/papel
 21 x 13,4 cm.
 Archivo FPK -MXS



a la vanguardia europea, que lo impacta por la proximidad de sus búsquedas plásticas sin tener conciencia de su existencia:

[...] Me he comprado un libro *Der blaue Reiter* sobre el arte más avanzado de los fauces (fieras), futuristas y cubistas. Son cosas espantosas para los burgueses, cuadro sin naturaleza, líneas y colores solamente. [...] Creo que no me gusta mucho en verdad pero estoy muy satisfecho porque veo cómo yo solo, sin ninguna inspiración de afuera, he trabajado en la tendencia que será la dominante del arte más elevado del porvenir por una parte y por la otra veo cómo podré sobresalir entre estos artistas nuevos fácilmente porque tengo más sentido de la composición y color que la mayoría de ellos[...]”¹²

Unos años después, en Florencia se produce un encuentro que será significativo. Xul y Pettoruti se conocen y entablan una amistad que lo llevan a emprender viajes, períodos de conviven-

cias y fundamentalmente planificar el regreso a la Argentina, concientes de acertar un gran golpe al arte local.

Pettoruti recuerda la primera vez que lo vio:

“Se me plantó delante como quien llega de pronto a su meta y me preguntó en español si yo era Pettoruti [...] Le indagué, extrañado, cómo había acertado a saber que yo era yo, entre tanta gente, y me respondió de lo más tranquilo que habiéndolo guiado sus pasos, yo no podía ser otro”¹³.

Me interesa mostrar ese intercambio fraternal entre ambos: en la realización de retratos¹⁴, la escritura recíproca sobre la producción artística, la cotidianidad de la convivencia en el empleo de un mismo cartón para la realización de sus obras, la ayuda en la concreción de la primera exposición individual de Xul en la galería Arte de Milán (1920) o el apoyo explícito e incondicional desde las páginas de los medios porteños de Xul a la exposición de Pettoruti en Buenos Aires



Emilio Pettoruti, Xul Solar y su familia de vacaciones en Zoagli, ca. 1920

Artículo sobre Emilio Pettoruti escrito por Xul Solar en *Martín Fierro*, Septiembre – octubre de 1924. Archivo FPK -MXS



(1924). Y, fundamentalmente, el convencimiento de ambos de regresar al país para producir, en ese ámbito artístico “muy pompier”, el cambio imprescindible del arte argentino.

Pettoruti, desde las páginas del catálogo de 1920, logra captar los intereses más profundos de Xul:

“Hay un extraño misterio en éstas, sus fantásticas visiones, en las que la imaginación, sin ningún control de la realidad [...] parece que mirara en espacios privilegiados y descubriera todo un mundo de fantasmas y sugerencias ignotas”¹⁵

y Xul logra caracterizar el importante rol que cumple Pettoruti en el cambio “espiritual” de la escena local:

Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. ¡Y también algo pro arte en nuestra América! Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos [...]

Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos más nuestras únicas Mecas en ultra mar [...] Al mundo cansando, aportar un sentido nuevo, una vida más múltiple y más alta nuestra misión de raza que se alza[...]”¹⁶

Ese regreso se inscribe en el círculo intelectual alrededor del periódico quincenal de vanguardia, *Martín Fierro*. Su director Evar Méndez, introduce a Xul en este ámbito abriéndole las páginas del periódico para sus colaboraciones. Es un período, en que su hacer artístico convive con la escritura, la ilustración y las traducciones. Y es en este ámbito donde conoce a Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal.

La estrecha relación entre Borges y Xul comenzó en los tempranos años veinte y se extendió en el tiempo con altibajos. Luego de su muerte, Borges siente la necesidad de recordarlo con frecuencia como una forma de valorizar ese amigo inolvidable. De su relación, quedan

huellas tangibles como son sus colaboraciones en las publicaciones dirigidas por el escritor así como en las palabras de Borges en la dedicatoria de un texto como es el caso de *El idioma infinito* (1925), donde hace la primera referencia del artista: "Estos apuntes se los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no esta libre de culpa" o en los prólogos y conferencias que dicto sobre él: "Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo, perfecto en la indulgente ironía y la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época"¹⁷.

En *El idioma infinito* comenzó la realización de viñetas y colaboraciones que se extendieron a otros libros y revistas, como *El tamaño de mi esperanza* (1926) de Borges, la revista *Destiempo* (1936), *Los Anales de Buenos Aires* (1946/1947), *El manual de zoología fantástica* (1957), *Un modelo para la muerte* de Suárez Lynch (pseudónimo del propio Borges y A. Bioy Casares) y *El idioma de los Argentinos* (M. Gleizer Editor, 1928). De este último, existe un ejemplar único ilustrado a mano alzada que corresponde a un pedido de Borges para regalar, hecho que no sucedió ya que quedó en poder del artista.

La revista *Proa* le encarga un afiche en 1925 para difundir la segunda etapa de la revista. Existe dos obras, una pieza inconclusa y la que pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes. Es interesante observar que las tres figuras embarcadas se encuentran nominadas con los nombre de Borges, Güiraldes y Brandan, sus tres directores.

Entre las amistades que establece en esos años martinfierristas, se encuentra Leopoldo Marechal, quien en su obra *Adán Buenosayres* (1948) se refiere a los personajes relevantes de la escena cultural de los años veinte para retratar ese contexto y entre los que se encuentra el propio Xul caracterizado en la novela como el astrólogo Schultzze, encargado de guiar a un

grupo de jóvenes (Borges, Jacobo Fijman, Raul Scalabrini Ortíz, Norah Lange y el propio Marechal) en expedición por los suburbios de Buenos Aires. Como plantea Belén Gache, Schultzze

"se constituye como el guía que, gracias a sus conocimientos sobre la posición de las estrellas y planetas, es capaz de conducir al grupo de amigos por sus diferentes itinerarios. Schultzze será también el traductor de idiomas que nadie entiende sino él (como en el caso del neocirollo) y es además el inventor del infierno que aparece en el último libro, así como el guía, también allí, de esos territorios de ultratumba"¹⁸.

Marechal otorga al personaje del astrólogo el conocimiento en múltiples áreas y señala en clave paródica, la necesidad permanente del astrólogo de transformarlo todo:

[El Ingeniero Valdez] - Usted anda innovándolo todo -le advirtió-. Primero el idioma de los argentinos, después la etnografía nacional, ahora la música. ¡Ojo! Ya lo veo con una llave inglesa en la mano, queriendo aflojar los bulones del Sistema Solar.
- El Gran Demiurgo -le respondió Schulze- nos da el ejemplo al modificar incesantemente su obra [...]"¹⁹.

Como se refleja en este diálogo, la música también es un área pronta de ser modificada. Ella tiene una presencia constante en su vida desde la niñez, que lo llevó a definirse profesionalmente como pintor y músico en su libreta de enrolamiento en 1911 e incluso las imágenes musicales le sirven para verbalizar sus necesidades y sus angustias interiores.

Este núcleo se estructura a partir del concepto "músico visual" concebido por la musicóloga Cintia Cristiá. Xul siente la necesidad de cambiar la escritura musical. Hacia 1927, comienza a experimentar sobre ella y trabaja en las transformaciones en la forma de las notas, la armadura de clave, la variación del pentagrama en hexagramas, heptagramas y más líneas. Desarrolla, según pudo



Libreta de enrolamiento de Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari, 1911. Profesión: Pintor y músico. Archivo FPK -MXS

Transcripción de Xul Solar del *Estudio Opus 25* de Chopin. Archivo FPK -MXS



identificar Cristá, diversos tipos de notaciones musicales como la trigramática, enarmónica con las transcribe algunas obras de Chopin, Wagner o música de blues. Esta necesidad de modificación "apunta a la practicidad, ya que al eliminar las alteraciones y apelar a la enarmonía, las notaciones solarianas presentan una menor cantidad de signos a descifrar y por tanto deberían resultar más fáciles de aprender"²⁰. Y éste constituye el fin último de todas estas transformaciones, facilitar el aprendizaje y hacerlas accesibles a todos. Este punto lo llevará, entre 1929 y 1946, a la modificación de los instrumentos: un piano, el dulcitone y el armonio. Como el mismo Xul explica:

Puede estudiarse el piano en la tercera parte del tiempo. El teclado es más reducido en tamaño con ventajas para las manos pequeñas que no alcanzan las octavas actuales. Las teclas son uniformes y redondeadas, permitiendo deslizar más cómodamente los dedos; están marcadas para permitir su reconocimiento al tacto [...] Las modificaciones introducidas en el piano permiten

improvisar con gran libertad porque no hay tonalidades más difíciles o más fáciles que otras [...]"²¹

En el plano pictórico, entre 1912 y 1925, el primer elemento que el artista intenta introducir en sus obras es el ritmo. La música, según Cristiá, se materializa de dos maneras en estas obras:

Por un lado se emplean medios figurativos para enfatizar la presencia musical, al incluir instrumentos y jugar con la gestualidad de los personajes. Por otro, la abstracción es reconocida como una herramienta tal vez más eficaz y ciertamente más sugestiva para evocar efectos sonoros. Mediante trazos, manchas o formas geométricas de distintos colores se consigue plasmar una atmósfera musical..."²²

Ya, hacia la década del 40, surgen obras que podrían tener una lectura musical específica que le permiten organizarlas como "grafías musicales", "polifonías visuales" y "traducciones pictóricas". En estas obras, Xul investiga "los

"Vigencia patafísica de un mago", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1963. Archivo FPK-MXS

Página siguiente
"Vigencia patafísica de un mago", *La Nación*, Bs. As., 24 de noviembre de 1963. Archivo FPK-MXS

"Xul Solar, pintor de símbolos efectivos", *El Hogar*, Bs.As., 18 de septiembre de 1953. Archivo FPK-MXS



códigos de los signos musicales, el lirismo de las melodías, el suave movimiento armónico, la génesis de las formas musicales y el poder mágico de la música".²³ Logrando una fusión de las artes, donde la música como el lenguaje plástico, conforman el mismo "gesto creador".

También, en las investigaciones lingüísticas de Xul está presente la música. Es así que inventa dos lenguas, una de uso continental y otra de carácter universal, con la intención de corregir las fallas y limitaciones de nuestro idioma y permitir la comunicación.

El neocriollo se conforma con una mezcla de español y de portugués, con algunos agregados de otras lenguas, y buscaba la unión latinoamericana a través de una lengua común y accesible para todo el continente. Como establece Jorge Schwartz, "Es sorprendente que Xul Solar sea el único vanguardista latinoamericano que, en vez de utilizar como lengua extranjera el francés [...] recorra una ruta lingüística insólita, determinada por un principio geopolítico, y que elija, como parte del proyecto, el portugués de Brasil"²⁴.

Además de su carácter geopolítico de pretendida lengua continental, el neocriollo, también, es una lengua sagrada, será la elegida para escribir sus visiones.

La panlengua, es monosilábica, no posee una gramática y se establece sobre una base numérica y astrológica con la que se pueden realizar todas las combinaciones que se quieran, buscando la comunicación universal. Y el pan-ajedrez o panjuego podemos imaginarlo como un diccionario de esta lengua global, de base astrológica. Como él mismo lo establecía:

El motivo y la utilidad [...] está en que reúne en sí varios medios de expresión complejos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodiaco, los planetas y la numeración duodecimal. Esto hace que coincidan la fonética de un idioma construido [...] con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura [...] el fundamento de este juego es un

diccionario de una lengua filosófica a priori, que si se escribe con sus signos elementos correspondientes a sus sonidos-espacios..."²⁵

Este juego astrológico se convierte en soporte de muchas experiencias: construir palabras, desarrollar ideas, estructurar poemas, formar temas musicales permitiendo infinitas combinaciones.

Este mundo metafísico atraviesa todos los planos de su producción, tanto los de su pintura como sus creaciones: nuevas cartas del tarot, realización de cartas astrales y horóscopos, originar Pan-tree a partir del árbol de la vida de la cábala hasta imaginar un teatro para adultos. Este teatro de títeres imaginado por Xul se proponía llevar a escena obras de carácter religioso o místico, recuperando el uso primigenio otorgado por la iglesia para "hacer representaciones de pasajes bíblicos y leyendas de Santos"²⁶ o en antiguo Egipto y China donde perseguían una finalidad religiosa. Sus personajes son astrológicos así aparecen Tauro, Sagitario, Escorpio entre otros. Al referirse a lo que buscaba con esto,

Xul Solar expresa algo que regirá su obra fundamentalmente de esos años:

"Mi deseo, que involucra todas mis aspiraciones, es el de llegar a ordenar todos los instrumentos de una cultura única, tomando siempre por base la Astrología, en el sentido que podríamos llamar de cábala y facilitar el estudio de las artes para tornarlas accesibles a todas las personas en el sentido creador"²⁷.

Entre 1951 y 1953, Xul construye sus propios títeres empleando una esqueleto de alambre, madera, papel maché, botones de vidrio que le permite manipularlos desde abajo por diversos mecanismo que permite articular los diversos movimientos. Sus títeres se animan, cobran vida por los movimientos de ojos y bocas que otorgan a las piezas una gran expresividad.

Además de las figuras astrológicas, construye a *La Muerte*, quien se yergue descomunal en sus dos metros de altura, realizado en un estructura hecha en madera, palos de escoba,

"Vigencia patafísica de un mago", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1963. Archivo FPK-MXS

Página siguiente
Anotaciones musicales

Texto original
"Vuel villa", ca.1959/60. Archivo FPK-MXS



alambre, papier maché y botones de vidrio. El esqueleto se corporiza en el espacio y se mueve al estar completamente articulado.

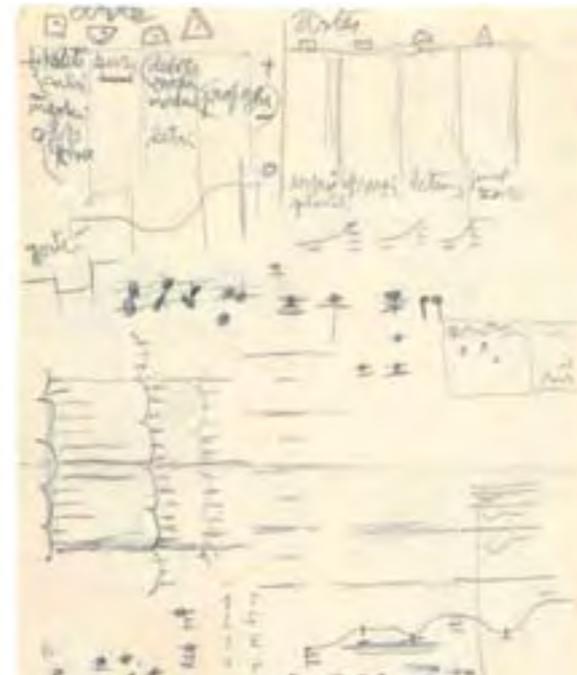
La naturaleza transformada en espacios habitables y la arquitectura fueron fuente de reflexión y trabajo hasta llegar a la concepción de una ciudad utópica, espacial "Vuelvilla". En 1959-1960, teoriza sobre ella en un texto donde cruza los adelantos tecnológicos con la idea de ciudad del futuro. Esta idea ya había sido representada en su obra de 1936. Como plantea Artundo, Vuelvilla:

Es una ciudad espacial con plena libertad para movilizarse por los cielos. En este punto, resulta evidente que la revolución tecnológica que implicó el lanzamiento exitoso del primer "explorador automático de los cielos" –el *Sputnik I*– y su repercusión en la carrera destacada por el dominio del espacio, operaron como disparadores para que Xul concretase su propia formulación de este nuevo explorador²⁸.

Imagino una ciudad, autosuficiente que resolvía los problemas de superpoblación y contemplaba todas las necesidades del hombre.

Xul la imaginaba como "...una ciudad digámosla villa, que cualquier día podría presentarse sobre el horizonte, asomarse por entre las nubes, aparecer en cualquier lugar del aire donde no había nada el día antes, es decir una villa que flote, derive o navegue por los aires, una villa volante..."²⁹ y que poseía un teatro que, pudiendo flotar sobre cualquier lugar, podía ser disfrutado por una gran masa de público. El escenario era de tan grandes dimensiones, 'descomunal', podría albergar "...grandes y grandísimos títeres, visibles por muchos miles de mirones y manejados, si desde el suelo, por pértigas con varios sirvientes, o con otros tales por cuerdas, si desde arriba, y por supuesto, con mucha ayuda mecánica"³⁰.

Al final de su vida, desde 1958, Xul se centra en las grafías, un entrecruzamiento entre la pintura y la escritura donde el mensaje es, mayoritariamente, religioso o moral y que precisa



del espectador que pueda leerlo. Los textos-pinturas están escritos en neocirollo reciben el nombre de plástiútiles o pensiformas y son verdaderas escrituras plásticas o pictórica con los que construye obras legibles. Xul, según Mario Gradowczyk, "logra cristalizar un nuevo medio de comunicación textual y visual, el que trasciende el puro sentido informativo de la leyenda registrada en la pintura"³¹.

Podríamos organizar las grafías en seis sistemas: Geométricas (formas geométricas planas); bloques de letras; Guardas (guardas con motivos geométricos); Cursivas (escritura taquigráfica o jeroglífico); vegetales (palabras o sílabas representadas por plantas) y antropomórficas o zoomórficas. También existen los retratos-grafías (1961-1962) que representan personajes fundamentales de las diversas religiones o del ocultismo y se construyen a partir de los signos de escritura cursiva. Así representa tanto a Jesús, como A. Crowley, R. Steiner, Moisés, etc.

Este núcleo se completa con las cartas del panlengua, pintada de ambos lados, que con las

más variadas combinaciones se pueden formar palabras "universales" en su lengua monosilábica.

Todas sus creaciones, en su búsqueda permanente de perfeccionamiento, permanecieron en un constante cambio que dificultó su puesta en práctica. Pareciera, que solo su obra pictórica constituye la excepción. Tal vez por la elección técnica empleada, la acuarela, exigía un trabajo rápido y espontáneo, que no permitía correcciones. Es por esto, que Xul en 1951, enumera sus creaciones y sus aportes e intereses, siempre por mejorar:

[...] Soy campeón del mundo de un juego que nadie conoce todavía: el panajedrez. Soy maestro de una escritura que nadie lee todavía. Soy creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo. Soy director de un teatro que todavía no funciona. Soy el creador de un idioma universal: la 'panlingua', sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuiría a que los pueblos

se conociesen mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una *suite* chopiniana, un preludeo wagneriano [...] Soy [...] el creador que reclama con insistencia el mundo de Latinoamérica [...] el neocriollo [...].³²

Y unos pocos años más tarde, en 1957, sentencia lo inaccesible de sus creaciones: “padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plástiútiles que casi nadie lee; exegeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha[...]”³³.

Iniciaba este texto citando a Borges, y volveré a citarlo para convocarlos a emprender juntos el recorrido propuesto: “[...]senvivamos, o polivivamos, o panvivamos como diría Xul, en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores”.³⁴

Notas

¹ Jorge Luis Borges, “Versión completa del discurso del Señor Jorge Luis Borges, en el acto inauguración de la exposición del pintor Xul Solar, en el salón de exposiciones del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires el 17 de julio de 1968” en Borges, Jorge Luis, *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias*, 1949-1980, Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2013, p.25

² *Ibidem*. p. 28

³ Leopoldo Marechal, “El Panjuego de Xul Solar, un acto de Amor”, *Cuadernos de Mr. Crusoe*, Buenos Aires, N°1, 1967.

⁴ Definición: www.wordreference.com

⁵ Carlos Foglia, “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos”, *El Hogar*, Buenos Aires, Año 49, 18 de septiembre de 1953 en Patricia M. Artundo (Org), *Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 86-87.

⁶ Xul Solar, “Nota autobiográfica”, *Mirador*, Buenos Aires, junio de 1957

⁷ Patricia M. Artundo, “Primera historia de un Diario Mágico” en *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini / Fundación Pan Klub, 2012. Referencia a la exposición Xul Solar: visiones y revelaciones, Buenos Aires, MALBA – Colección Costantini, 2005. Xul escribió en los cuaderno (I al IV) durante la década del 20 y retomo durante los treinta una versión de publicación que nunca se concreto.

⁸ *Ibidem*, p.111.

⁹ *Ibidem*, p.112.

¹⁰ *Ibid.*, p.124

¹¹ Daniel E. Nelson, “Un texto proteico: los San Signos de Xul Solar” en *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*, Buenos Aires, Fundación Costantini, Fundación Pan Klub, 2012, p. 48.

¹² Carta enviada a su padre, Turín, 8 de noviembre de 1912.

¹³ Pettoruti, Emilio, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Solar / Hachette, 1968, p. 100.

¹⁴ Retratos de Emilio Pettoruti: *Luce Elevazione (Retrato de Xul Solar)* o *Elan-Lumiere*, 1916 (óleo s/cartón, 46 × 37 cm, colección particular) y *El pintor Xul Solar*, 1920 (óleo sobre cartón, 43 × 35 cm, Col. Museo Castagnino / MACRO, Rosario).

¹⁵ Emilio Pettoruti, “Alessandro Xul Solari”, *Cat. Mostra personale dello scultore Arturo Martini e del pittore Alessandro Xul Solari*, Galería Arte, Milán, 1920

¹⁶ Alejandro Xul Solar, “Pettoruti”, texto sin datar (1923-1924) en Patricia M. Artundo (Org), *Xul Solar. Entrevista...*, *Op.cit.*, pp.98-99.

¹⁷ Jorge Luis Borges, “Prólogo Galería Samos. Muestra Xul Solar”, en A. Xul Solar, Buenos Aires, Galería Samos, 18 de julio al 2 de agosto de 1949

¹⁸ Belén Gache, “Adán Buenosayres; Marechal, Xul y una lectura Bajtiniana”. Texto presentado en el Simposio de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires, 2003 en <http://findelmundo.com.ar/belengache/adanbasas.htm>

¹⁹ Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Libro Segundo, 1948.

²⁰ Cintia Cristá, *Xul Solar. Un músico visual. La música en su vida y obra*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011, p. 69.

²¹ Carlos Foglia, *Op. cit.*

²² Cintia Cristiá, *Op. cit.*, p. 56

²³ *Ibidem*, p. 117

²⁴ Jorge Schwartz, “Sílabas. Las estrellas compongan: Xul y el neocriollo”, en *Cat. Xul Solar. Visiones y revelaciones*, MALBA – Colección Costantini, Buenos Aires, 17 de junio al 15 de agosto de 2005.

²⁵ Alejandro Xul Solar, “Pan-ajedrez o pan-juego o ajedrez criollo”, texto sin datar (1945) en Patricia M. Artundo (Org), *Xul Solar. Entrevista...*, *Op.cit.*, p. 195.

²⁶ Javier Villafañe, “Titeres: origen, historia y misterio”, *Revista Teatro*, Buenos Aires, Año 4, N °13, julio de 1983. Agradezco el dato de Martha Rastelli de Caprotti de la amistad existente entre Xul Solar y el famoso titiritero, lazo que se refleja en la realización de su carta astral.

²⁷ Carlos Foglia, *Op cit.*

²⁸ Patricia Artundo, “Visiones de la era espacial: una introducción ‘Vuelvilla’ de Xul Solar”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, Maryland, año 32, nro. 95, 2003, pp. 45-47

²⁹ Alejandro Xul Solar, “Vuelvilla”; Texto sin datar (ca. 1959-1960) en Patricia M. Artundo (Org), *Xul Solar. Entrevista...*, *Op.cit.*, p.188.

³⁰ *Ibidem*

³¹ Mario Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones ALBA Fundación Bunge y Born, 1994, p. 206.

³² “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la ‘Panlingua’, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1951, p. 14.

³³ Xul Solar, “Nota autobiográfica”, *Mirador*, Buenos Aires, junio de 1957.

³⁴ Jorge Luis Borges, “Versión completa del discurso...”, *Op.cit.*, p.32. Quiero agradecer para la realización de esta exposición el acceso al archivo documental de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, y destacar la importancia del Catálogo Razonado, dirigido por Patricia M. Artundo, que permitió el acceso a la totalidad de la obra.

Cecilia Rabossi

Licenciada en Artes de la Facultad Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires Curadora independiente desarrolla tareas de investigación, producción y curaduría de exposiciones en Argentina y el exterior. Miembro de la AACA (Asociación Argentina de Críticos de Arte) y del GEME (Grupo de Estudio sobre Museos y Exposiciones). Obtuvo la Beca Trabuco a la Investigación 2015. Se desempeñó en el área de programación general del Museo de Arte Moderno (1997 - 2001). Autora y coautora de varios libros y catálogos sobre arte argentino y latinoamericano.

Por Patricia M. Artundo

El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar

Introducción

Hacia 2001, teníamos la convicción de que para entender a Xul Solar era necesario conocer cuál había sido la relación que había entablado con Aleister Crowley, es decir, que solo conociéndola sería posible tener una cabal comprensión por lo menos de una parte importante de su obra. Pocos años después y gracias a una beca otorgada por el Latin American Studies Center (University of Maryland), pudimos no solo dedicar en exclusividad nuestro tiempo a un tema para nosotros nuevo –Crowley mismo, pero también el esoterismo occidental–, sino también acceder al archivo del ocultista inglés en el Harry Ramson Center (University of Texas at Austin) y a los microfilms depositados allí de los documentos existentes en The Yorke Collection (The Warburg Institute). A través de la Ordo Templi Orientis (OTO) accedimos, asimismo, a los diarios de Leah Hirsig (Alostrael). Todo esto,

sumado a lo que ya habíamos relevado en el Archivo Documental de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, nos permitió ahora sí tener idea de cuál había sido la dimensión de esa relación, antes apenas atisbada.

Los primeros resultados de nuestra investigación fueron planteados en *Xul Solar: visiones y revelaciones*,¹ y en la estructura narrativa de esa exposición, anclada en el camino seguido por Xul a lo largo de su vida en la búsqueda de una elevación espiritual, las enseñanzas del Mago –tal como el título elegido lo indicaba– ocupaban un lugar clave. El artículo reproducido aquí debe ser pensado en ese contexto de trabajo;² publicado hace poco más de diez años, la investigación subyacente en él solo encontraría su resolución bastante tiempo después. En 2012, finalmente se publicaron sus *San Signos* en traducción neocriollo-español a cargo de Daniel E. Nelson, y esa fue la oportunidad para volver a trabajar sobre aquellos cuadernos en los que Xul había volcado

sus visiones obtenidas a partir del método que le había enseñado Crowley. Pero también se trató de reafirmar aquello que habíamos planteado en 2005: para comprender a Xul es necesario dejar de lado todo prejuicio y partir de la “definición del artista-creador como esotérico y ocultista en tanto clave de lectura que no se limita a su obra sino que se refiere a la persona y a su sistema de creencias (e incluye la obra)”³

Visto ahora en la distancia, no resulta casual que “El encuentro entre el Mago y el Pintor” comience con la mención de la revista *Destiempo*. Sin lugar a dudas, fue Jorge Luis Borges quien comprendió rápidamente no solo la importancia y riqueza de su obra creadora, sino que fue uno de los pocos que accedió a su mundo privado. Para el escritor, Xul era un visionario, autor de un libro inédito titulado *Libro de visiones* (sus *San Signos*), y esa cualidad de visionario indiscutible, según él, de alguna manera le había sido negada, algo que se ocupó de remarcar en cada una de las conferencias que le dedicó luego de su fallecimiento, en 1963.⁴

Por todo lo mencionado, este artículo incluido en el catálogo de la exposición *Xul Solar, panactivista* debe ser pensado como parte de una investigación que, luego de su publicación en 2006, fue ampliada y enriquecida, dando lugar a los otros trabajos citados en esta introducción.

El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar

En *Destiempo* (1936-1937), la revista de Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares, Alejandro Xul Solar (1887-1963) dio a conocer su “Visión sobre el trílíneo”, es decir, su “Visión sobre el trígama”. La publicación de esta visión –es decir, aquello que en su proyección astral Xul había podido ver en una de sus exploraciones de los mundos celestes–, cierra un ciclo iniciado cinco años antes cuando entre 1931 y 1933 había dado a conocer otras en revistas como *Imán* (París, 1931), *Azul* (Azul, 1931) y *Signo* (1933).⁵

Su aparición en la revista *Destiempo* señala, además, el momento de mayor aproximación a Borges. Desde fines de 1924 – durante los años heroicos de la vanguardia en Buenos Aires– ambos habían estado muy unidos. El autor de *Inquisiciones* (1925) había encontrado en él un referente incluso para sus especulaciones en torno al idioma, tal como lo había afirmado en “El idioma infinito”. Muchos años después, Borges reiteradamente pondría el acento en la calidad de visionario de Xul, a veces haciéndolo integrar una trilogía junto a Emanuel Swedenborg y William Blake.

Como veremos luego, Xul mismo otorgó un valor especial a sus visiones. En éstas el texto narrativo sigue un mismo esquema. Como lo aclara Daniel Nelson:

Cada visión está encabezada con el correspondiente hexagrama del *I Ching* y comienza cuando, ayudado por la meditación, el autor entra en un estado de trance y dejando atrás su cuerpo físico se eleva al plano astral. Allí encuentra un espacio poblado de extraños seres etéreos: dioses, ángeles, demonios, genios, y gurús con sus discípulos. Siempre viajando hacia arriba y progresando hacia la iluminación espiritual, explora los varios niveles de este otro plano que él mismo denominó “Bría”, el mundo de las almas.⁶

Así en uno de sus primeros registros, datado el 17 de mayo de 1924, leemos:

Veo un gran muro chino de ladrillo, una gran puerta en él, con el hexagrama entro a través de la puerta cerrada, á un espacio oscuro y tranquilo. Es algo como un templo, más de sabiduría que de plegaria. Vislumbro como una boca de horno rojiza (sugerida por el minio del bastón.) Cerca della un mago sentado piernicruzado, pregunto su nombre: dice sin sonido, *Wae*. Pregunto por la ley del hexagrama y responde en silencio: Constancia, estudio, sabiduría. Su testa se agranda y define: ojos muy rasgados, piel cobriza. Alrededor hay grandes objetos, piedras esculpidas. Se mueven prestes ó chelos ocupados. Poco

a poco me domina el ambiente de calma profunda de excelsa aspiración y no veo más nada, sumido en dicha inmóvil y termina todo luego.⁷

De manera contemporánea a la difusión pública de sus visiones, Xul realizó un conjunto de pinturas que en realidad son su traducción en términos plásticos. *Bri-país-genti*, *Noche*, *Palacios en bría* o *Visión fin del camino* son algunas de ellas. Asimismo, hacia 1936-1938 organizó lo que tituló *San Signos* –también conocido contemporáneamente como el *Libro del Cielo*– constituido por sesenta y cuatro visiones que tenían como punto de partida los sesenta y cuatro hexagramas de Yi Ching o *Libro de las mutaciones*. Se trataba de un lento trabajo de selección, organización, reescritura y traducción del conjunto de visiones que había experimentado a partir de 1924.

El preguntar acerca de su origen, sobre cuál era el mecanismo para poder experimentarlas o la forma de registro adoptada, nos lleva directamente a una de las figuras clave del ocultismo durante el siglo XX: el inglés Aleister Crowley (1875-1947). Primero miembro de la orden hermética conocida como The Golden Dawn, fundó luego su propia orden denominada como la *Argenteum Astrum*. También poeta y pintor, sin embargo fue su prolífica actividad volcada a las ciencias ocultas y su producción escrita traducida en innumerable cantidad de libros y ensayos sobre el tema, lo que le otorgó relevancia en su momento y le aseguró una proyección virtual en el tiempo.

Durante toda su vida, sus actitudes –en apariencia no limitadas por la lógica y el racionalismo– su anticristianismo, su uso y abuso de sexo y drogas lo rodearon además de escándalos y persecuciones. Sin embargo, aunque este perfil es cierto en varios sentidos, en la actualidad Crowley no solo es objeto de estudio por no iniciados, sino que es también considerado como un intelectual racional en posesión de un gran conocimiento de las religiones del mundo oriental, la Cábala, el Yi Ching, entre muchos otros campos del saber. Inclusive algunos de

sus ensayos como *Eight Lessons on Yoga* (1939) continúan siendo considerados como uno de los principales tratados sobre el tema.

El encuentro entre el Mago y el Pintor se había producido en París en mayo de 1924, cuando el argentino –junto a su amigo Emilio Pettoruti– había decidido regresar a la Argentina luego de doce años de permanencia en Europa. En la decisión de regresar a su país estaba la necesidad de provocar un impacto con sus obras en un medio que se le aparecía como “*pompier*”. En un artículo de 1923, refiriéndose a Pettoruti, Xul afirmaba: “Nuestra época, piensa indudablemente Pettoruti, vive, ve y siente de distinto modo que antes, y si sus manifestaciones son diversas, el arte no puede seguir siendo la estereotipia de los tiempos idos, sino una continua aspiración”.⁸

Sin embargo, lo más relevante en relación con este regreso, era la idea que lo guiaba: un proyecto de unificación para América Latina. Éste presuponía la afirmación de un nuevo hombre, que llamó neocriollo, que hablaría una nueva lengua, el “neocriollo”: una lengua artificial mixta que partió inicialmente de la fusión entre el portugués y el español y que en el transcurso de los años iría incorporando raíces del francés, inglés, alemán, griego, latín, y sánscrito.⁹

La importancia de este proyecto radicaba, sin lugar a dudas, en su incorporación del Brasil, dando lugar al único proyecto de la vanguardia de los años 20 que saltaría las fronteras –el idioma– que tradicionalmente, había separado a este coloso del resto de América de habla hispana. Como lo informaba el mismo Crowley al relatar su encuentro con el pintor, éste le había dicho “*that his True Will is to unify South America on Spiritual lines*”.¹⁰

Durante casi un mes Xul estuvo en estrecho contacto con el Mago y Alostrael (Leah Hirsig). Frente a ellos, realizó su juramento: “*I, A. X. S. in the presence of the Beast 666 and Alostrael 31-666-31, the Scarlet Woman, solemnly pledge myself to the Great Work which is to discover my True Will an to do it*”.¹¹ El sentido y explicación para este juramento se encuentra en la doctrina de Crowley. El

Mago había expresado una nueva Ley, que había quedado expuesta en el *Liber Legis*, texto sagrado que le había sido revelado a través de una entidad llamada Aiwass en 1904. A partir de esta revelación se había iniciado una nueva era para la humanidad, la Era de Horus, de la que él, al aceptar la nueva Ley, era el profeta. Thelema era la palabra clave en este nuevo credo: una voz del griego antiguo que significa "voluntad". Quienes la aceptaban se referían a sí mismos como telemítas; la nueva Ley, se basaba en 3 reglas principales: 1) Haz lo que quieras será toda la Ley; 2) Amor es la Ley, Amor bajo el dominio de la Voluntad y 3) Todo hombre y toda mujer es una estrella.¹²

La primera de ellas, "Haz lo que quieras será toda la Ley" ("*Do what thou wilt shall be the whole of the Law*"), lejos de la lectura primaria que podría hacerse de esta máxima, en términos de licenciosidad o de capricho, debe ser explicada en los términos de la Verdadera Voluntad, *the True Will*. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Fernando Pessoa, quien en uno de sus escritos esotéricos explicaba:

There is apparently something degrading in such a formula as "Do what thou wilt shall be the whole of the Law", but it so happens that this formula can be understood in many senses, the thing being to have the right one. [...]
In immediate appearance, the formula is a simple call to licence in all ways. But if it be understood that Will means the soul's true Will, the whole is changed, for the soul cannot rightly desire that which is its own bondage, as licence is.
*The formula, in its essence is, Find out what you are; Find out what you are wants [sic]; Do what you want as such as you are.*¹³

Hay algo aparentemente degradante en la fórmula "Haz tu voluntad, será toda la ley"; pero ocurre que esta fórmula puede ser interpretada en muchos sentidos, la cuestión es acceder al correcto. [...]

A primera vista, la fórmula es un sencillo llamado a la permisividad en todos los sentidos. Pero

si se ha de entender que la voluntad significa la voluntad verdadera del alma todo cambia porque el alma no puede desear correctamente aquello que es su propia prisión, como lo es la permisividad.

La fórmula es, en su esencia: Encuentra aquello que eres, Encuentra aquello que deseas. Haz lo que deseas tal como tú eres.

Durante casi un mes Crowley actuó como Hierofante y fue bajo su guía que Xul se inició en la orden Argenteum Astrum, orden fundada en 1909. El punto que nos interesa destacar aquí es que el Mago le enseñó un método para obtener de manera sistemática sus visiones. Si hasta entonces, la mayoría de los intentos de Xul habían sido fallidos y al presentarse ante él, mostrándole sus pinturas le había dicho que estaba "ciego"¹⁴, ahora bajo su guía podría explorar los mundos superiores.

La mecánica que le transmitió estaba derivada de las prácticas de otra orden, The Golden Dawn una técnica "*of using symbols as a means of obtained controlled astral visions*", como lo define Francis King:

*The process used is best described as auto-hypnosis by means of a symbol. The seer begins by holding before his mind a symbol—it may be physically present, painted on a card, or, more difficult, formulated in the imagination only—and persists in this until no other factor is consciously present in his thinking. He then, in his mind's eye, deliberately transforms the symbol into a vast door (or sometimes a curtain, ornamented with the symbol), sills the door to swing open, passes through it in imagination, and allows the day-dream to commence.*¹⁵

El proceso utilizado puede ser descrito como autohipnosis por medio de un símbolo. El adivino comienza teniendo un símbolo en la mente —puede estar presente físicamente, pintado en una carta, o más difícil aun, formulado tan solo en la imaginación— y esto continúa así hasta que

ningún otro factor está conscientemente presente en su pensamiento. Luego, en su percepción visual imaginaria el adivino transforma deliberadamente el símbolo en una amplia puerta (o a veces una cortina adornada con el símbolo), abre la puerta, la atraviesa en su imaginación y permite que el ensueño comience.

En cada caso los símbolos empleados pueden variar, además de los hexagramas del I Ching, los tattvas (símbolos coloreados de los Elementos y sub-Elementos), las cartas de tarot, etc. Por otra parte, existe una relación directa entre el símbolo invocado y la visión experimentada —el mismo Francis King recoge un ejemplo relacionado con William B. Yeats, uno de los miembros destacados de la Golden Dawn— quien afirmaba haber conseguido que una persona (York Powell) hablase de una casa incendiándose al imaginar Tejas, el Tattva Fuego.¹⁶

En este primer momento, Xul desconocía el significado de los hexagramas y uno de los métodos empleados por Crowley para evaluar a sus estudiantes era elegir el símbolo y enfrentarlos a él. De hecho, algunos años después, en 1929, en carta a Xul, le diría: "*By the way, you owe me a complete set of visions for the 64 Yi symbols. Your record as the best seer I ever tested still stands today, and I should like to have that set of visions as a model*".¹⁷

El Mago había sido muy preciso, en cuanto al camino a seguir; su orden había sido la de:

*To rewrite the Yi King describing each hexagram by means of pure vision. To make 64 symbolic drawings or short prose or poetical descriptions but with the most careful attention to a uniform method of presentation. To let nothing stop me. It might be a help to invoke the 2 forces in each hexagram as a start for the vision. In case vision fails with any hexgr. go onto the next at next date & overcome obstacles after completing the series.*¹⁸

Rescribir el Yi King describiendo cada hexagrama por medio de la visión pura. Realizar 64 dibujos

simbólicos o una prosa corta o descripciones poéticas pero con muy particular atención en un método uniforme de presentación. No dejar que nada me detenga. Puede ser de ayuda invocar a las dos fuerzas en cada hexagrama como un comienzo para la visión. En caso de que la visión fracase con cualquiera de los hexagramas, ir al siguiente en la fecha siguiente y vencer los obstáculos luego de completar la serie.

Si este era el método, el otro punto importante a considerar es la práctica también impuesta por Crowley: la de llevar un cuidadoso registro de todo lo visto y sentido. Un diario donde esta práctica es asentada, indicando el símbolo empleado, la hora de inicio y el registro lo más completo posible de la visión apenas finalizada.¹⁹

El registro en un diario, es precisamente una de las prácticas que Crowley inició durante su pertenencia a la Golden Dawn en los últimos años del siglo XIX (1898-1900). En sus diarios asentó sus experimentos mágicos y ellos constituyen, como lo afirma Marco Pasi, verdaderos registros de laboratorio. Este es uno de los puntos destacados por el investigador italiano, al referirse al componente racionalista en la mentalidad del Mago y que obliga también a revisar la afirmación que su forma mental estaba basada en componentes irracionales.²⁰

El plan estructural que las visiones de Xul siguen en su narrativa —"meditación, trance, ascenso por varios niveles, epifanía, iluminación, éxtasis, rápido descenso, reinserción en el mundo terrestre y entrada en el cuerpo físico"—²¹ queda establecido de una vez en los primeros registros de sus visiones durante su trabajo junto a Crowley.

En principio ellas fueron escritas en inglés, pero rápidamente Xul optó por el español, ya que la transcripción en sí tiene que conservar además su inmediatez y ser lo más completo posible. Y aunque él dominaba el inglés, al no ser su lengua materna, es probable que le impusiese algún límite a su expresión. Esto, aun cuando, como lo afirma Jorge Schwartz: "a Os-

car Agustín Alejandro Schulz Solari le tocaría ser trilingüe por antonomasia: el alemán, por parte del padre Emilio Schulz Riga (1853-1925), de Riga (Letonia), y el italiano, por parte de la madre Agustina Solari (1865-1958), de San Pietro di Roveretto (Italia). Este primer cruce de familias lingüísticas sajonas y latinas, sumadas a una vocación innata para el aprendizaje de lenguajes, lo lleva a un cosmopolitismo lingüístico.²²

La importancia de la práctica mencionada y su registro, reside precisamente en que los tres primeros cuadernos en los que Xul volcó sus visiones constituyeron el punto de partida para la organización de sus *San Signos*. Si pensamos que casi 30 años después, en una de sus pinturas titulada *Desarrollo del Yi Ching* se retrató a sí mismo entre los cuatro santos que la literatura china da como autores del *Libro de las Mutaciones* –Fu Hi, el rey Wen, el Duque de Chou y Kung Tse (Confucio)– comprenderemos la importancia que se deriva de su primer enfrentamiento con el Yi Ching a partir de las enseñanzas de Crowley.

Como lo hemos afirmado antes, sus visiones fueron también el punto de partida para ese otro trabajo en el que se abocó casi de manera sistemática a comienzos de los 30 y que se tradujo en un conjunto de pinturas. Esto no significa que con anterioridad Xul no volcase sus visiones a la pintura. Obras como *Cintas*, *Bárbaros* o *Milicia* pueden tener su origen en ellas. Otras veces, pinturas como *Rezue* (1929) muestran su trabajo a partir de un símbolo. La figura allí representada –Xul– se encuentra orando (las alas y los pies alados señalan su proyección astral) inclinada sobre el símbolo “pintado” sobre el plano negro –la “puerta”. El símbolo elegido, en la parte inferior incluye una figura geométrica, el hebdograma, que representa a los siete planetas y en la parte superior una de las “mónadas” de John Dee, tomada de su *Monas Hieroglyphica* (1564): donde la cruz simboliza los cuatro elementos, el creciente La Luna y el disco el Sol.²³

También *Místicos*, pintada en 1924 es importante, tanto por el título pues a partir de él podemos establecer una relación con el *Book 4*,

libro de Crowley al que Xul había tenido acceso en 1914 y que adquiriría probablemente después de 1928. Dividido por su autor en dos partes la primera se titula “Mysticism” y en ella a través de la práctica de yoga y la meditación es que se puede alcanzar un contacto personal con la divinidad. Es interesante además, pues en uno de los capítulos, Crowley comentaba, al explicar todo aquello que podía acontecer al tener como objeto de concentración un único objeto:

*Suppose you have chosen a white cross. It will move its bar up and down, elongate the bar, turn the bar oblique, get its arms unequal, turn upside down, grow branches, get a crack around it or a figure upon it, change its shape altogether like an amoeba, change its size and distance as a whole, change the degree of its illumination, and at the same time change its colour. It will get splotchy and blotchy, grow patterns, rise, fall, twist and turn; clouds will pass over its face. There is no conceivable change of which it is incapable. Not to mention its total disappearance, and replacement by something altogether different!*²⁴

Suponte que has elegido una cruz blanca. Moverá su barra hacia arriba y hacia abajo, estirará la barra, rotará oblicuamente, ubicará sus brazos de manera dispar, se pondrá patas para arriba, se dividirá, tendrá una rajadura a su alrededor o un número sobre ella, cambiará toda su forma como una ameba, cambiará su tamaño y distancia por completo, cambiará el grado de su iluminación y a la vez, cambiará su color. Se manchará, se verán dibujos, crecerá, caerá, dará vueltas, pasarán las nubes por su cara. No hay posibilidad de cambio de la que sea incapaz. ¡Por no decir su desaparición absoluta y remplazo por algo totalmente diferente!

Resulta clara la figura en el centro de la composición que se encuentra en una posición de yoga y también las restantes figuras representadas en su camino de ascenso –en realidad, una única figura representada en distintos momentos–, que

lleva distintas cruces –esto es un objeto que se modifica permanentemente y que incluso cambia de aspecto por distintos tipos de cruces o se modifica –como en el caso de la figura de la izquierda– totalmente. Aunque no es posible pensar la pintura como una traducción literal, tanto el título de la obra –*Místicos*–, la fecha en que fue realizada (1924, año del encuentro entre Crowley y Xul en París) como su contenido parecen establecer una clara relación con el *Book 4*.

Aunque luego de su regreso a la Argentina, los contactos directos entre Xul y Crowley no son fáciles de seguir, sin embargo, existe un punto que nos interesa remarcar y que desconocíamos hasta ahora. Es el hecho de que por lo menos en un determinado momento de la historia personal de Crowley, Xul Solar y Fernando Pessoa parecieron asociados. Esto se produjo en 1930, durante el encuentro en Lisboa entre Crowley y el escritor portugués que condujo al ya famoso incidente del fingido suicidio del Mago en Boca-do-Inferno.²⁵

Lo que sabemos es que estando a bordo del barco que lo llevaba a Lisboa, Crowley tenía intenciones de continuar su viaje a la Argentina y en su correspondencia con Gerald Yorke le pedía el envío de la dirección de Xul.²⁶ Pero lo más importante se encuentra en otra carta, donde Crowley le informaba a Yorke: “*Pessoa is a translator and wants to do my stuff. I asked him to negotiate the Portuguese rights, but he says Rio is the place. (This town is a cess pool) So we want to go on there by the Asturias on Sept 29, and again a month later to Buenos Aires. Fares to Buenos about £ 200 and 2 months living, say £100; so I'd want an advance of £300 and trust to the Gods to do some more in Buenos.*”²⁷

Aunque otro investigador ha afirmado la posibilidad de que con este viaje Crowley tuviese la intención de crear una nueva rama de la Ordo Templi Orientis en Portugal,²⁸ lo que sí podemos suponer por otros documentos existentes en el archivo de Xul Solar que este viaje habría estado destinado a promover sus obras fuera del ámbito europeo. De hecho, Xul había recibido pocos

meses antes del mismo Yorke el pedido para que se ocupara del negocio editorial en Sud América y también el de traducir al español las *Confessions* de Crowley, recientemente publicadas.²⁹ Ignoramos si definitivamente Crowley introdujo a Pessoa y a Xul, pero la aparición del argentino en este nuevo contexto es totalmente inédita.

Los datos que poseemos luego de iniciarse la década de 1930 son escasos en lo que concierne al contacto directo entre Crowley y Xul. Esto no significa que el argentino se haya alejado, podríamos decir, espiritualmente del Mago. Por el contrario, seguramente a poco de publicado, él adquirió uno de sus libros más importantes, *Magick in Theory and Practice* y sabemos que continuó leyéndolo a lo largo de casi treinta años. Esto sin mencionar que fue probablemente hacia 1930 que Xul trabajó en la traducción del inglés al neocriollo del *Book 4* y del *Libro de la Ley*. Y es probable también que algunas de sus obras tengan relación directa con la doctrina religiosa de Thelema.

En este sentido, una obra significativa es *San Haxe* (1949), porque en ella Xul se presenta a sí mismo frente a su Ángel Guardián. Tanto la iconografía adoptada como el título de la obra parecen referirse directamente a la tradición judeocristiana, en la que una de las funciones asignadas a los ángeles era la de proteger no solo a profetas, santos y mártires, sino también a simples pecadores³⁰. Y esto mismo parecería afirmar el texto de una grafía realizada por Xul en 1962 que dice: “Yo rezo permanentemente a mi Ángel Guardián que nunca me deje a mí”.

Sin embargo, y dado el contexto en el que el pintor se movía y su mismo interés en la Ley de Thelema, es posible establecer otro tipo de relación. Según Hymenaeus Beta, Crowley declaraba que:

the evolutionary goal of the new age inaugurated by his reception of The Book of the Law was nothing less than the conscious attainment by each individual of the Knowledge and Conversation of their daimon or Holy Guardian Angel. This is, he declared, the Next Step in hu-

man evolution. *The Book of the Law's dictum "Do what thou wilt shall be the whole of the Law" admits more than might be apparent at first reading. Crowley made each individual's realization of their Holy Guardian Angel or daimon central to the religious, magical and social system of Thelema – itself a Greek word meaning "will". He taught that each individual possessed a true will which was identified with the daimon or Guardian Angel; to know the one is to know the other*³¹.

El objetivo evolutivo de la nueva era inaugurada por su recepción de *El libro de la Ley* fue nada menos que la realización consciente de cada individuo del Conocimiento y Conversación de su *daimon* o Ángel de la Guarda. Esto es, declaró, el Próximo Paso en la evolución humana. La máxima de *El libro de la Ley*: "Haz tu voluntad, será toda la ley", admite más de lo que puede llegar a aparecer en una primera lectura. Para Crowley cada realización individual de su Ángel de la Guarda o *daimon* era fundamental para el sistema social religioso, mágico de Thelema – palabra griega que significa "voluntad". El enseñó que cada individuo poseía una voluntad verdadera, identificada con el *daimon* o Ángel de la Guarda; conocer uno es conocer el otro.

La importancia que tuvieron las enseñanzas de Aleister Crowley para Xul queda, por otra parte, registrada en el retrato realizado en 1961, titulado *Mui Mago*. Creado a partir de un nuevo sistema de escritura, su retrato "dice": "Alistör Crowley, bon/Muy mori mastro/ Mui mago"³², esto es: "Aleister Crowley, bueno/ Gran Maestro de la Moral/ Gran Mago". Y aunque el calificativo de Gran Mago, en realidad, era uno de los grados que ostentaba Crowley, el hecho de que lo denominase "Gran Maestro de la Moral" exige por lo menos una aclaración. Cuando vemos el grafismo que indica su apellido, este aparece dividido en tres partes – "Cro", "w" y "ley" – la tercera (Ley) es indicada por el signo que encierra su boca y esto refuerza el sentido de la grafía: el Mago había expresado una nueva Ley a la que

ya nos hemos referido y explicado su importancia en la voz de Fernando Pessoa.

Sin lugar a dudas, este encuentro entre el Mago y el Pintor es una vía de ingreso nueva para acercarnos a la figura de Xul Solar. Su estudio permite realizar un abordaje que abre nuevas perspectivas para la comprensión de su pintura y también de otras de sus creaciones. Y en muchos casos, es a través de la figura del Mago que éstas adquieren una nueva dimensión significativa.

Notas

¹ Patricia M. Artundo, "Papeles de trabajo: introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar", en *Xul Solar: visiones y revelaciones*, Buenos Aires, MALBA - Colección Costantini, 17 de junio al 15 de agosto de 2005; San Pablo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 24 de septiembre al 30 de diciembre de 2005; Houston, The Museum of Fine Arts, enero a abril de 2006; México DF, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, mayo a agosto de 2006, pp. 21-33.

² Patricia M. Artundo, "El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar", en Annateresa Fabris (organizadora), *Crítica e modernidade*, San Pablo, ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 187-200.

³ Patricia M. Artundo, "Primera historia de un Diario Mágico", en Alejandro Xul Solar, *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Traducción de Daniel E. Nelson y edición al cuidado de Patricia M. Artundo, Buenos Aires, El hilo de Ariadna/ Fundación Pan Klub, 2012, p. 103.

⁴ Jorge Luis Borges, *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980*. Introducción, establecimiento del texto y notas a cargo de Patricia M. Artundo, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2013.

⁵ Xul Solar. "Poema". *Imán*. París, abril 1931, p. 50-51; "Apuntes de neociollo". *Azul*. Azul, a. 2, n. 11, agosto de 1931, p. 201-205; "Poema". *Signo*, Buenos Aires, n. 3, abril de 1933, p. 3-5, y "Visión sobre el trilineo". *Destiempo*. Buenos Aires, a. 1, n. 2, noviembre de 1936, p. 4.

⁶ Daniel E. Nelson. "Los San Signos de Xul Solar: *El libro de las mutaciones*". En *Xul Solar: visiones y revelaciones*. Buenos Aires, MALBA, junio 2005 – São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, septiembre 2005, p. 49-50.

⁷ Alejandro Xul Solar. *San Signos I. 1924-1925*. Entrada "May 17 11.40 am", p. 15. Archivo Documental. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

⁸ J. Ramón [seud. Alejandro Xul Solar]. "Pettoruti y el desconcertante futurismo". *La Razón*. Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1923, p. 5. Recogido en Alejandro Xul Solar. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Patricia M. Artundo editora. Buenos Aires, Corregidor, p. 107.

⁹ Cf. Daniel E. Nelson. "Los San Signos de Xul Solar: *El libro de las mutaciones*", *op. cit.*, p. 53. Para el concepto de lengua artificial mixta, véase Umberto Eco. *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Barcelona, Crítica, 1994.

¹⁰ Aleister Crowley. *The Book of the Magical Record of To ME A ΘHPION. Magical diary, 3 April to 16 May 1924..* The Yorke Collection. The Warburg Institute. University of London, Microfilm Edition, 2003, OS A13.

¹¹ Alejandro Xul Solar. *San Signos I, op. cit.*, entrada "Paris/ May 15/ 11am", p. 8. Como lo explica Israel Regardie, "Great Work" es un término arcaico que se refiere a la autodisciplina que conduce a la iluminación espiritual. Cf. del autor *Roll away the stone. An Introduction to Aleister Crowley's Essays on the Psychology of Hashish with the complete text of The Herb Dangerous [by] Aleister Crowley*. Saint Paul, Minnesota, Llewellyn Publications, 1968, p. 22.

¹² Marco Pasi. *Aleister Crowley e la tentazione della politica*. Milano, Franco Angeli, 1999, p. 35, n. 42.

¹³ Apud Marco Pasi, "The influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's esoteric writings", en Wouter J. Hanegraaff, Joscelyn Godwin, Jean-Louis Vieillard-Baron, Richard Caron (ed.), *Selected Essays on Esotericism*, Peeters, Louvain, 2001, pp. 693-710.

¹⁴ Alejandro Xul Solar. *San Signos I, op. cit.*, p. 3.

¹⁵ Francis King. "Prefatory Note". En: S.L. MacGregor Mathers and Others. *Ritual Magic of the Golden Dawn*. Edited by Francis King. Vermont, Destiny Books, 1997, p. 65.

¹⁶ Francis King aclara al respecto: "It is perhaps worth saying that most experimenters with this technique have found that the dream experienced bears a real relationship to the symbol used", *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ Aleister Crowley, Carta a Alejandro Xul Solar, fechada "Dec. 11th, 1929". Archivo Documental. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

¹⁸ Alejandro Xul Solar, *San Signos I, op. cit.*, p.13, texto fechado "1924 May 16".

¹⁹ En uno de sus diarios Alostrael transcribió una visión de Xul mientras él la experimentaba y la relataba en voz alta, visión que luego él mismo transcribió en su propio diario, pudiendo entonces ser cotejadas las dos. Alostrael [Leah Hirsig]. "A Diary of Alostrael 31-666-31. Mar. 20, 1924 e.v. to May 29/24 e.v.", p. 20, Entry "May 17". O.T.O. Archives.

²⁰ Marco Pasi. "Lo Yoga in Aleister Crowley". <http://homepage.sunrise.ch/homepage/prkoening/pasi/pasi.htm>. Sobre el componente racionalista en el pensamiento de Crowley, cf. también el libro de Israel Regardie, *Roll away the Stone, op. cit.*

²¹ Daniel E. Nelson. "Los San Signos de Xul Solar", *op. cit.*, p. 50.

²² Jorge Schwartz. "'Sílabas las estrellas compongan': Xul Solar y el neociollo". En: *Xul Solar: visiones y revelaciones, op. cit.*, p. 35.

²³ William Breeze. Carta a la autora, 4 de marzo de 2005.

²⁴ Aleister Crowley. *Book 4. Part I. "Mysticism"*. En: Aleister Crowley with Mary Desti and Leila Waddell. *Magick. Liber ABA. Book Four- Parts I-IV*. Edited, annotated and introduced by Hymenaeus Beta. Boston, Weiser Books, 1997 (2ª edición), p. 27.

²⁵ Existe bastante bibliografía sobre este punto, remitimos a Marco Pasi. *Aleister Crowley e la tentazione della politica*. Milano, Franco Angeli, 1999 y a la biografía de João Gaspar Simões. *Vida e obra de Fernando Pessoa. História duma geração*. Amadora, Livraria Bertrand, 1980 (1ª edic. 1954), 593-607.

²⁶ Aleister Crowley. Carta a Gerald Yorke, datada "Aug 31 1930". The Yorke Collection. The Warburg Institute. University of London, Microfilm Edition, 2003.

²⁷ Aleister Crowley. Carta a Gerald Yorke, sin datar. The Yorke Collection. The Warburg Institute. University of London, Microfilm Edition, 2003.

²⁸ Marco Pasi. *Aleister Crowley e la tentazione della politica, op. cit.*, p. 149.

²⁹ Gerald Yorke. Carta a Xul Solar, datada "29/3/30". Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

³⁰ Sobre este punto, cf. Louis Reau, *Iconographie de l'art chrétien. T. II. Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament*, París, Presses Universitaires de France, 1957, p. 30-33.

³¹ "Editor's Foreword to the Second Edition", en *The Goetia The Lesser Key of Solomon The King. Lemegeton, Book I. Clavicula Salomonis Regis*, Boston, Wiser Books, 1995, p. xxi. Traducido por Samuel Liddell MacGregor Mathers, editado, anotado, prologado y ampliado por Aleister Crowley. Segunda edición ilustrada con nuevas notas de Aleister Crowley. Editado por Hymenaeus Beta.

³² Agradezco a Martha Rastelli de Caprotti la traducción de esta grafía.

Patricia M. Artundo

Docente-investigadora en la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Doctora en Letras por la Universidade de São Paulo y Licenciada en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar (2001-2016), dirigió el proyecto que culminó con la publicación de *Xul Solar. Catálogo razonado: obra completa* (2016). Curadora independiente, es además autora de numerosos libros y artículos, se especializa en arte argentino y en revistas culturales de la primera mitad del siglo XX.



Arte y literatura. Amistades



Emilio Pettoruti
Sin título, ca. 1917
Óleo sobre cartón
18,5 × 22,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Xul Solar
Sin título, ca. 1917
Témpera sobre cartón
22,5 × 18,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Pintadas sobre el mismo cartón.





Al Lussemburgo, 1914
Témpera sobre cartón
22,5 × 31,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Catálogo de la primera exposición individual de Xul Solar en la Galería Arte de Milán, 1920



Fiamma nelle zone, ca. 1918
Óleo sobre cartón
22,9 × 16,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Pattuglia e torre
ca. 1918-1920
Óleo sobre cartón
21,8 × 26,8 cm
Fundación Pan Klub
Buenos Aires



Sin título, 1920
Acuarela sobre papel
15,1 × 21,3 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Paisaje en Génova, 1916
Acuarela sobre papel sobre cartulina
15,1 × 21,1 cm; montaje: 21,8 × 24, 2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Soledad, ca. 1919
Acuarela y gouache sobre papel
sobre cartulina,
16,1 × 12,1 cm;
montaje: 28,1 × 23,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

San Francisco, 1917
Acuarela sobre papel
37 × 23 cm
Colección Museo Xul Solar

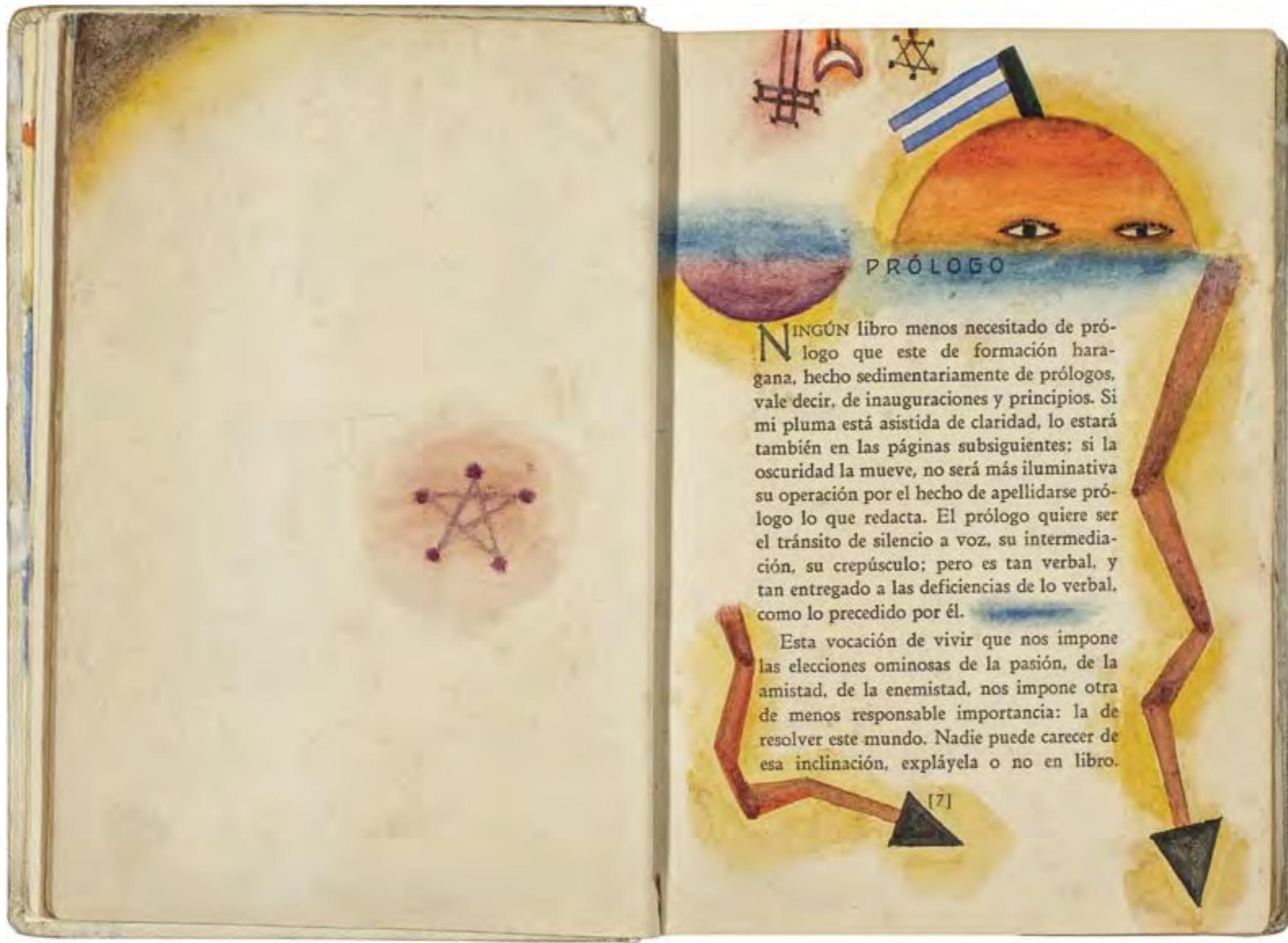




Proa, ca. 1925
Acuarela y lápiz sobre papel
30,2 × 22,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Proa, 1925
Acuarela sobre papel
50 × 33 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes

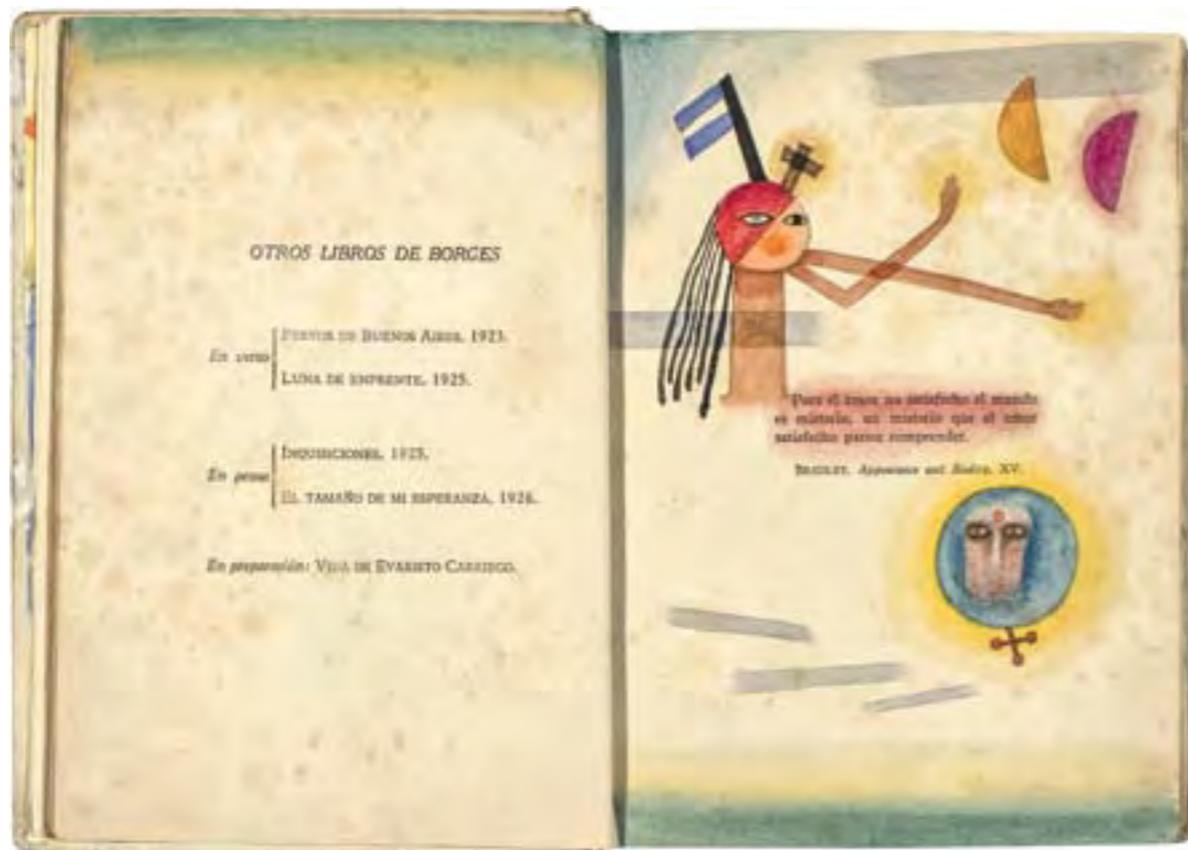




PRÓLOGO

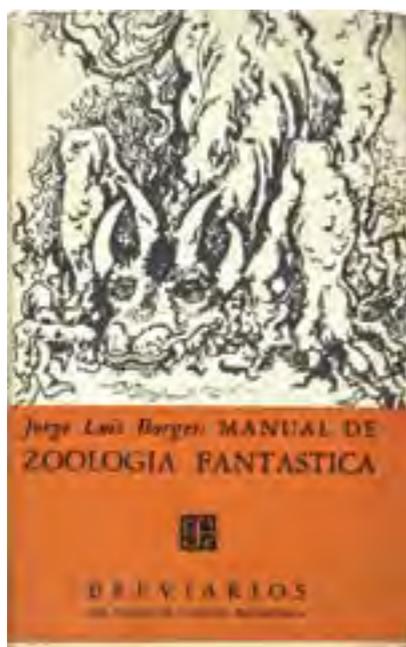
NINGÚN libro menos necesitado de prólogo que este de formación haragana, hecho sedimentariamente de prólogos, vale decir, de inauguraciones y principios. Si mi pluma está asistida de claridad, lo estará también en las páginas subsiguientes; si la oscuridad la mueve, no será más iluminativa su operación por el hecho de apellidarse prólogo lo que redacta. El prólogo quiere ser el tránsito de silencio a voz, su intermediación, su crepúsculo; pero es tan verbal, y tan entregado a las deficiencias de lo verbal, como lo precedido por él.

Esta vocación de vivir que nos impone las elecciones ominosas de la pasión, de la amistad, de la enemistad, nos impone otra de menos responsable importancia: la de resolver este mundo. Nadie puede carecer de esa inclinación, expláyela o no en libro.



Página anterior y esta página:
Ilustraciones realizadas sobre el
libro impreso *El idioma de los
Argentinos* de Jorge Luis Borges,
Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1928.
Acuarelas sobre papel
20,5 × 14,5 × 3,2
Archivo documental Fundación
Pan Klub / Museo Xul Solar

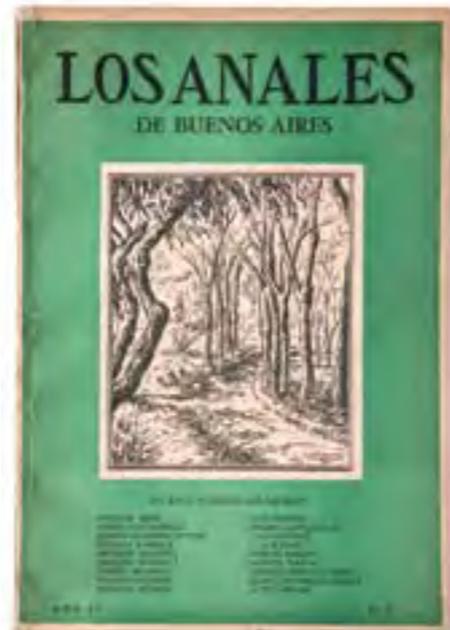
Bocetos para
El idioma de los Argentinos
ca. 1928
Lápiz sobre papel
28,4 × 22,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Borges, Jorge L. y Guerrero, Margarita, *Manual de Zoología fantástica*, México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957
Ilustración de la cubierta: Fabricio Clerici
Interior: viñetas realizadas por Xul Solar y dibujos y grabados de otros autores.



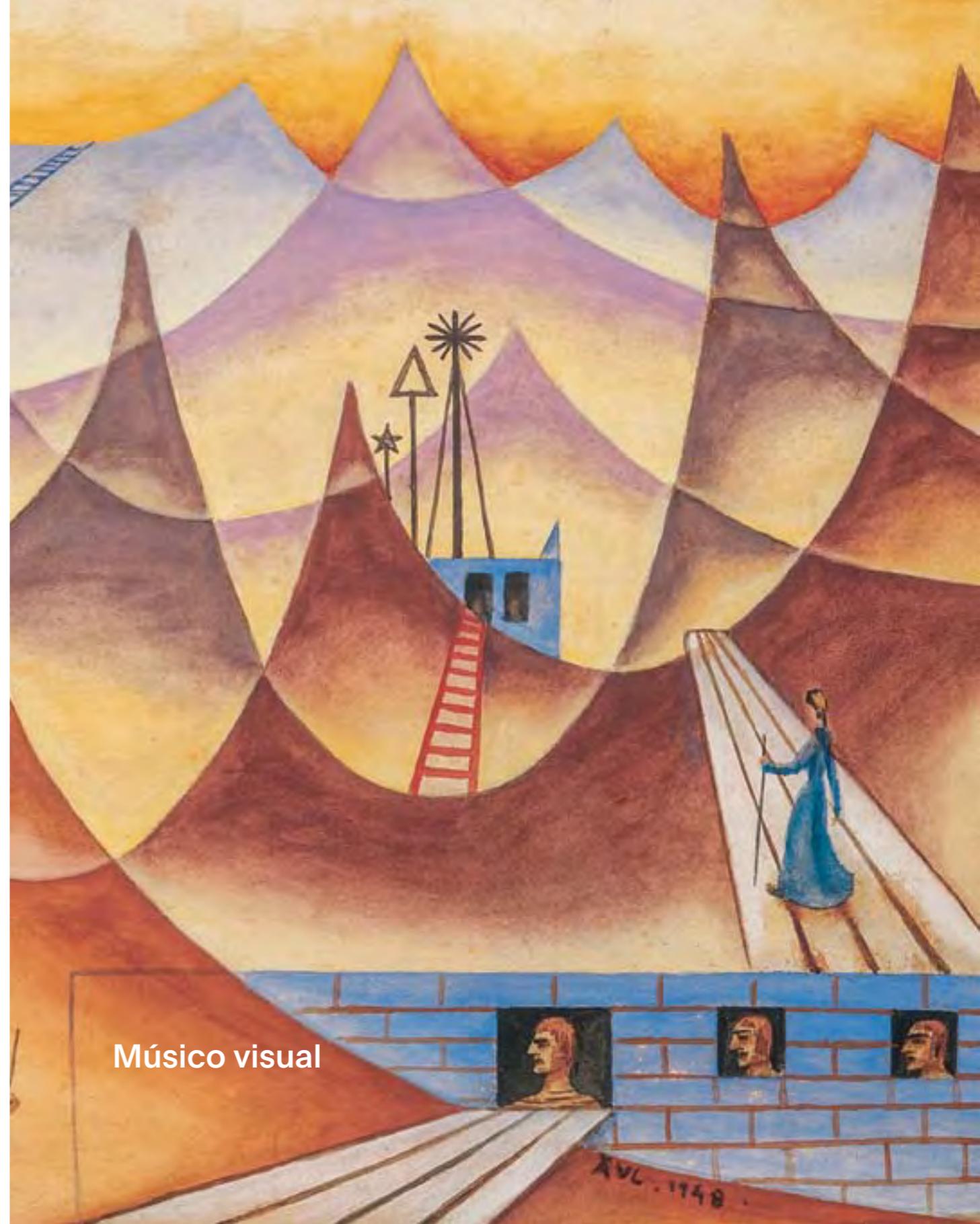
Borges, Jorge L.
El tamaño de mi esperanza,
Buenos Aires, Editorial Proa, 1926
Viñetas realizadas por Xul Solar



Viñetas realizadas por Xul Solar para la revista *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, Año 2, Nro. 1, octubre de 1936



Viñetas realizadas por Xul Solar para la revista *Destiempo*, Buenos Aires, Año 1, Nro. 1, octubre de 1936



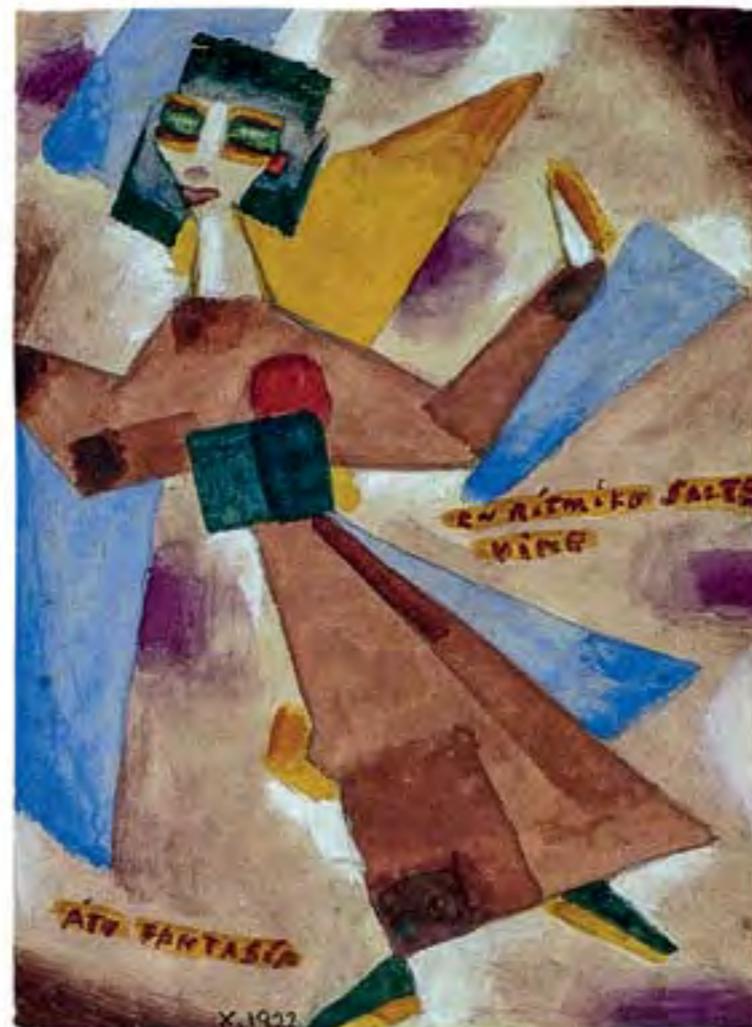
Música visual



Musical, 1924
Acuarela, gouache y tinta
sobre papel
23,5 × 27 cm
Colección particular



Música, ca. 1919
Acuarela sobre papel
sobre cartulina
21,2 × 7,1 cm
montaje: 26,5 × 13,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



En rítmico, 1922
Acuarela y gouache sobre papel
14,5 × 10,5 cm
Colección particular



Ritmos, ca. 1918-1919
Acuarela sobre papel sobre cartulina
12 × 11,9 cm
montaje: 19,3 × 16,1 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



San Danza, 1925
Acuarela y gouache
sobre papel
23,5 × 30,5 cm
Colección MALBA
Fundación Costantini



San Danza, 1925
Acuarela y gouache
sobre papel
23 × 31 cm
Colección particular

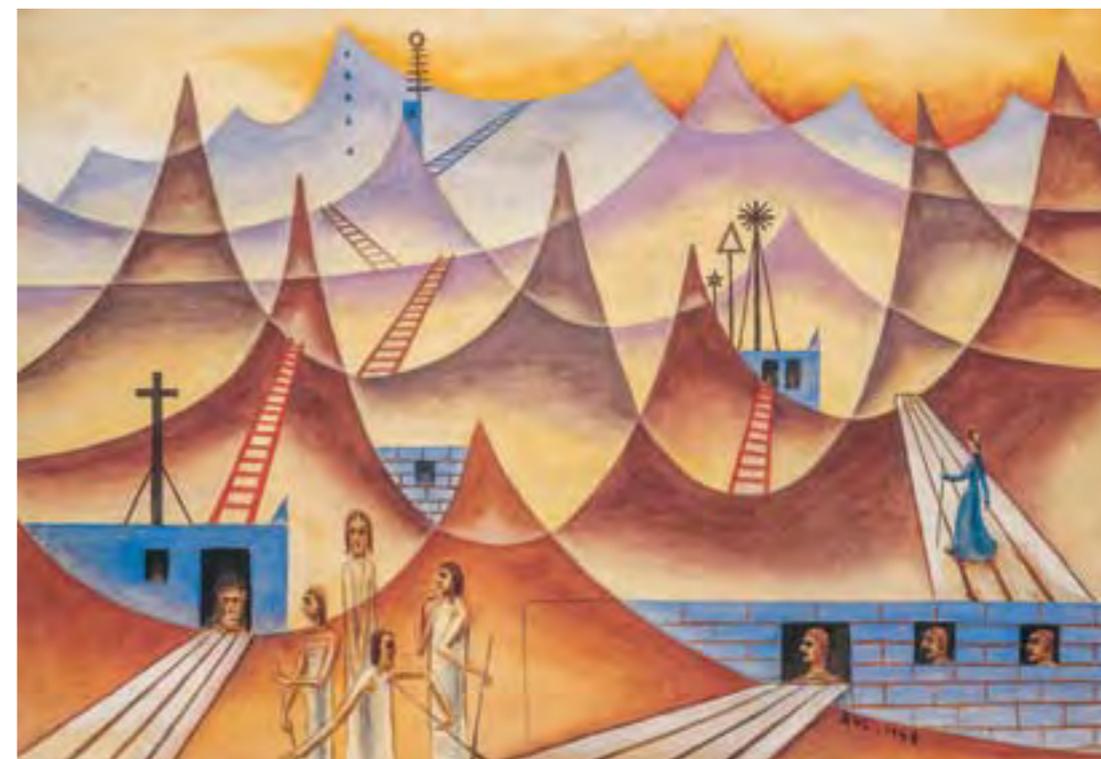


San danza, 1925
Acuarela y gouache
sobre papel
23 × 31 cm
Colección Museo Xul Solar



Impromptu de Chopin. 1949
Acuarela sobre papel sobre cartón
35 × 50 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Página anterior:
Partitura del *Impromptu* N° 1
de Federico Chopin
Archivo Documental
Fundación Pan Klub / Museo Xul Solar



Página anterior
Cinco melodías, 1949
Acuarela sobre papel
35 × 50 cm
Colección Museo Xul Solar

Barreras melódicas, 1948
Acuarela y gouache sobre papel
35 × 50 cm
Colección Museo Xul Solar

Contrapunto de puntas, 1948
Acuarela y gouache sobre
papel sobre cartón
35 × 50 cm
Colección particular



Paisaje melódico 1953
Lápiz sobre papel sobre cartón
25,5 × 32,6 cm
montaje: 29,7 × 36,4 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Coral Bach, 1950
Acuarela y gouache
sobre cartón
35 × 50 cm
Colección Museo Xul Solar



Dulcitone Patentees Sole Makers
Thomas Machell & Sons Glasgow,
Scotland, ca. 1934
Xul Solar lo modifica posteriormente
a 1946. Tres filas de teclas rectangulares
coloreadas, madera pintada,
82 × 94,3 × 41,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Piano Laurimat & Co. Berlin, ca. 1946
Xul Solar modifica el piano con
posterioridad a 1946. Tres filas de teclas
coloreadas, madera tallada y pintada,
131 × 153 × 65 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



El mundo de las lenguas



Pupo, ca. 1920
Acuarela sobre papel sobre cartón
21,5 × 15,5 cm
montaje 25 × 18 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Muy alto 1922
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartulina
14,7 × 10,4 cm
montaje: 24,2 × 19,1 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título 1920
Acuarela sobre papel
sobre cartulina
9,5 × 9,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Subamos mais aun, ca. 1920
acuarela y gouache
sobre papel
21 x 7,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Miró Tó, ca. 1919
Acuarela sobre papel sobre cartulina
21,3 x 7,6 cm
montaje: 27,3 x 22,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sol, ca. 1920
acuarela y gouache
21,2 x 7,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Solo mando, ca. 1920
acuarela s/papel s/cartulina
21 x 7,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Dos Anjos, 1915
Acuarela sobre papel
27 × 36 cm
Colección Museo Xul Solar

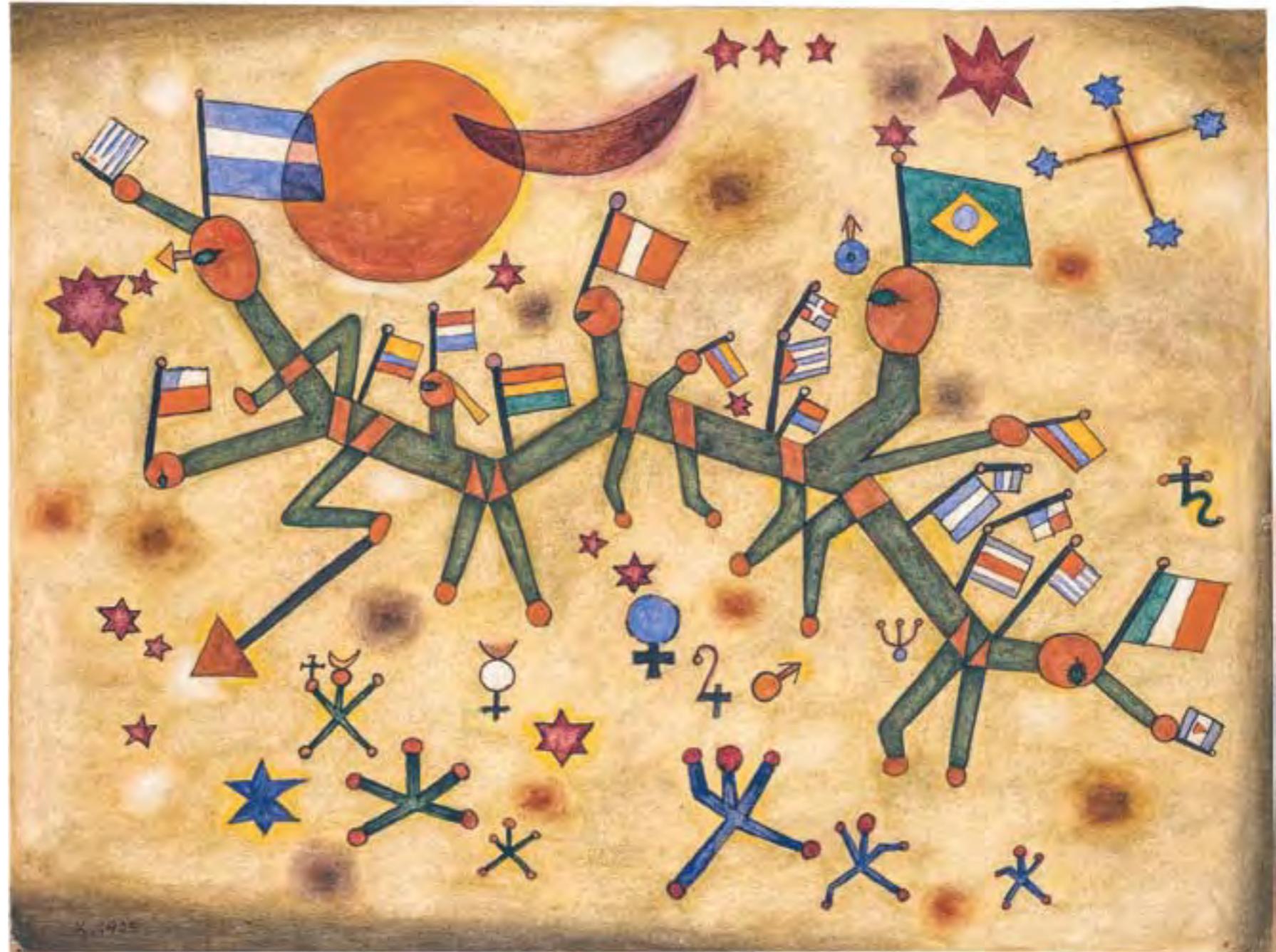




Espero, 1923
Acuarela sobre papel
16,3 × 26 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Piai, 1923
Acuarela, gouache y tinta sobre papel
sobre cartulina
15 × 21 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



País 1925
Acuarela y gouache sobre papel
sobre cartón
25,2 × 32,7 cm
Colección particular

Página siguiente:
Manuscrito para la conferencia
sobre la lengua dictada por Xul Solar
en el Archivo General de la Nación
el 28 de agosto de 1962,
Archivo Documental Fundación
Pan Klub / Museo Xul Solar

Alguna vez ha de llegar la hora de criticar en buena fe, y de corregir los defectos y fallas de nuestro idioma, ya que nuestros juristas no lo hacen, y de no dejar que todo ello se acumule sin fin. También podría prevorse 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 finirse en una sola lengua vulgar, la que, con aporte de otras lenguas, y adaptándose a ~~los~~ requerimientos, podría alcanzar extensión mundial, aunque las lenguas locales sigan existiendo, como ocurre p. ej. en Italia, donde se siguen hablando sus muchos dialectos tan distintos entre sí, al lado del italiano oficial. El español, tal cual está ahora, no puede pretender universalidad, como tampoco, aunque sea tan hablado, el ruso y sus afines, por lo difícil y complicado y caprichoso.

El inglés, casi sin gramática, tan simple y manejable, tan difundido por el mundo, tiene el handicap de padecer una ortografía y de una fonética sin ejemplo por lo caprichosa. Esto hace ^{absurda} muy difícil que se acepte alguna vez - que ello acepten - pronunciarlo como se escribe, salvo, por cierto, algunas lógicas correcciones, y no, como lo predicen muchos, escribirlo como se pronuncia, lo que desfigura mucho el idioma, y lo aleja, casi sin remedio, de las otras dos lenguas del continente.

Con todo, y aunque ello esté algo lejos de una lengua perfecta, el inglés, por lo simple de su gramática, y, acompañado, como ves, por las otras dos lenguas nuestras, tiene capacidad para hacerse vehículo mundial, aunque sea provisoria, por largo tiempo, demandando la necesidad común de intercambio y entendimiento.

11
¿Cómo establecer este programa de mejoras, lógicas y viables?
Es fácil, rebatido para cualquiera que compare entre varias lenguas, apreciando y confrontando ^{sus} similitudes y defectos y que ha observado con su visión ^{de los usos y costumbres} en su propia lengua.

Este el programa mínimo (mejorable) de mejoras en español.

I (Verbo) 1º) Una sola conjugación verbal, con flexiones personales [Quisiera, ^{con vose} primera persona del presente] indicativo, plural en -s, como en portugués y ruso, [y plural en -s], [y futuro plural en -e].

2º) Participo pasivo: -ido [ido], y pretérito perfecto en -iu, casi como ~~participio pasivo~~ en inglés.

3º) Imperfecto en -ua (va), [-ba, -ra (italiano y portugués)].

4º) Participio presente (-ante, -ante) - en -ing (inglés) con género, si se requiere - -ing - -inga: dancing y con -r: robando, vendiendo, pagando.

5º) Imperativo, infinitivo, con puntos de exclamación.

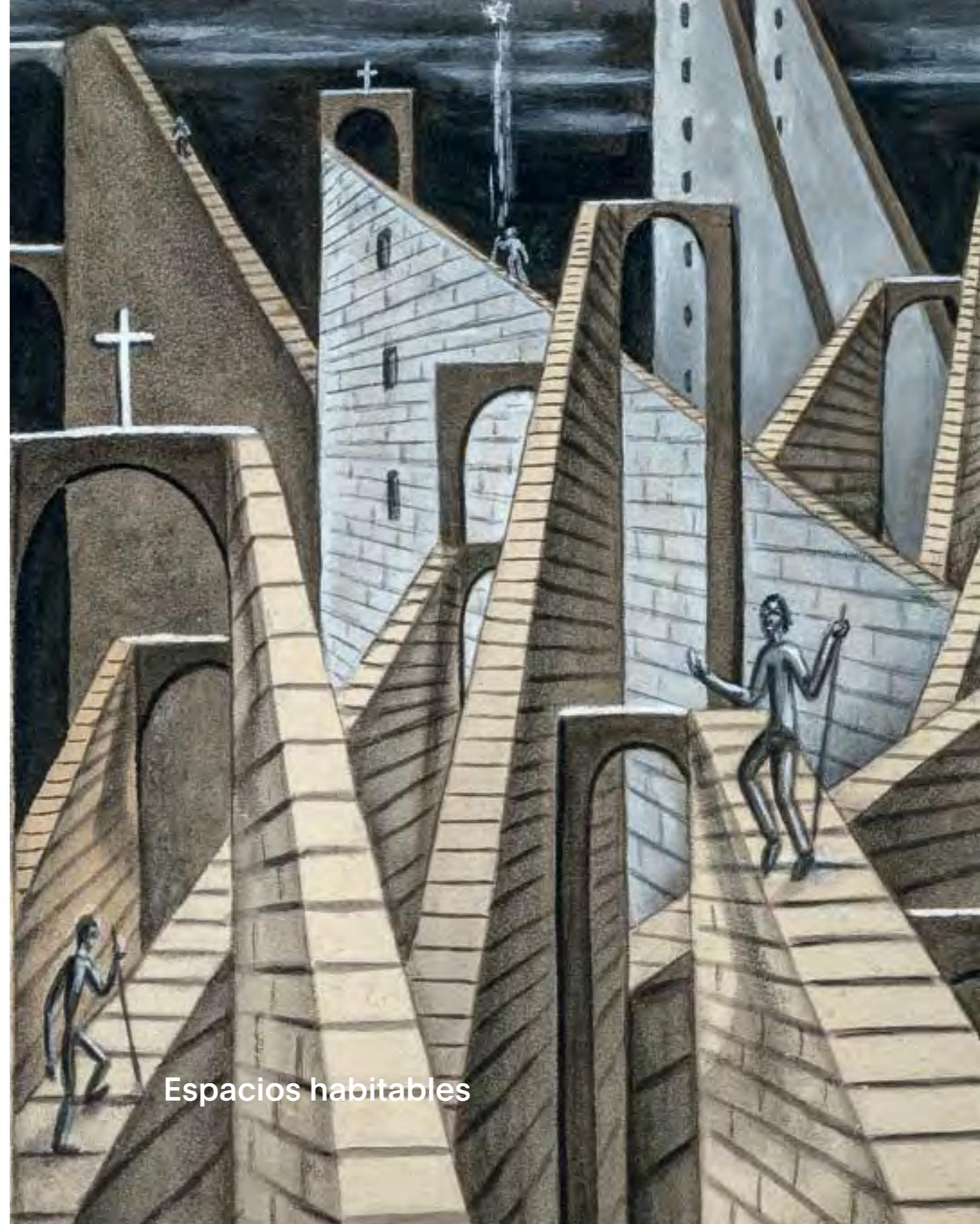
6º) Condicional: -ría con -ría como auxiliar inglés would después del pronombre se puede abreviar en -o.

7º) Futuro en -ría (will inglés) también como auxiliar.

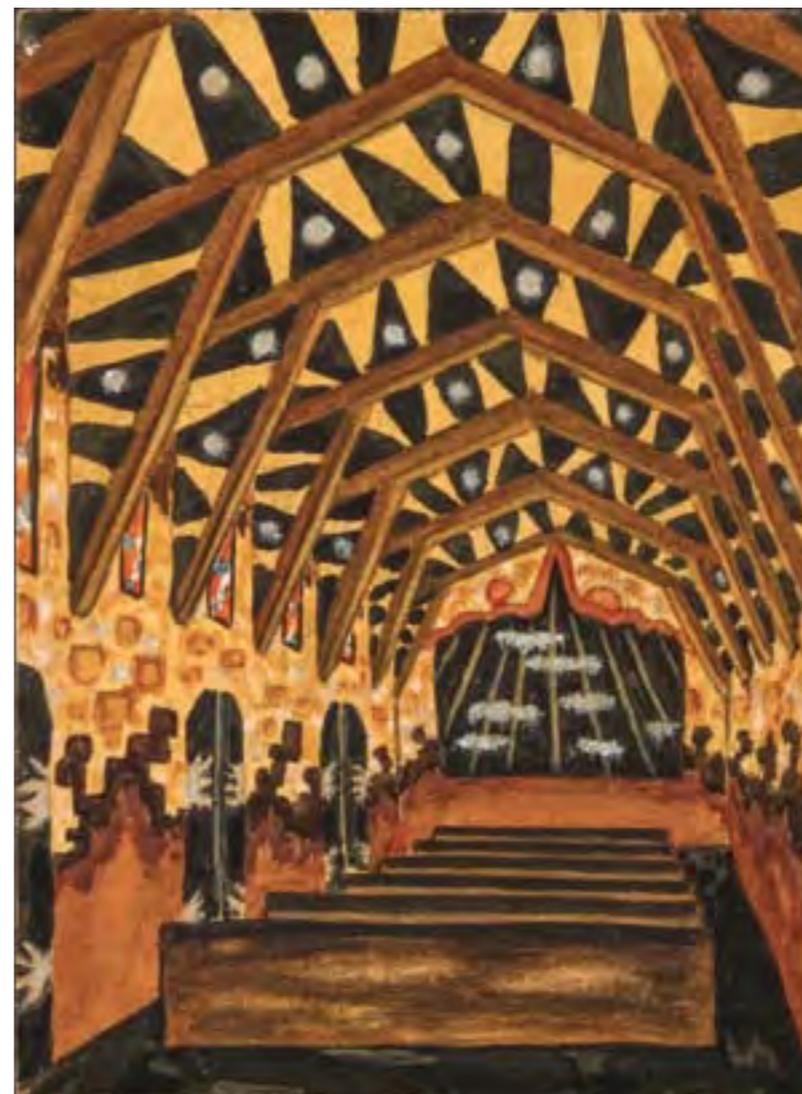
8º) El infinitivo (en -e) con to- como en inglés, siempre que pueda haber confusión.

II (Género) Por lo común, los nombres sin sexo, en nuevo, con -o, -a. Con cambio, si se le atribuye se no puede ser masculino o femenino. Boca, cuerpo, sexo, viso, etc. Como es difícil encontrar a algunas la o fonética, se puede usar la o (de o) = puer, bov, cuerp, etc.

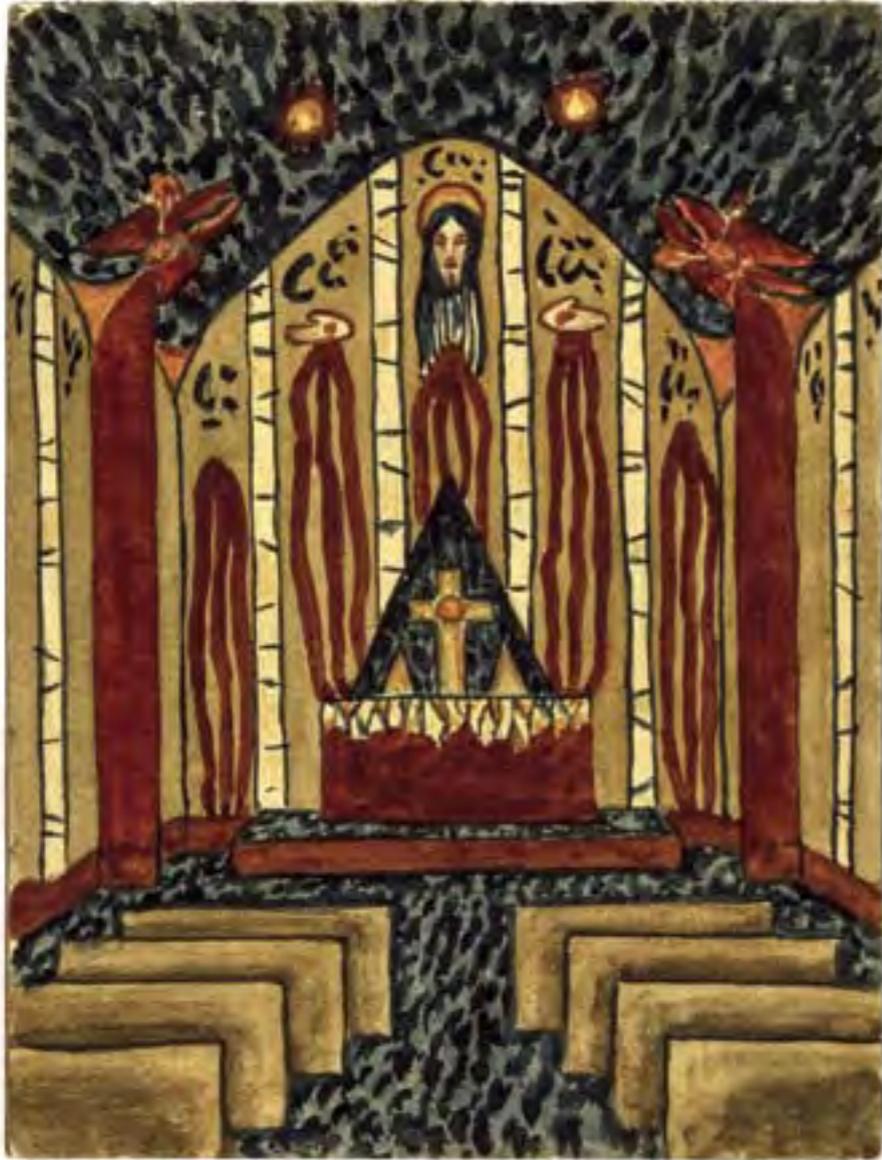
III 1º) Nombres abstractos de acción (en -on) terminan en -e como nombre verbal o infinitivo: financia, cuantificación, secudimiento.
2º) Nombres abstractos de cualidad (en -dad) terminan en -e.



Espacios habitables



Interior Templo, ca. 1918
Acuarela sobre papel sobre cartulina
16,2 × 12 cm
montaje: 23,1 × 17,4 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1918
Acuarela sobre papel
sobre cartulina
16,1 × 11,9 cm
montaje: 23,2 × 17,8 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, Posdata, ca. 1918
Acuarela sobre papel sobre cartulina
16 × 11,9 cm
montaje: 23,9 × 17,9 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela sobre papel sobre cartulina
16,1 × 12,1 cm
montaje: 19 × 14,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela sobre papel sobre cartulina
15,9 × 12,1 cm
montaje: 19,1 × 14,9 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
 Acuarela y gouache sobre papel
 sobre cartulina
 15,4 × 12,1 cm
 montaje: 19,1 × 14,4 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
 Acuarela y gouache sobre
 papel sobre cartulina
 15,7 × 12 cm;
 montaje: 19,5 × 14,7 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
 Acuarela y gouache
 sobre papel sobre cartulina
 15,8 x 12 cm
 montaje: 22,6 × 17,3 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela y gouache sobre
papel sobre cartulina
16 × 11,9 cm
montaje: 19,5 × 14,8 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartulina
15,9 × 12,1 cm
montaje: 23,2 × 17,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartulina
15,9 × 12 cm
montaje: 22,1 × 16,1 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartulina
16 × 11,9 cm
montaje: 22,3 × 17,1cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
 Acuarela y gouache
 sobre papel sobre cartulina,
 12,1 × 15,9 cm
 montaje: 15,7 × 18,4 cm
 Fundación Pan Klub
 Buenos Aires



Sin título, 1918
 Acuarela y gouache
 sobre papel sobre cartulina
 11,9 × 16 cm
 montaje: 15,9 × 18,5 cm
 Fundación Pan Klub
 Buenos Aires



Sin título, ca. 1918
 Acuarela sobre papel
 sobre cartulina
 16 × 12 cm
 montaje: 19,1 × 14,1 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



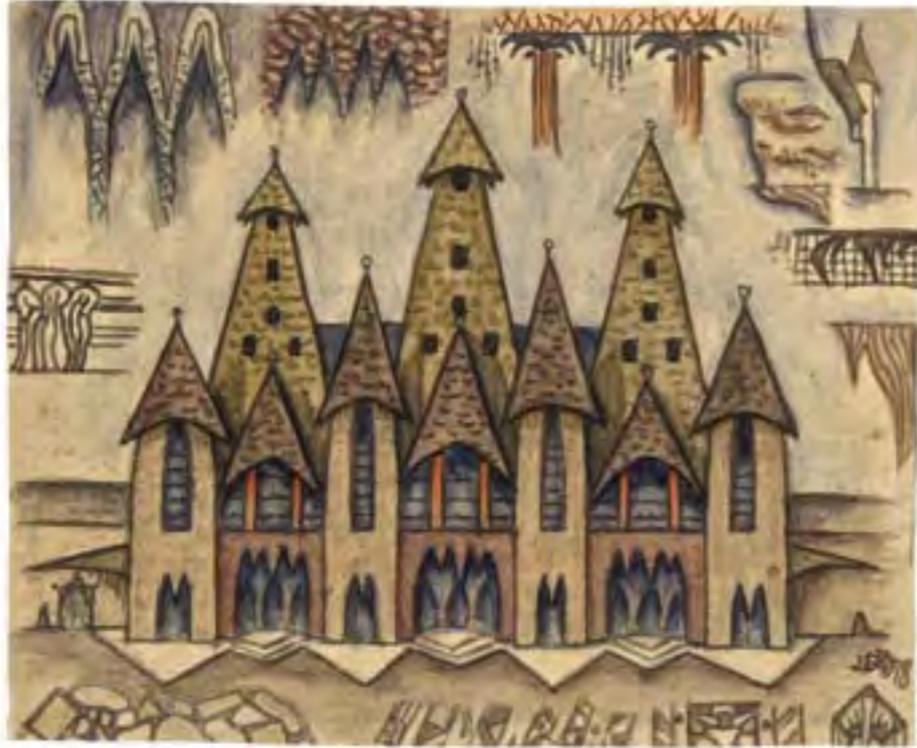
Carpeta nro. 6 (templos y palacios)
recortes de diarios y revistas sobre papel
35,5 × 22,6 × 10 cm
Archivo documental
Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar



Página anterior:
Sin título, 1918
Acuarela sobre papel
21,1 × 25,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Sin título, 1918
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartulina
21 × 25,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Proyecto, 1918
Acuarela sobre papel
20,9 × 25,1 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Estilos, 1918
Acuarela sobre papel sobre cartulina
20 × 24,3 cm
montaje: 23,1 × 27 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1918
Acuarela y gouache sobre papel
20,5 × 25 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1926
Acuarela y tinta sobre papel
sobre cartón
16,2 × 23 cm
montaje: 29,7 × 33 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Otro Neo Bau, 1921
Acuarela sobre papel
sobre cartulina
19,2 × 22,4 cm
montaje: 23,5 × 27,8 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1921
Acuarela sobre papel
17 × 21 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



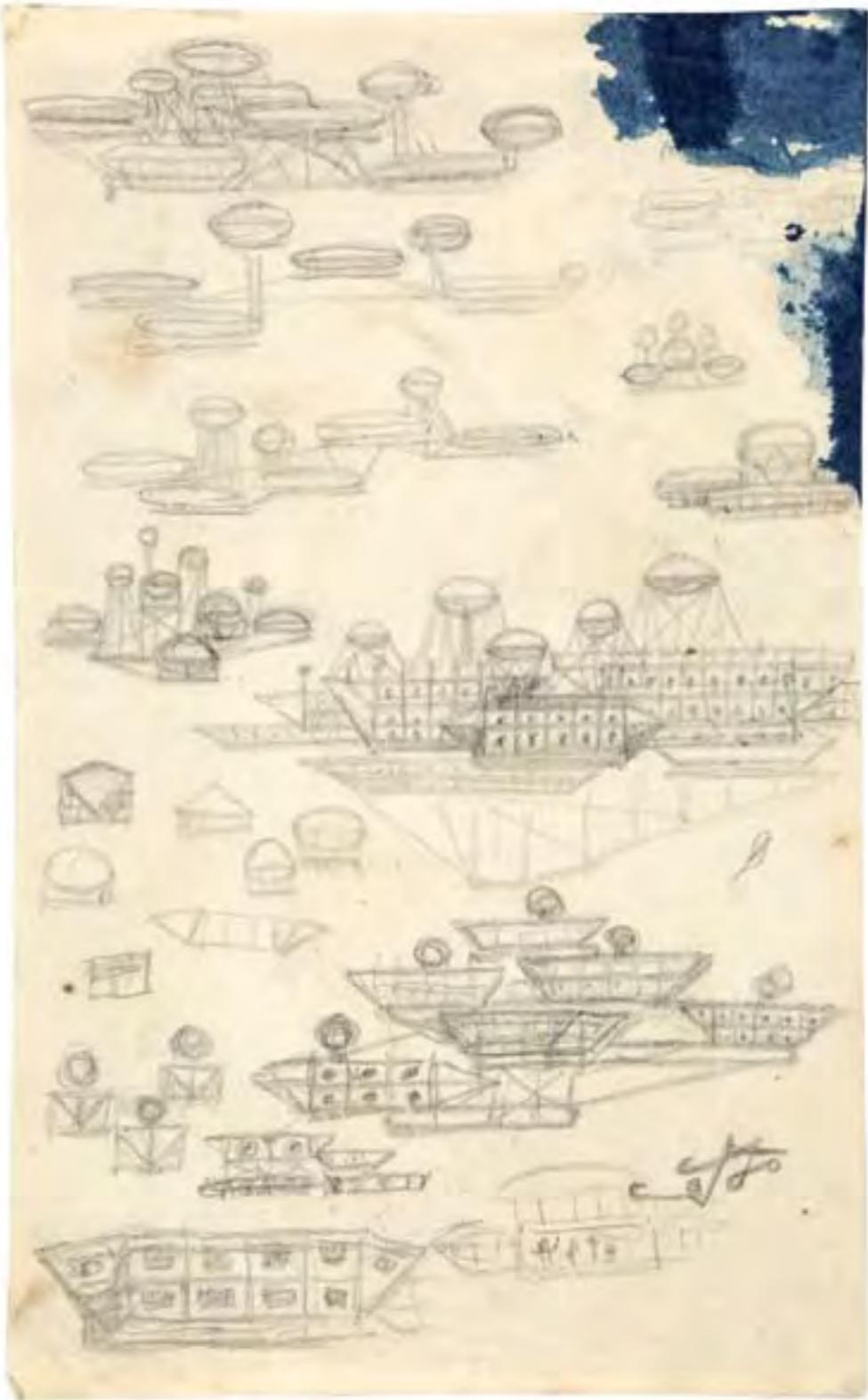
Cine-teatro, 1926
Acuarela y tinta sobre papel sobre cartón
16 × 21 cm
Colección particular



Doce escaleras, 1925
Acuarela y tinta sobre papel
27,5 × 37 cm
Colección Particular



B.A., 1929
Acuarela y gouache sobre papel sobre cartón
30 × 45 cm
Colección Particular

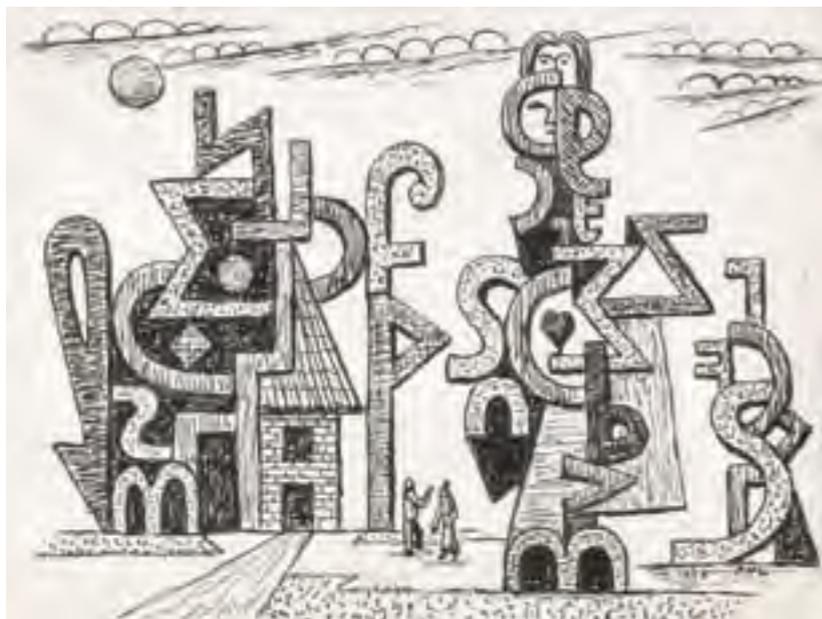


Vuel villa, 1936
Acuarela y gouache sobre papel
sobre cartón,
34 × 40 cm
Colección

Página anterior:
Bocetos para *Vuelvilla*,
lápiz sobre papel
22,2 × 13,7 cm
Archivo documental Fundación
Pan Klub -



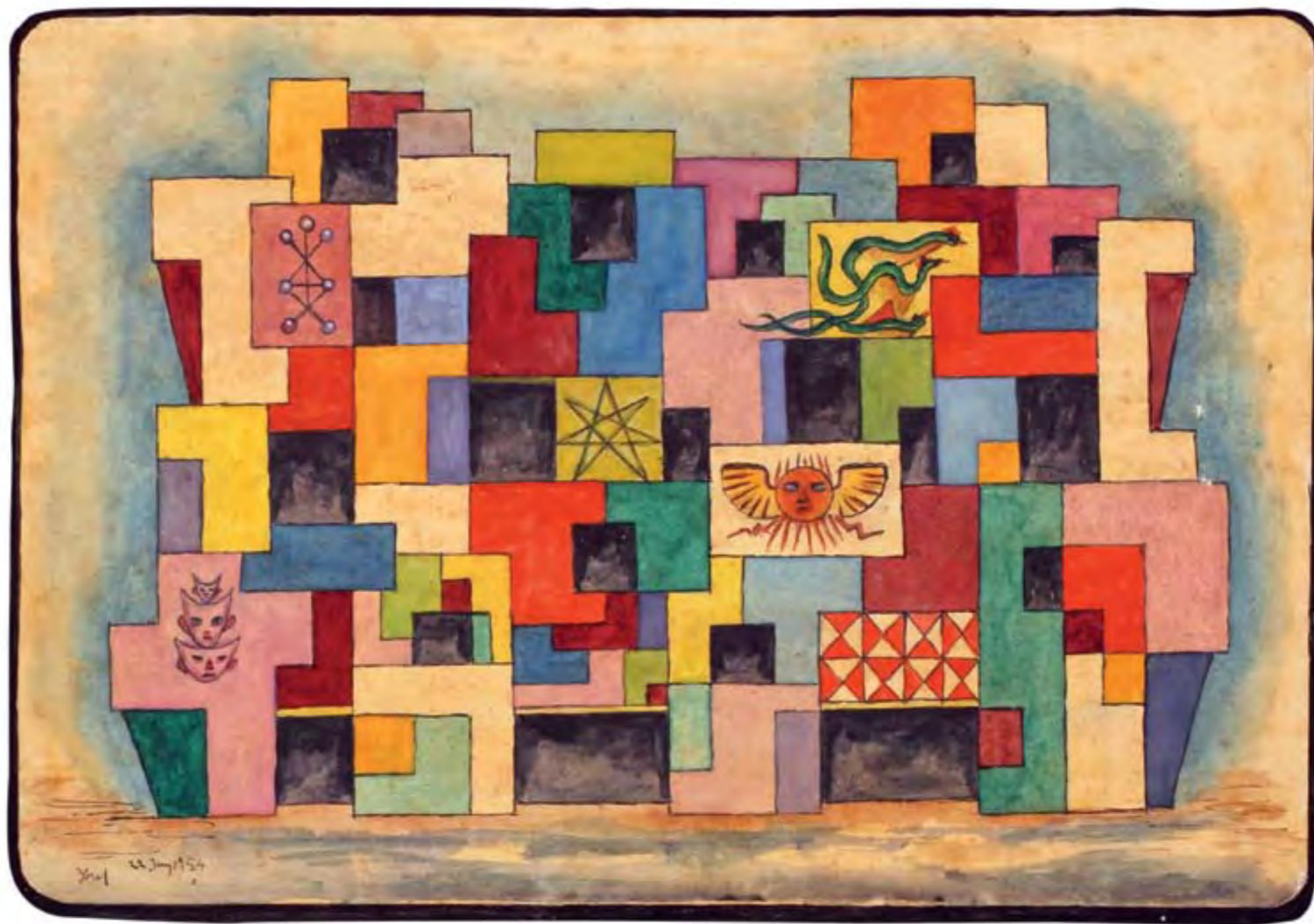
Ciudad Biombi, 1955
Tinta sobre papel
sobre cartón
16,9 × 22,3 cm
montaje: 24,5 × 29,4 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Página anterior:
Bau Letras, 1955
 Tinta sobre papel
 16,7 × 22,2 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Sin título, 1955
 Tinta sobre papel
 16,5 × 22 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Proyecto Fachada para ciudad, 1954
 Acuarela y tinta sobre papel
 sobre cartón
 25,4 × 36,5 cm
 montaje: 33 × 41,5 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Fachada para ciudad, 1954
Acuarela y tinta sobre papel sobre cartón
25,6 × 36,7 cm
montaje: 33,1 × 41,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Fachada de ciudad, 1954
Acuarela y tinta
sobre papel sobre cartón
25,6 × 36,7 cm
montaje: 33,1 × 41,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Ciudad, 1954
Acuarela y tinta sobre papel
sobre cartulina
24,5 × 33 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Fachada Delta, 1954
Acuarela y tinta
sobre papel sobre cartón
25 × 36 cm
montaje: 33 × 41 cm
Colección particular



Proyecto Fachada Delta, 1954
Acuarela y tinta sobre papel
sobre cartón
26 × 36 cm
montaje: 33 × 41,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Fachada Delta, 1954
Acuarela y tinta sobre papel sobre cartón
25 × 36 cm
Montaje 33 × 41,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Proyecto Fachada Delta, 1954
Acuarela y tinta sobre papel sobre cartón
25 × 36 cm
Montaje 33 × 41 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Vías por rocas, 1948
Acuarela y gouache
sobre papel sobre cartón
35 × 50 cm
Colección Particular



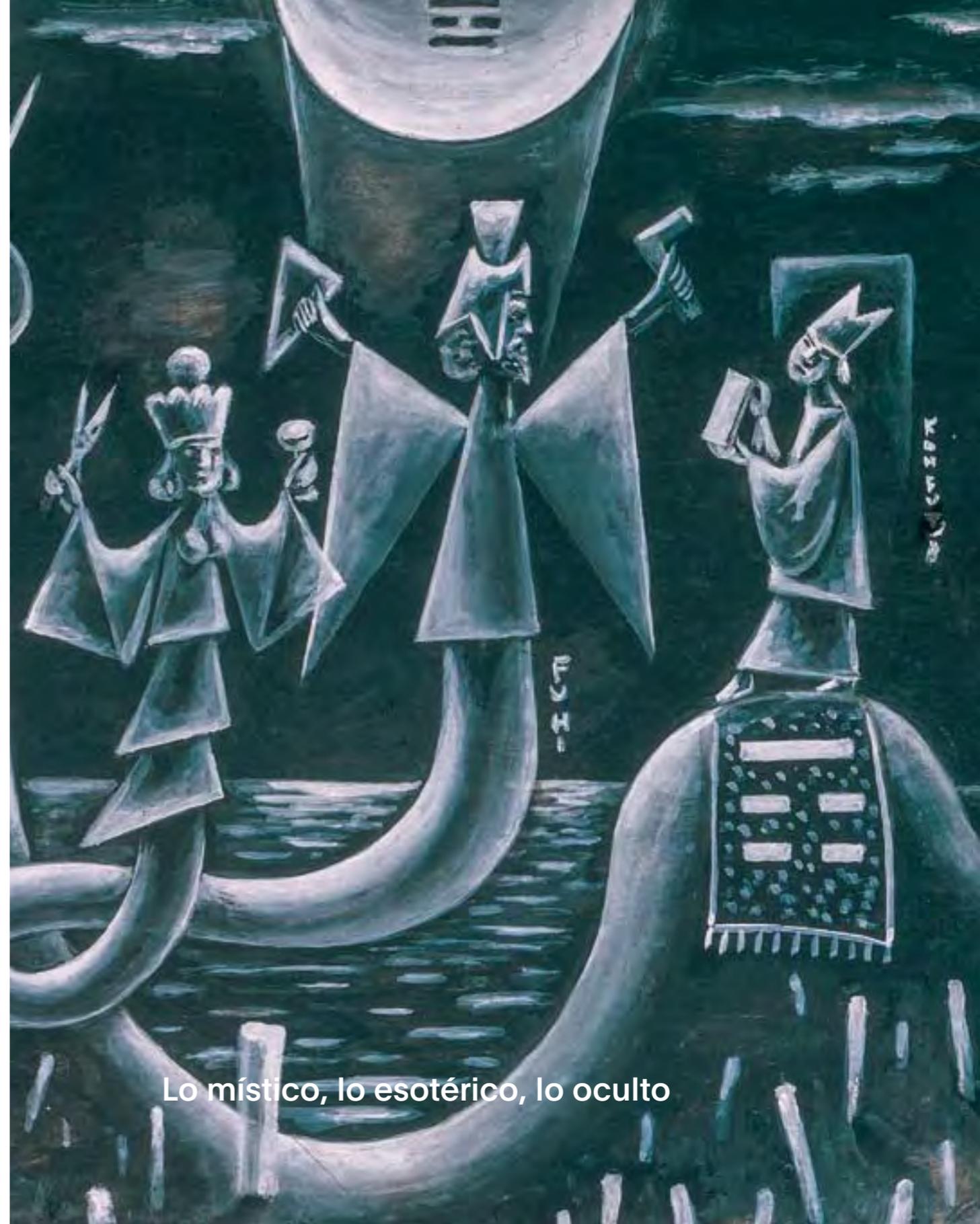
Sin título, 1955
Tinta sobre papel
16,8 × 21,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Muros y puertas, 1944
Témpera y gouache
sobre papel sobre cartón
34 × 48,5 cm
Colección Particular



Muros y escaleras, 1944
Témpera y gouache
sobre papel sobre cartón
35 × 50 cm
Colección Particular



Lo místico, lo esotérico, lo oculto



Sin título, ca. 1919
Acuarela sobre papel
15,1 × 15,1 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Zodiaco, 1953
Acuarela sobre papel
34 x 99 cm
Colección Museo Xul Solar



Rezue, ca. 1922-1923
 Acuarela y *gouache*
 sobre cartón
 22,4 × 22 cm
 Fundación Pan Klub,
 Buenos Aires



Rezo, 1919
 Acuarela sobre papel
 sobre cartulina sobre cartón
 21,1 × 7,9 cm
 montaje: 26,6 × 13,5
 Fundación Pan Klub,
 Buenos Aires



Recibo, ca. 1919
 Acuarela y *gouache*
 sobre papel sobre cartón
 21,1 × 7,9 cm
 Fundación Pan Klub,
 Buenos Aires



Profetas, ca. 1920
 Acuarela sobre papel
 21,2 × 7,6 cm
 Fundación Pan Klub,
 Buenos Aires



Página anterior:

Cintas, 1924

Acuarela y gouache sobre papel

sobre cartón pintado

25,5 × 32,2 cm

montaje: 27,7 × 33,9 cm

MALBA - Fundación Costantini

Hado, 1922

Acuarela y gouache sobre papel

sobre cartulina

sobre cartulina

17,5 × 30,5 cm

Colección particular

Predicador, ca. 1923

Acuarela sobre papel

sobre cartón

14 × 18,8 cm

montaje: 16,5 × 20,2 cm

Colección Museo Nacional

de Bellas Artes, Neuquén



Desarrollo del Yi Ching, 1953
Acuarela y gouache sobre papel
35 × 50 cm
Colección Museo Xul Solar



Bosque y yogui, 1931
Acuarela sobre papel sobre cartón
32 × 47 cm
Colección Particular



Visión en el fin del camino, 1934
Acuarela y gouache sobre
papel sobre cartón
32 × 47 cm
Colección particular



Bri-País-Gente, 1933
Acuarela y gouache sobre papel
sobre cartón
40 × 56 cm
Colección de Arte
Amalia Lacroze de Fortabat



Paisaje, 1932
Acuarela, gouache y tinta
sobre papel sobre cartón
39,7 × 56 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Horóscopo de Xul Solar, 1927
Acuarela y tinta sobre papel
17 × 22 cm
Colección particular

Místicos, 1924
Acuarela lápiz sobre papel
36,5 × 26 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes





Muy Mago (Aleister Crowley), 1961
 Témpera sobre papel sobre cartón
 22,2 × 16,5 cm
 montaje: 30 × 22,5 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

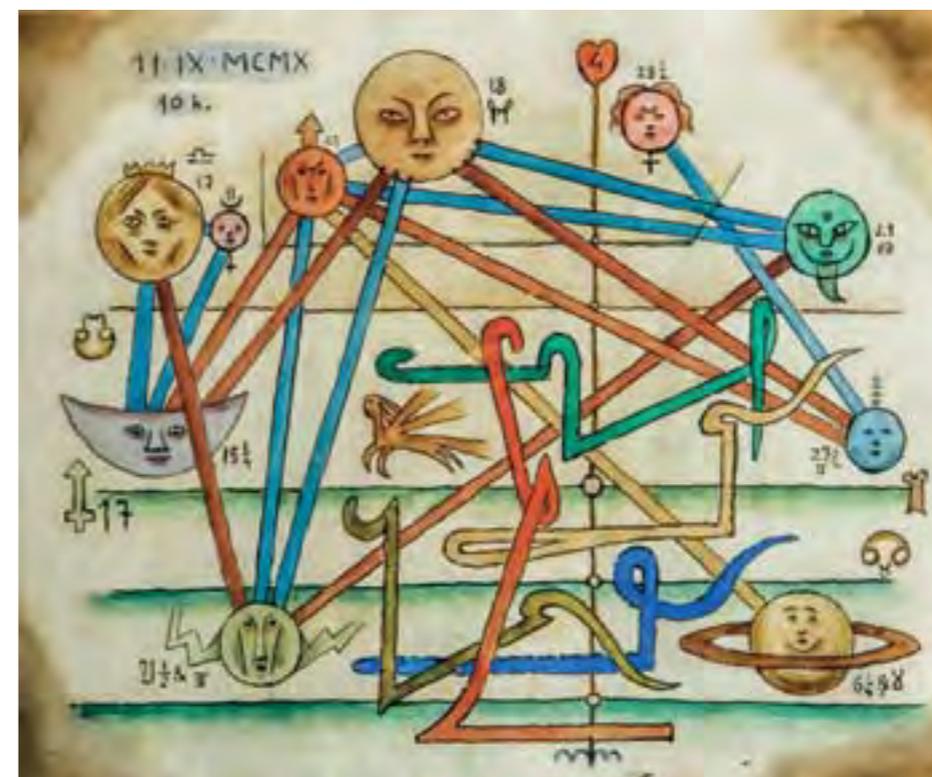
Gran Rey Jesús, 1962
 Témpera sobre papel
 sobre cartón
 38 × 28 cm
 montaje: 49 × 33 cm
 Colección particular



GRAN REY
 X SANTO JESUS CRISTO MIO JENICA
 - MURMETRY SAY SI N SI MATRO ANICAH
 1962
 SHENO THENDO



Horóscopo de Xul Solar, 1953
 Acuarela y tinta sobre papel
 sobre cartón pintado
 24 × 33 cm
 Montaje: 34 × 40 cm
 Colección Particular



Horóscopo de Manuel Mujica Lainez, 1953
 Acuarela y tinta sobre papel
 22 × 27 cm
 Colección de Arte
 Amalia Lacroze de Fortabat



Pan Altar Mundi, 1954
Acuarela sobre madera,
hilo de algodón, bisagras,
pitón y clavos
65 × 23,2 × 5,1 cm (cerrado)
65 × 46,3 × 2,3 cm (abierto)
Colección Museo Xul Solar

7 *Rishis*, ca. 1943-44
Témpera y gouache
sobre papel sobre cartón
231 × 170 cm
Colección particular



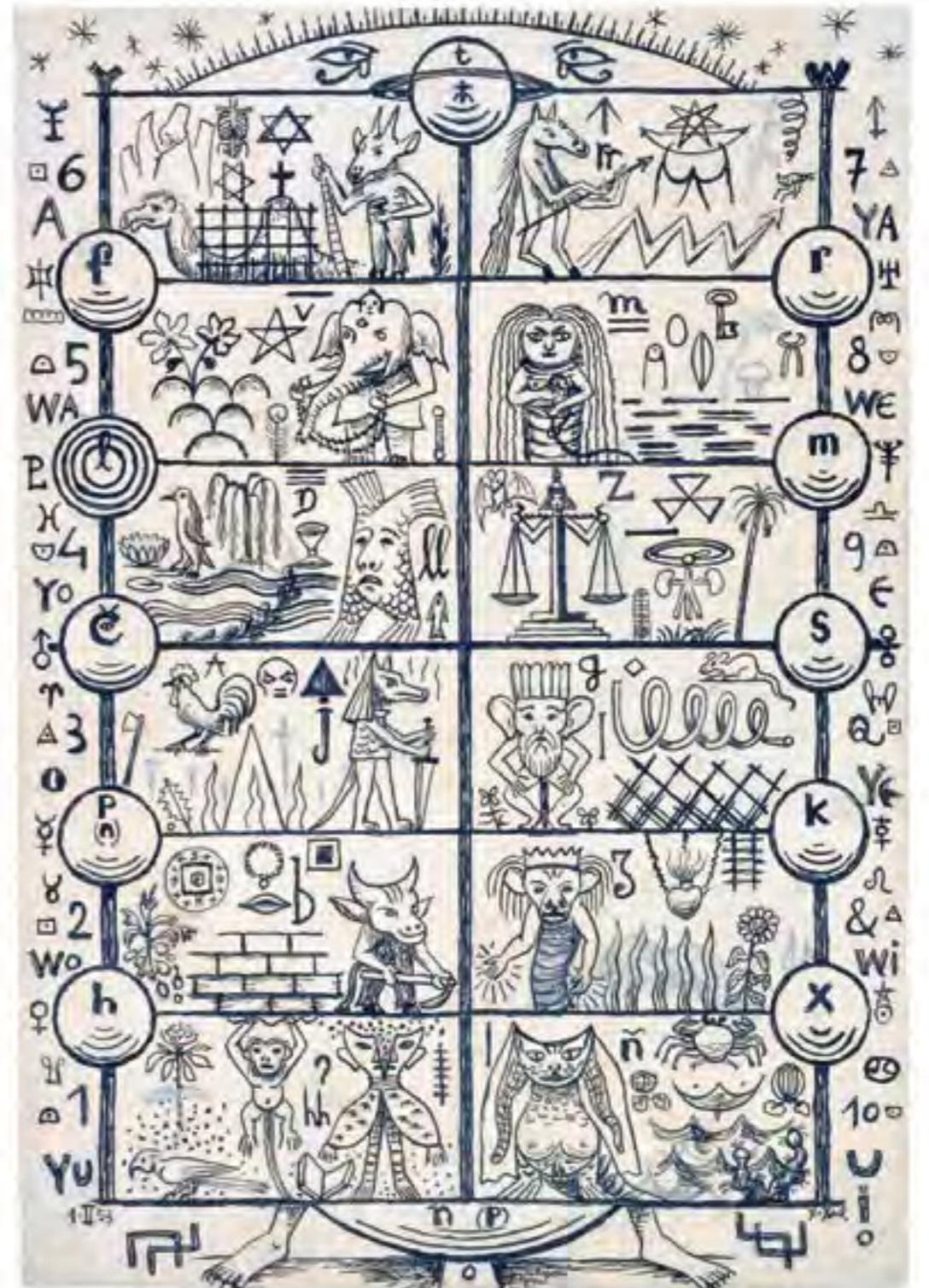


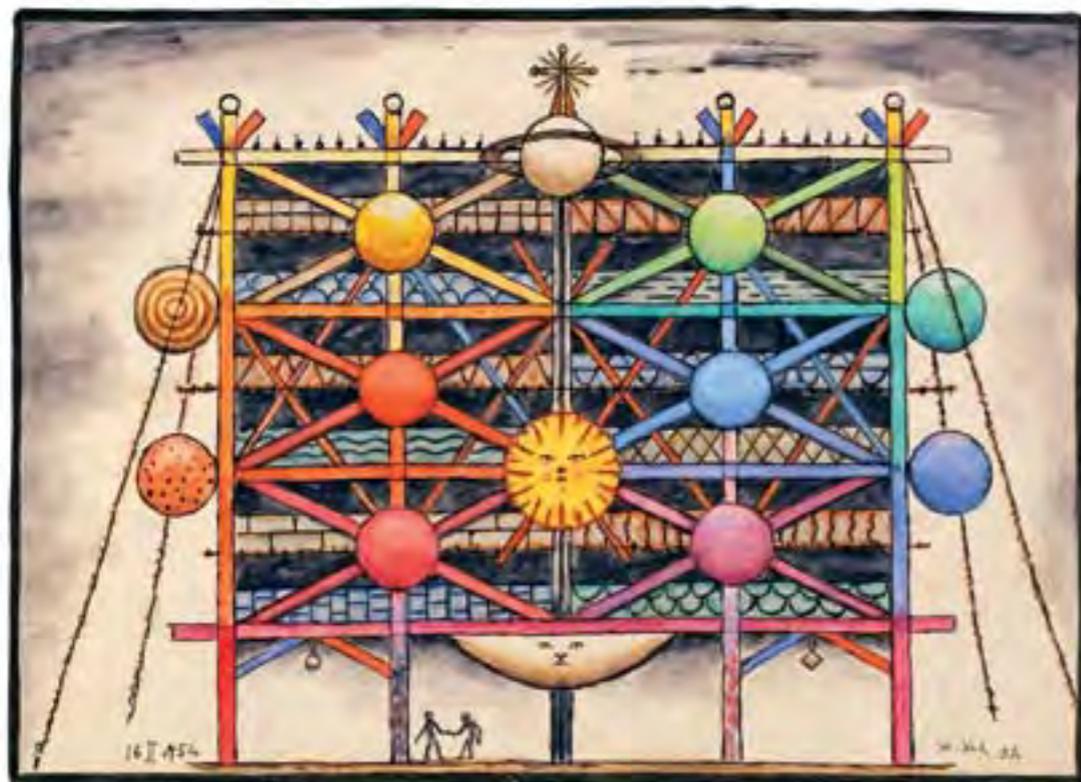
Piscis, 1955
Tinta sobre papel
sobre cartón
17 × 22, 2 cm
montaje: 24,4 × 29,4 cm
Fundación Pan Klub,
Buenos Aires



Marte, 1955
Lápiz sobre papel
sobre cartón
16,8 × 22, 4 cm
montaje: 24,3 × 29,4 cm
Fundación Pan Klub,
Buenos Aires

Sin título, 1953
Tinta y lápiz sobre
papel sobre cartón
35,6 × 24,2 cm
montaje: 42,4 × 32,8 cm
Fundación Pan Klub,
Buenos Aires

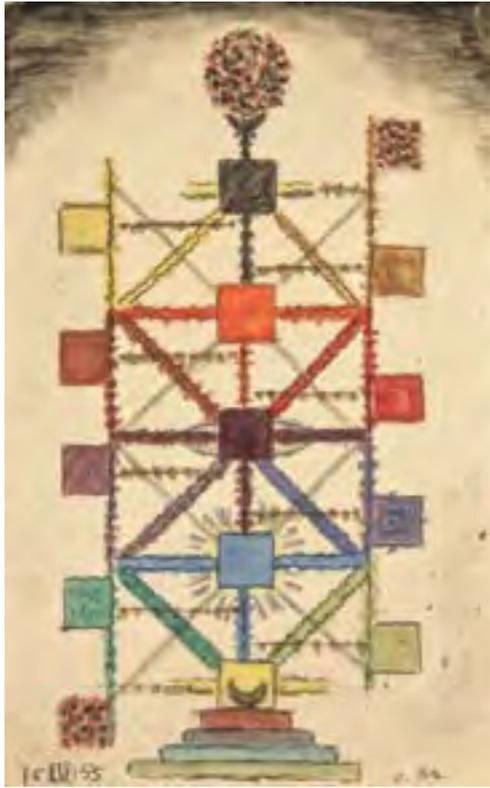




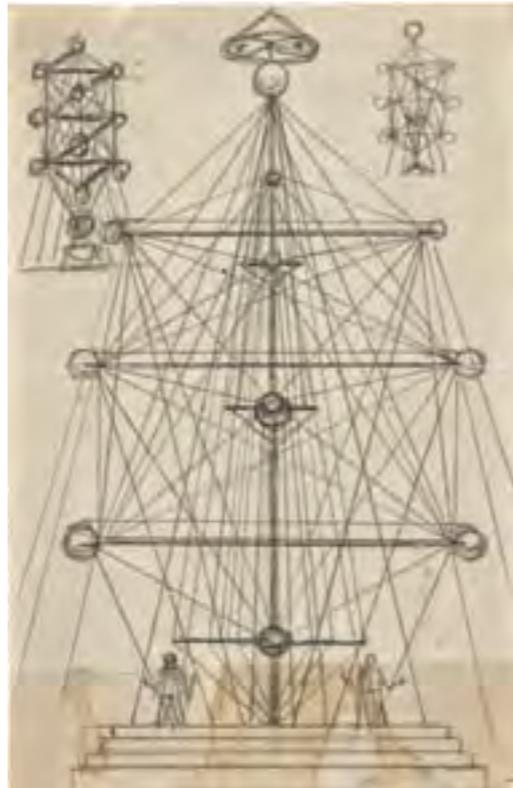
Sin título, 1954
acuarela y tinta sobre papel
sobre cartón
24 × 34,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Pan-Tree, 1954
Acuarela, gouache y tinta
sobre papel sobre cartón
35,5 × 23,5 cm
Colección de Arte
Amalia Lacroze de Fortabat

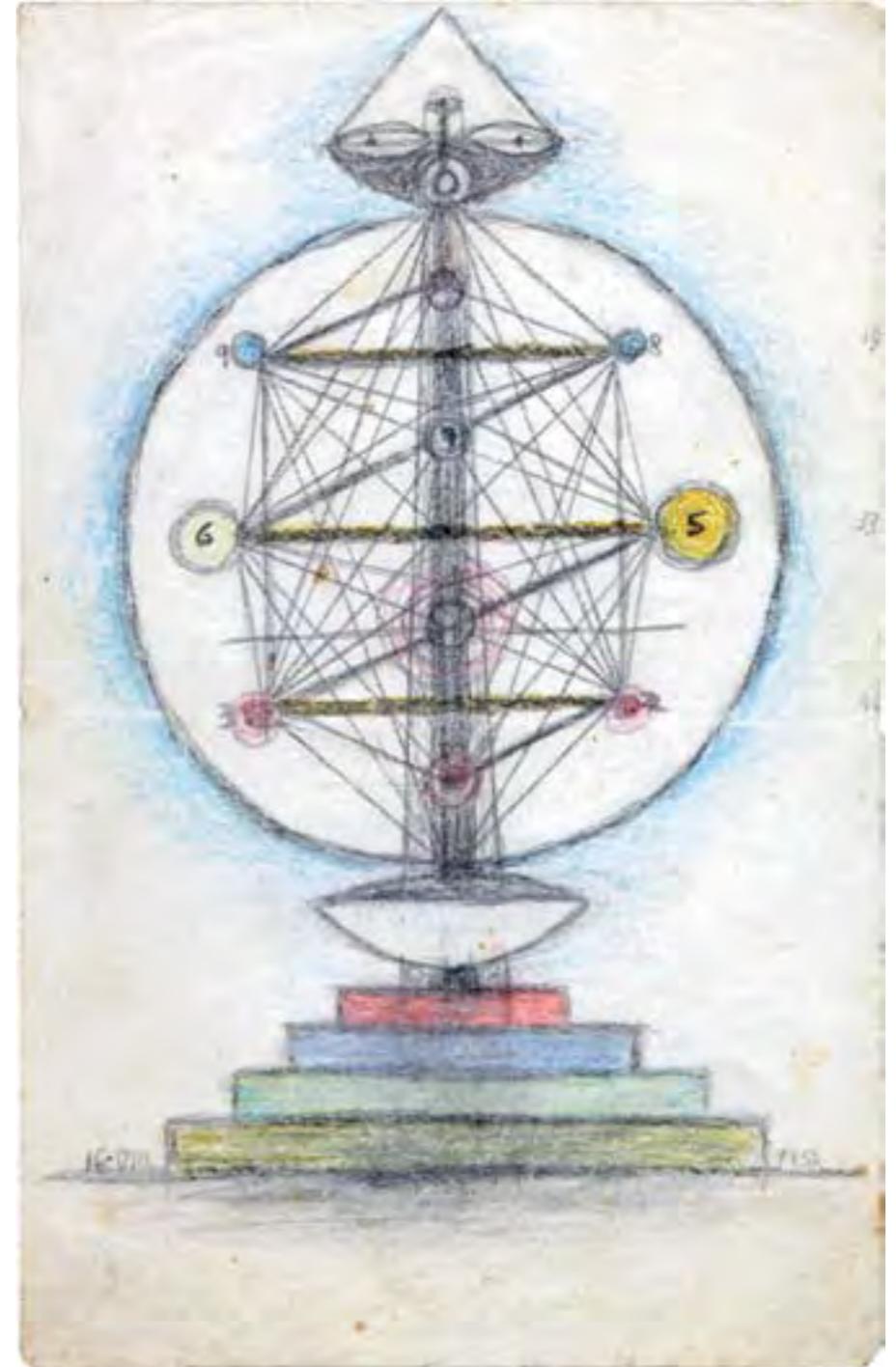


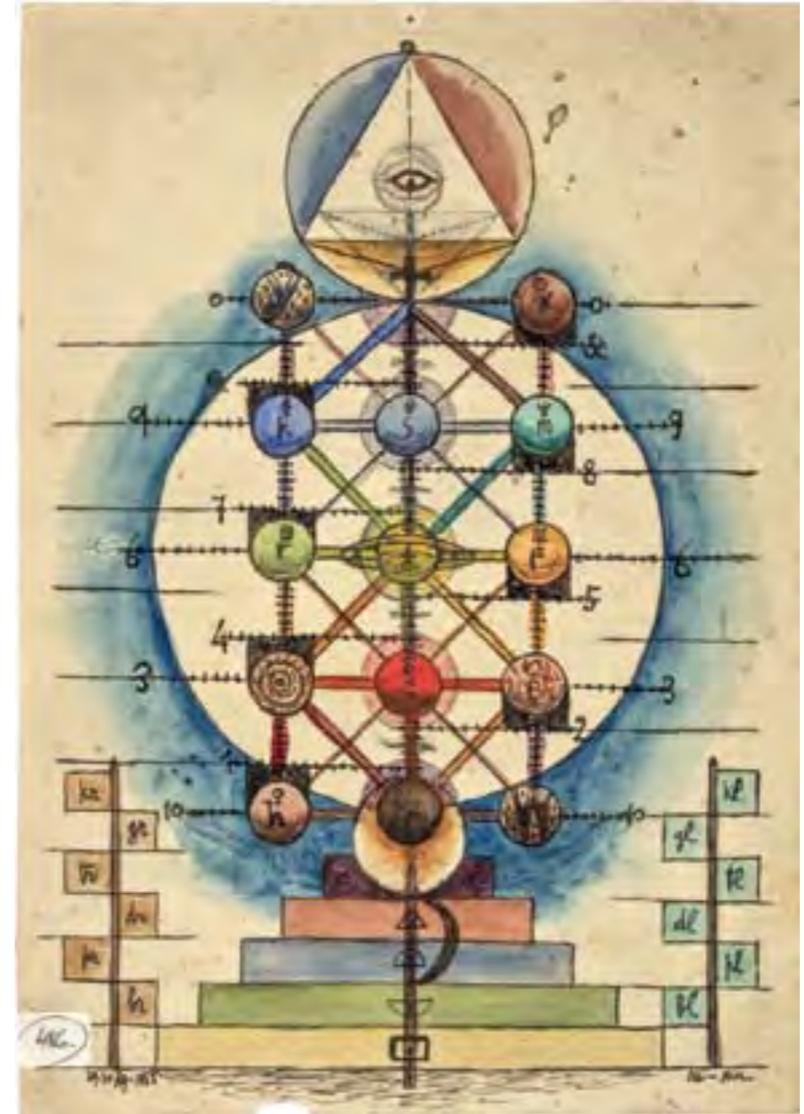
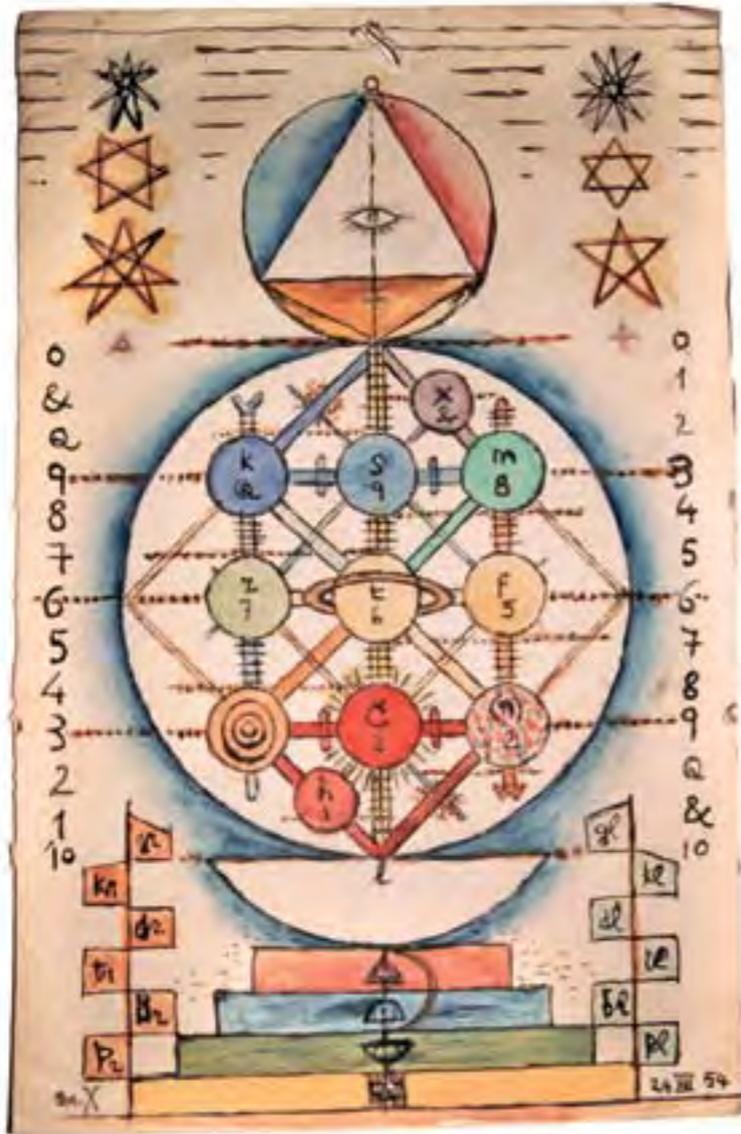
Sin título, 1955
Acuarela y tinta sobre papel
22,1 × 13,2 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1950-1951
Lápiz sobre papel
21,6 × 14 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Pan-Tree, 1950
Lápices de colores sobre papel
22 × 14 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires





Sin título, 1954
anverso y reverso
Acuarela y tinta sobre papel
30 x 23 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Títere La muerte, 1951
Madera, palos de escoba,
alambre, *papier maché*, tela,
botones de vidrio
210 × 49 × 20 cm
trípode: 88,5 × 62,9 × 58, 5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1951-1953
Madera, alambre, clavos y
tachuelas de carpintería y pitones
28 × 25 × 11,4 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Máscara El Genovés, ca.1951-1953
Madera, alambre, *papier maché*,
plomo, pitones, hilo de
algodón y botones de vidrio
21,5 × 19 × 20 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1951-1953
Madera, alambre, *papier maché*,
plomo, hilo de algodón y clavos
41 × 24 × 19 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1951-1953
Alambre
14,5 × 16,5 × 17,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, ca. 1951-1953
Madera, alambre, plomo y clavos
29 × 23 × 19 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Sin título, ca. 1951-1953
Madera, alambre, *papier maché*,
plomo, clavos, botones
de vidrio e hilo de algodón
26 X 19,7 × 16,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires





Máscara Escorpio ca. 1951-1953
Alambre, madera, *papier maché* y témpera
18,5 x 25 x 19,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Máscara Tauro, ca. 1951-1953
Madera, alambre, *papier maché*,
plomo e hilo de algodón
45 x 25 x 18 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Títere Sagitario. ca. 1951-1953
Alambre, cartón pintado, madera,
clavos, grampas e hilo de algodón
38,5 × 25 × 19,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



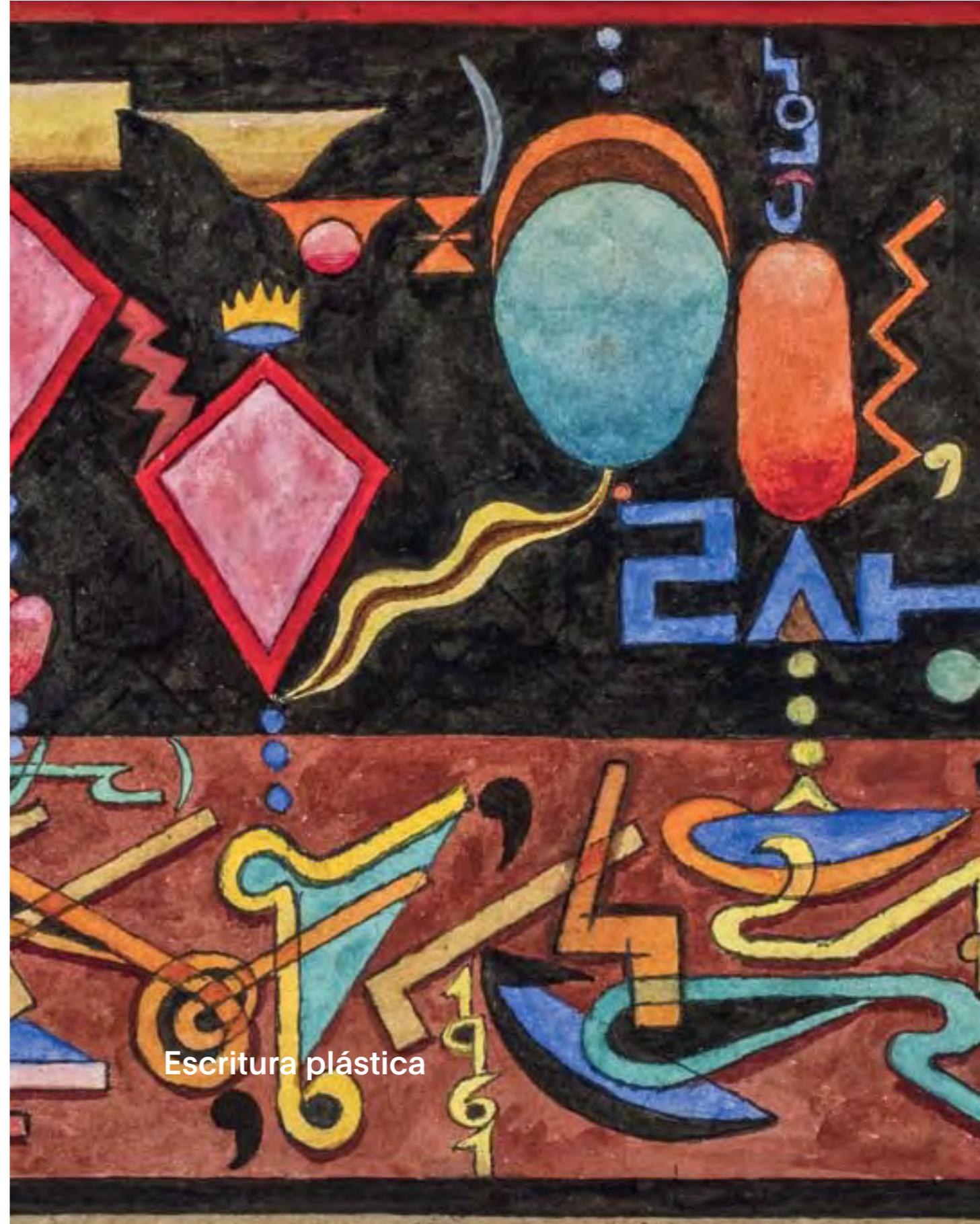
Sin título. ca. 1951-1953
Madera, cartón, alambre,
tachuelas de carpintería, clavos,
plomo e hilo de algodón
19,5 × 32 × 2,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Pan ajedrez, ca.1945
62 piezas de panajedrez. Caja, tablero transportable y 2 cajas contenedoras
Madera, manija y trabas de metal, madera tallada y pintada al óleo
Piezas de panajedrez de formatos y medidas variables 43 × 41 × 2,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



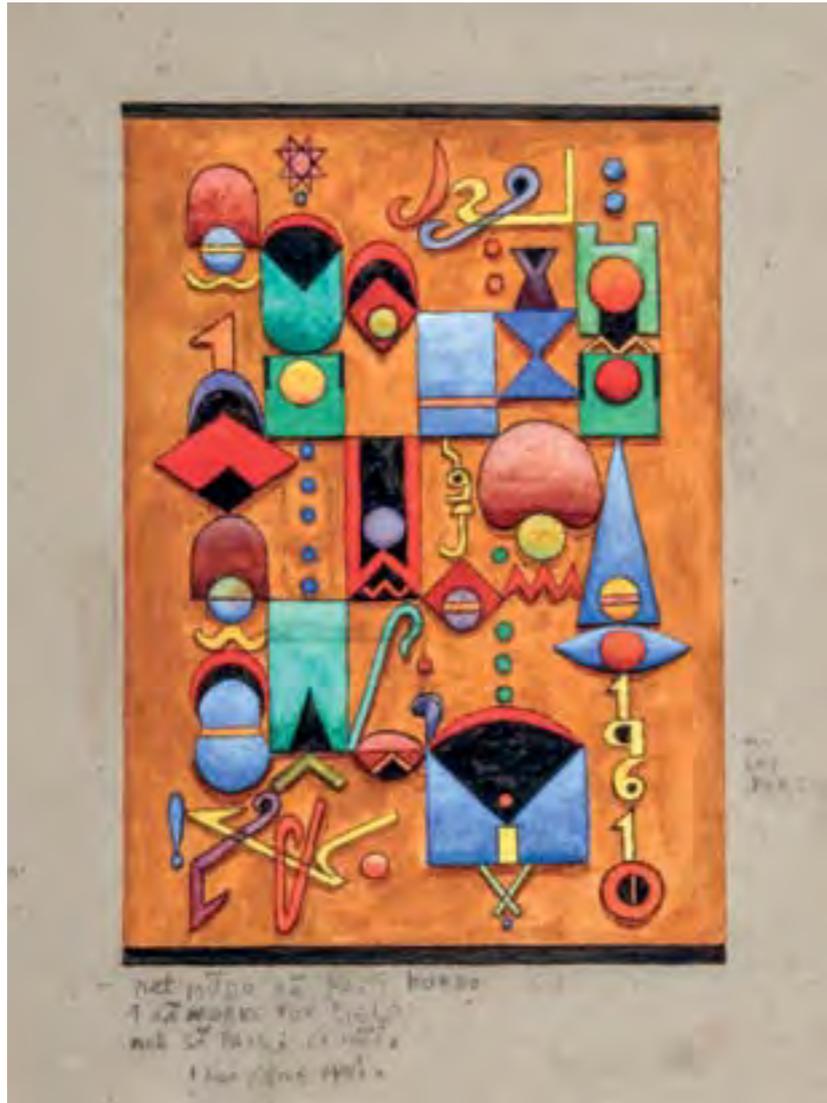
Juego de cartas de Tarot, 1954
 Acuarela y tinta sobre cartulina
 9,5 × 5,8 cm (c/u)
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



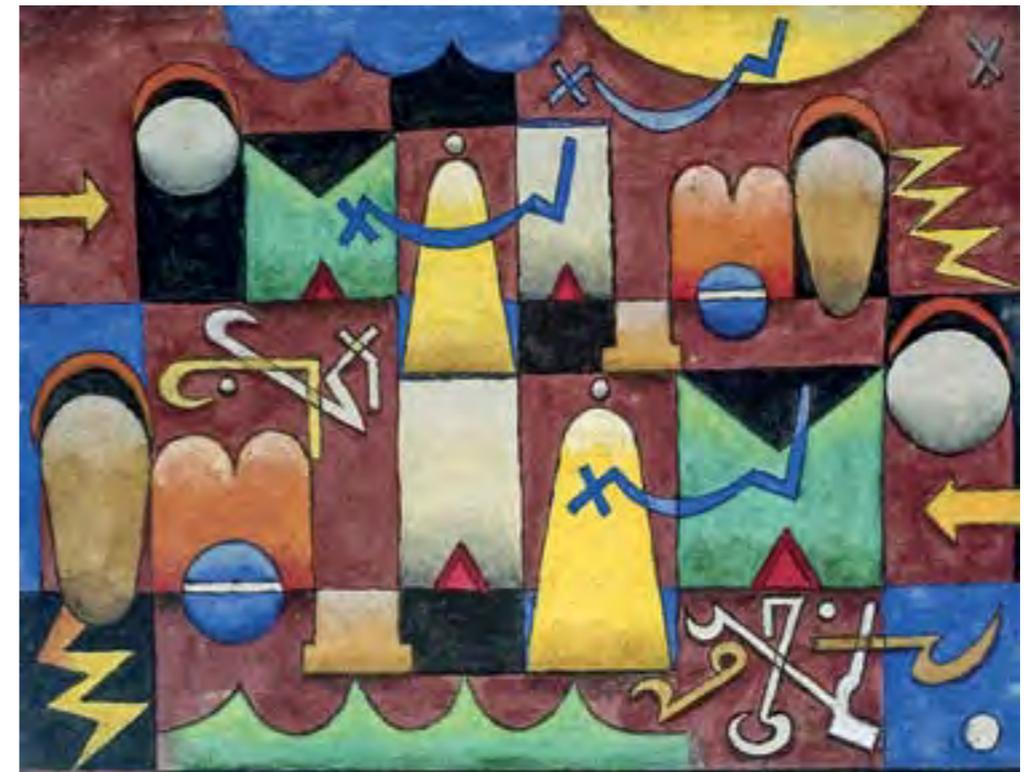
Escritura plástica



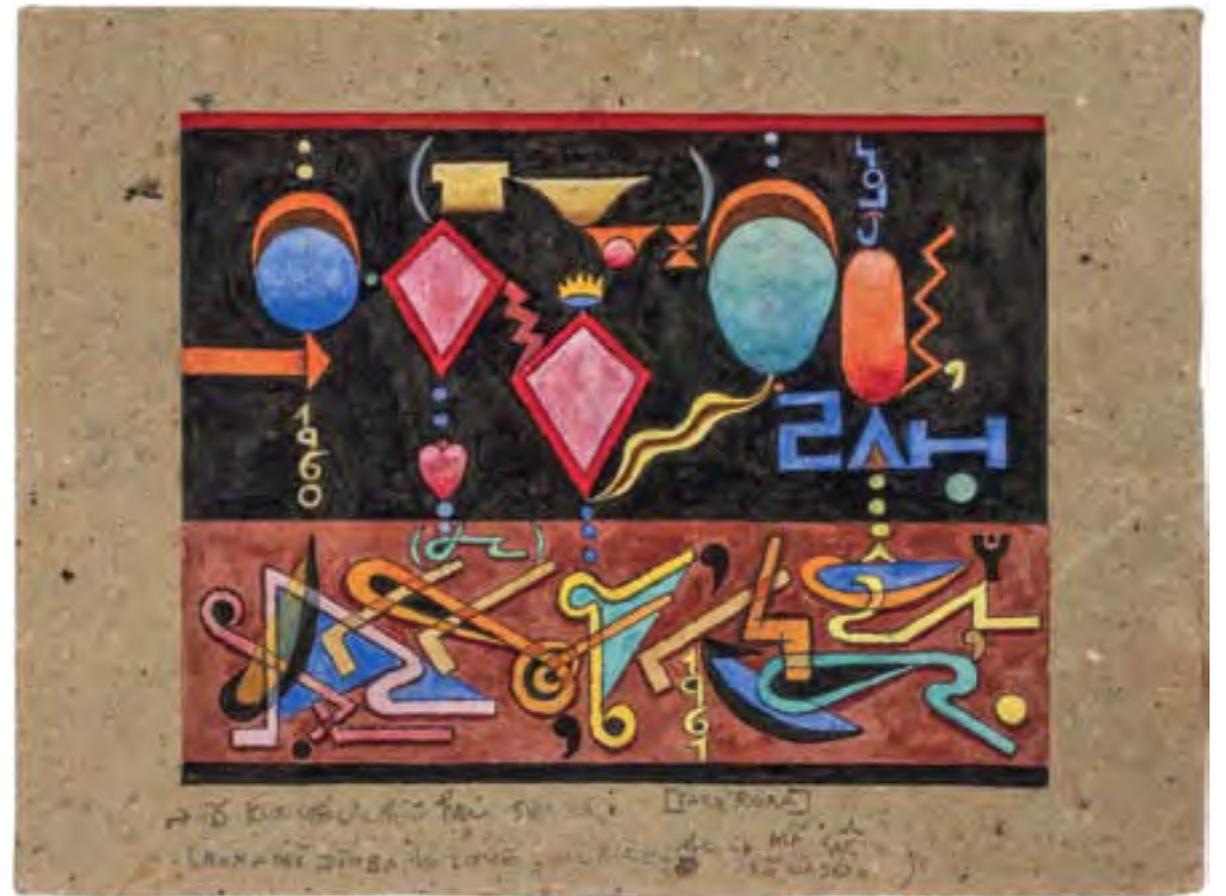
Hay for la grã patria, 1961
Témpera y tinta sobre papel
sobre cartón
15,4 × 21, 9 cm
montaje: 22,9 × 30,5 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



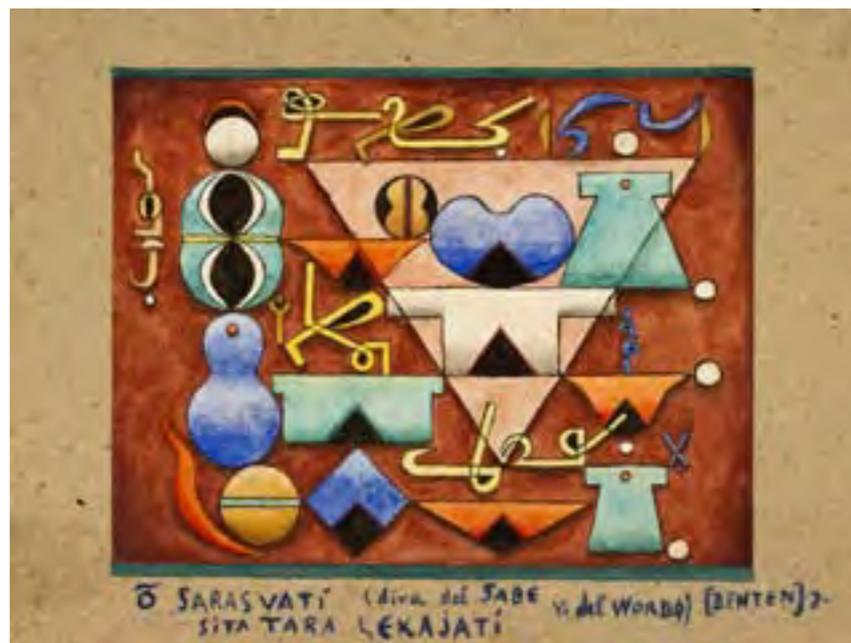
Nel mudo ke pax, 1961
Témpera y tinta sobre papel
sobre cartulina
22,2 × 15,9 cm
montaje: 30,4 × 22,9 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



On Mani, 1960
Témpera, gouache y tinta sobre papel
17,5 × 23 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes



Sin título, 1960
Témpera y tinta sobre papel sobre
cartón pintado
16,1 x 22,2 cm
montaje: 22,8 x 30,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



O Sarasvatí, 1961
 Témpera, gouache y tinta
 sobre papel sobre cartón
 16,8 x 22,3 cm
 montaje: 22,7 x 29,6 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Mwi worke..., 1962
 témpera, gouache y tinta sobre papel
 sobre cartón pintado
 17 x 22 cm
 montaje: 25 x 30 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Nel nome del Padre, 1961
 Témpera, gouache y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 17 x 22,2 cm
 montaje: 18 x 22,2 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



San Pablo say, 1961
 Témpera y tinta
 sobre papel sobre cartón
 17,7 × 22 cm
 montaje 23,5 × 27,4 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Né homo..., 1960
 Témpera y tinta sobre papel
 sobre cartón
 22,2 × 16,4 cm
 montaje: 30,2 × 23,7 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



For Teo Reino, 1960
 Témpera y tinta sobre papel
 sobre cartón
 22,3 × 16,7 cm
 montaje: 30,4 × 23 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Santa María, 1960
 Témpera y tinta sobre papel
 sobre cartón
 16,7 × 22,3 cm
 montaje: 22,5 × 29 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1960
 Témpera, gouache y tinta
 sobre papel sobre cartón
 16,7 × 22,3 cm
 montaje: 23,3 × 30,6 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



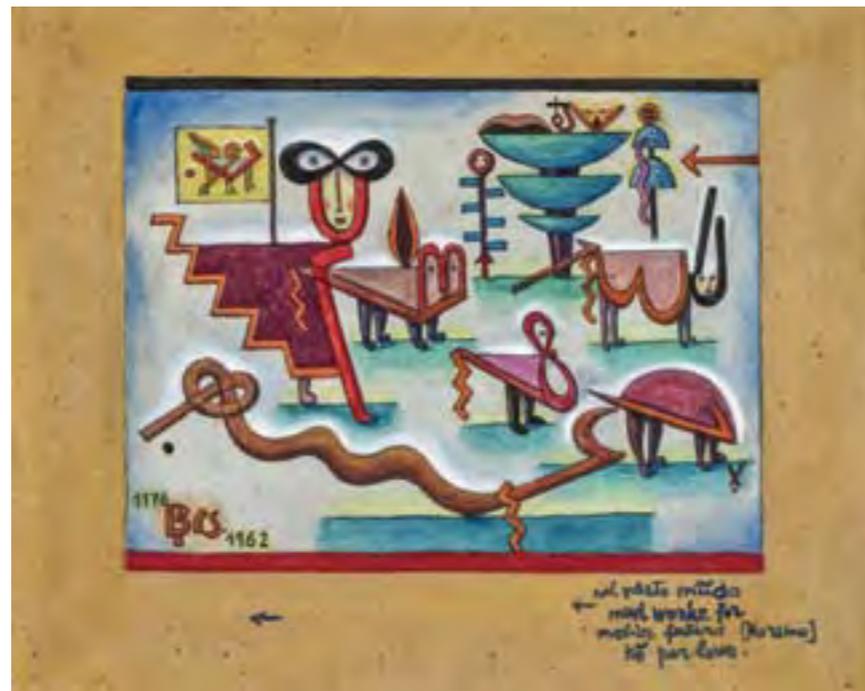
Pax, worke, love, 1962
 Témpera y tinta sobre papel
 sobre cartón
 16,4 × 22,1 cm
 montaje: 22,3 × 27,9 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Todo for Teo Reino, 1962
 Témpera y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 17 × 22,1 cm
 montaje: 22,9 × 30,5 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Nel hondo mundo, 1962
 Témpera, gouache y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 17,9 × 23,2 cm
 montaje: 24,8 × 30 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Página anterior:
Ka hay bon, 1962
 Témpera, gouache y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 17 x 22 cm
 montaje: 24,3 x 30,3 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Nel hõdo mũdo, 1962
 Témpera, gouache y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 17 x 22,4 cm
 montaje: 25,1 x 30,4 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

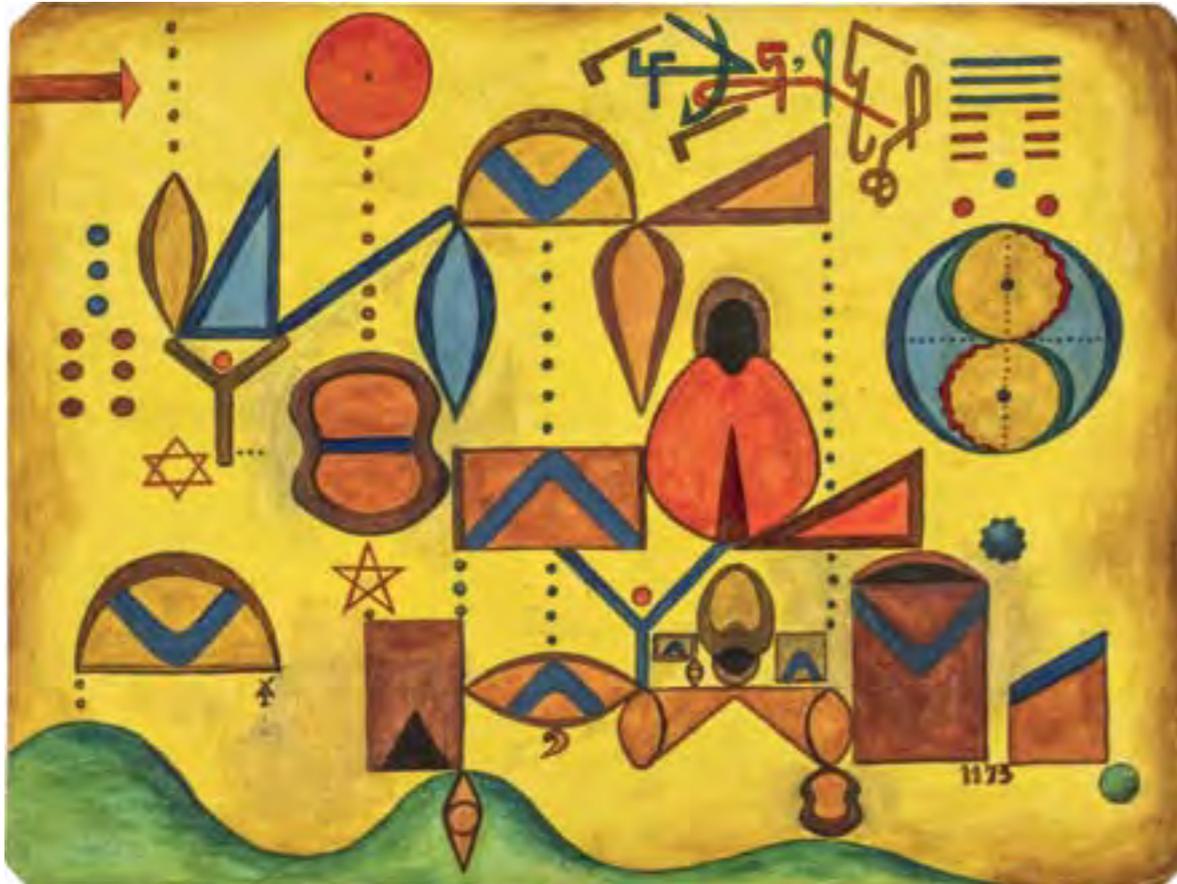
Nel vasto mundo, 1962
 Témpera, gouache y tinta sobre
 papel sobre cartón pintado
 16,7 x 22,1 cm
 montaje: 24,5 x 30,1 cm
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Xamine todo, 1962
Témpera, gouache y tinta sobre papel
17 × 23 cm
montaje: 22,2 × 24,7 cm
Colección Particular



Sin título, 1962
Témpera y tinta
sobre papel sobre cartulina
22,1 × 29,4 cm
Montaje: 34,7 × 49,3 cm
Colección particular



Grafía, 1959
Témpera y tinta sobre papel
29,2 × 38,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



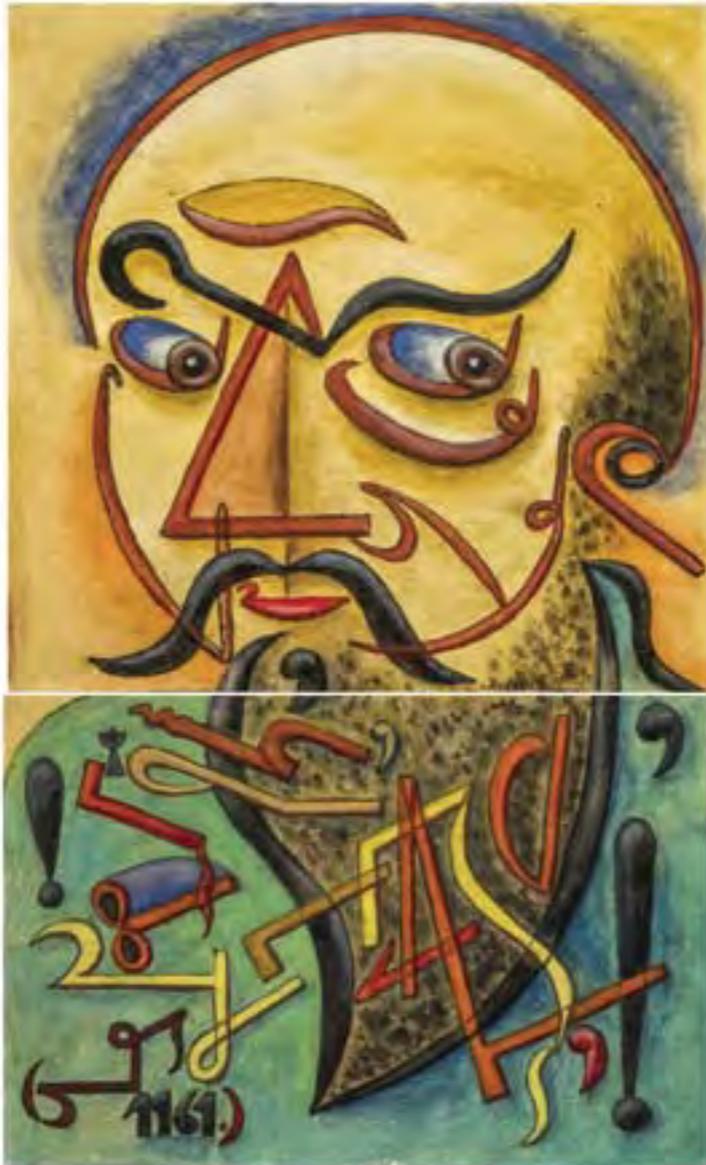
Lita nistra dinra, 1958
Témpera, gouache y tinta sobre papel
29,2 × 38,8 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Grafía, 1959
Témpera y tinta sobre papel
29,1 × 38,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Grafía, 1959
Témpera y tinta sobre papel
29,2 × 38,7 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1961
Témpera y tinta sobre papel
Obra conformada por dos partes:
17,8 × 16,9 cm / 11,5 × 17 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1961
Témpera y tinta sobre papel
sobre cartón
22,5 × 16,5 cm
montaje: 30 × 21 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Sin título, 1961
Témpera y tinta sobre papel
16,8 × 22 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Lita Cadenas, 1961
Témpera y tinta sobre papel
16,7 × 21,8 cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Juego de cartas de panlengua, ca. 1958 / 1960
 selección de 100 cartas
 Acuarela y tinta sobre cartulina, 9 × 6,4 cm (c/u)
 Fundación Pan Klub, Buenos Aires

Por Jorge Luis Borges

Mis recuerdos sobre Xul Solar, pintor argentino de lo desconocido

Conferencia dictada en el marco del Ciclo Cultural Plaza Hotel,
organizado por la Galería Centoira y Librería La Ciudad.
2 de septiembre de 1975.

Señoras, señores:

Me parece imposible que haya muerto Xul Solar, sobre todo, si pienso en mis contemporáneos, los siento a casi todos como muertos, sobre todo, a los políticos, hombres públicos, etcéteras, esos son fantasmas. Pero Xul Solar es un hombre *very much living*, lo diré, un hombre que vive mucho para mí, y tanto que me quedé atónito cuando me informaron que hace doce años que ha muerto. Y hace un momento, María Kodama me leía una frase de sir Richard Burton, el autor del libro de *Las mil y una noches*, en el cual él habla de una secta de ateos musulmanes del siglo XII, que decían que una de las supersticiones son los hechos. Creo que otra superstición son las fechas.

En este momento me siento, como siempre, muy cerca de Xul Solar, pero siento, además, que una persona es difícilmente comunicable a otras personas. Yo creo poder imitar pasablemente la voz de Xul Solar, ojalá el modo de pensar de Xul Solar, pero eso me fue negado siempre, lo sentí siempre como un maestro, aunque me sentí in-

digno de muchas enseñanzas tuyas. Y ahora que tengo que hablar de él, siento esas dos cosas: la cercanía de Xul Solar, siento la amistad de Xul Solar, que fue una de las más entrañables de la vida para mí, y al mismo tiempo, cómo comunicar esas cosas. Pero eso no significa una vaguedad, al contrario, quiere decir que Xul Solar está tan cerca de mí que me es tan difícil comunicarlo, como el sabor del agua, como el sabor del café, como el sabor de la música, del mar, de la llanura, de la poesía, de todo lo que queremos, de todo aquello que es tan íntimo que no puede traducirse en otras palabras sin que pierda, porque parece que el único modo de nombrar la luna –que es plagiándome, según mi inveterada costumbre– es la palabra “luna”; las otras palabras serán aproximaciones. Y así yo diría Xul Solar *per se*, que no basta con esto.

Muchos de ustedes no lo habrán conocido físicamente, pero deben pensar en un hombre alto, de tipo nórdico; la madre era Solari, es de-

cir, era del norte de Italia, y el padre Schulz, eran bálticos, y él tenía ese tipo de hombre alto, muy buen mozo; esto no lo preocupaba, él veía todo esto como un poco fantástico. Y recuerdo, además, lo que suele olvidarse, el sentido del humor de él, su amor de la broma y el hecho de que fuera lo contrario de casi todos los argentinos, no era absolutamente convencional, en nada. Recuerdo haber hecho muchas visitas con él, por ejemplo, a casa de Victoria Ocampo, y en casa, él estuvo muchas veces, en casa de muchas personas, en lo de González Garaño, etcétera. Y él siempre le daba la mano a la sirvienta; no hacía diferencias entre una clase y otra, no en el sentido de Mark Twain, que decía: "Yo no pregunto de qué raza es un hombre, qué religión profesa, en qué país ha nacido. Me basta con que sea un ser humano. Peor que eso no será". En cambio, yo creo que Xul pensaba lo contrario, sentía que todo ser humano puede perfeccionarse.

Y ahora quiero aprovechar esta ocasión para recordar que el azar, o el destino, o Dios, quizá las tres palabras sean sinónimos, me ha deparado, en el curso de mi ya demasiada larga vida de 76 años, conocer y ser amigo por lo menos de tres hombres de genio; quizá los otros lo fueron, pero yo no me di cuenta. El escritor escocés Lang, Andrew Lang, cuyas obras hemos leído con Xul, decía que hasta los 12 años todos somos geniales, pero después viene la escuela, viene la educación, entonces ya nos parecemos a todos los demás, tratamos de ser como todos los demás y dejamos de ser genios, pero él decía que todos los niños son geniales, y había algo, a pesar de su sabiduría, de niño en Xul Solar. Y ahora, ya que he hablado de tres, ustedes se preguntarán, o quizá no se pregunten, quizá lo hayan olvidado ya, cuáles fueron esos tres hombres de cuyo genio no dudé nunca, porque la inteligencia, como dijo un escritor francés, creo que francés, es algo que un hombre maneja y el genio es algo que lo maneja a él. Esto naturalmente es la antigua teoría hebrea del Ruaj, del espíritu, del Holy Ghost, del Espíritu Santo que invocaba Milton, de la musa

que invocaban los griegos. Ustedes recuerdan el principio de la *Eneida* [i. e. *Iliada*]: "Canta, oh musa, la cólera de Aquiles". ¿Qué significa esto? Significa que aquí Homero, o los muchos griegos que llamamos Homero para mayor comodidad, no se sentían como creadores, sabían que eran amanuenses de la musa. Y, además, como dice en la Escritura, creo que es algo así como "El espíritu sopla donde quiere", es decir, todos corremos el peligro en cualquier momento de escribir un verso genial, de escribir una línea perdurable y quizá esa línea sea la única, pero hemos sido favorecidos por el capricho del Espíritu que, desde luego, es tan superior a todo espíritu humano que no notará las diferencias entre ellos, que no notará la diferencia entre mis colegas X, Y, Z, Borges y Shakespeare, por ejemplo; le dará lo mismo. Bueno, pues estas tres personas que me han impresionado inolvidablemente fueron el casi desconocido poeta judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens, autor de *El candelabro de los siete brazos*. En él vemos el caso extraño de un cristiano que se convierte al judaísmo, que traduce parcialmente el Talmud y que nos da la mejor versión –y yo he leído muchas, las he leído en alemán, en inglés, en francés–, la mejor versión occidental de *Las mil y una noches*. Rafael Cansinos Assens.

Yo volvía de Europa, había vivido muchos años en la docta y querida ciudad de Ginebra, y volví a Buenos Aires, que presentía vagamente como un país de llanuras, de casa bajas –desde luego, mis recuerdos serán ya anacrónicos–, de aljibes, de patios, y conocí a Cansinos Assens, en quien parecían cifrarse todas las bibliotecas de Europa. Un hombre que se jactaba de poder saludar a las estrellas en once idiomas clásicos y modernos y que, además, ha dejado versos inolvidables. Por ejemplo, esto –pero basta un verso para definir a un poeta–, él se dirige a una mujer que quiere y le dice: "Yo seré como un tigre de ternura", es decir, usa el tigre, símbolo tradicional de ferocidad, para expresar la ternura, la mejor antítesis que conozco. Luego en Buenos Aires, conocí otra persona que me impresionó muchí-

simo, una amistad que heredé de mi padre, la de Macedonio Fernández. Macedonio Fernández, a diferencia de Cansinos Assens, había leído muy poco, pero había releído, lo cual quizá es más importante. Y sobre todo, pensaba; era una persona que estaba pensando el universo, y me dijo una vez que si él se quedara solo, que si lo dejaran solo un mediodía en la llanura, que él querría poder llegar a intuir el universo, pero que posiblemente no comunicara ese enigma a nadie, y que posiblemente el enigma del universo había sido resuelto muchas veces, pero que no era comunicable en palabras porque las palabras presuponen una memoria compartida.

He saludado a Rafael Cansinos Assens, he saludado a Macedonio Fernández y ahora llego a Xul Solar. Recuerdo que hicimos que se conocieran Macedonio Fernández y Xul Solar, aunque no simpatizaron mayormente, porque eran dos dioses, yo diría, de dos orbes distintos. Si Macedonio vivía pensando el mundo, repensándolo, tratando de entenderlo, Xul Solar era un demiurgo que vivía recreando el mundo. La gente, por lo común, acepta el mundo, por ejemplo, lee que los cigarrillos 43 son buenos, que la Coca-Cola es buena, que el político A y B, de cuyo nombre no quiero acordarme, es bueno, entonces esa repetición le basta. En cambio, Xul examinaba todas las cosas, las examinaba –eso lo hacía Macedonio Fernández también–, y las reformaba, por eso nunca llegué a entender muchas invenciones de Xul, porque el pensamiento de Xul era incesante. En mí –y empiezo por mí por modestia– y en casi todos los hombres, el pensamiento es un fenómeno que ocurre de tarde en tarde, si es que ocurre. Generalmente estamos percibiendo, o si no, estamos leyendo, ni siquiera libros, sino periódicos, que son de suyo efímeros, ya que ellos mismos admiten que al día siguiente no valdrán en nada. En cambio, Xul me dio la impresión, exacta ciertamente, de haber leído muchísimo y, sobre todo, de querer cambiar las cosas, por ejemplo, el juego de ajedrez.

El juego de ajedrez suele parecer demasiado complicado; hubo desde luego el caso de Tamerlán, que hizo construir un tablero con cien casillas porque estaba acostumbrado a las evoluciones del campo de batalla, pero no sé si mejoró mucho el juego. En cambio, a Xul le parecía demasiado simple e inventó el panjuego, es decir, el juego universal, juego que sería al ajedrez lo que el ajedrez es a las damas, salvo que mucho más, y que se jugaba en distintos planos. Xul era astrólogo y se burlaba de aquellos astrólogos que dan mucha importancia al hecho de haber nacido bajo tal signo o tal otro. Decía que ese era uno de los elementos de la astrología y nada más; y entonces el panjuego era un juego que era muchísimas cosas a la vez. Años después de la muerte de Xul Solar, leí un libro, *Das Glasperlenspiel, El juego de abalorios* de Hesse, en el cual se juega un poco, con mucha timidez y con demasiada amplitud, con demasiada extensión, con esa idea de un juego universal, pero se ve que el autor está aludiendo a la música, simplemente. En cambio, el juego en Xul estaba hecho de tal modo que, al hacer una jugada, uno al mismo tiempo fijaba un horóscopo, componía un verso, decía palabras en uno de los dos idiomas inventados por él, es decir, el jugador era un dios múltiple. Yo nunca entendí ese juego porque el pensamiento de Xul siempre iba dejando atrás la explicación del juego; él daba una explicación de tal regla del juego, cuando uno la había entendido, cuando yo la había entendido con mucha dificultad, porque soy de pensamiento lento, entonces Xul ya había ido más adelante y había modificado lo que acababa de enseñarme. Entonces me comunicaba esa modificación, pero esa modificación la dejaba atrás también enseñada, y así creo que nadie llegó a jugar al panjuego, ni siquiera el mismo Xul, porque siempre estaba en vísperas del juego definitivo. Ese juego estaba basado en el sistema duodecimal, aquel sistema sobre el cual Wells, a quien Xul admiraba, escribió un folleto. Las ventajas son evidentes sobre el sistema decimal. El sistema decimal, al agregar un 0 –esta es la aritmética de posición

inventada por los hindúes y luego divulgada por los árabes-, multiplicamos por 10, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y luego 1, 0 y tenemos 10, pero ese 10 tiene la desventaja de que solo puede ser divisible por 5 y por 2. En cambio, el sistema duodecimal agrega dos signos, que pueden ser alfa y beta –acaban de decirme que son los que Xul usaba-, entonces tenemos 12, y el 12 es divisible sin dejar fracción por el 3, por el 4, por el 2 y por el 6, y sería mucho más sencillo. Desde luego, la dificultad está –de todo esto yo he hablado con Xul, en su casa de la calle Laprida, en el Tigre, en un café donde nos reuníamos en la esquina de Santa Fe y Pueyrredón, en el Tortoni creo alguna vez, en el Once, pero no estoy tan seguro de los últimos recuerdos-, esto tiene la desventaja de que habría que modificar también el idioma oral, porque si yo digo 100, es 1 y dos 0, en cambio, en el sistema nuevo, al usar el sistema duodecimal, al decir 100, tendríamos que pensar en 144 que, si mi mala aritmética no me engaña, es 12×12 , y al decir 1000, tendríamos que usar una cantidad superior a la del 1 y los tres 0. Pero habría que modificar el lenguaje oral, y eso podría hacerse en la escuela. Y aquí quiero recordar otro sistema mucho más sencillo que el de Xul Solar y que el decimal, que fue inventado por los indios pampas, venerado por los tradicionalistas argentinos que, según parece, contaban así. Levanto la mano y les pido que la miren: uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empezaba en el pulgar y la aritmética no era muy complicada, desde luego, y tampoco había signos para expresaba, ni siquiera las piedritas que usaba Pitágoras. Ya que hablo de Pitágoras, recuerdo que él usaba piedritas, el nombre latino es “cálculo”, y por eso hablamos de cálculo renal, que vendría a ser *Nierenstein* en alemán, y de cálculo intestinal, que son piedritas en el intestino, pero es lo mismo, es cálculo.

He hablado de esa invención del juego universal de Xul Solar, pero esto no agota ciertamente el número de sus invenciones, y él estaba reformando el idioma. Le molestaban con razón, creo –yo que he tenido que lidiar con él,

con el mediocre resultado que ustedes saben-, le molestaba la torpeza y la excesiva largura de las palabras españolas. Entonces, por ejemplo, si en español decimos *oscuramente* o si decimos *rápidamente*, *lentamente*, el acento cae sobre aquella parte de la palabra que es meramente mecánica, es decir oímos “mente” realmente, realmente oímos “mente”; en cambio, si en inglés decimos “*slowly*”, “*quickly*”, lo que oímos es la sílaba inicial, “*slow*” y “*quick*”; entonces él usaba “ue” como adverbio. Hasta [que] una noche, a la cual llegó a nuestra reunión con un aire triunfal, y nos dijo: “Tengo una excelente noticia, una gran noticia para todos: ha muerto el adverbio”. Recuerdo que él explicó esto durante un cuarto de hora y que una señora de sociedad, de cuyo nombre no quiero acordarme, le dijo: “Pero, dígame, Xul, ¿qué es el adverbio?”, porque no lo sabía. Entonces él dijo que ya había empezado a morir el adverbio, que la prueba está en que la gente no dice “que le vaya lindamente”, sino “que le vaya lindo”, o “que le vaya buenamente”, sino “que le vaya bien”; y que el adverbio podría ser sustituido por el adjetivo. Y había palabras que le molestaban porque él era devoto, como yo lo soy a mi modo, de la etimología. Entonces decía: “*Juguete*, *juguete* es una palabra ridícula, qué es *juguete*, es un juego inmundos”. Y proponía *toy*, y decía “se toy besan”, “se toy quieran”. Y luego *san* también lo usaban como prefijo, ¿no? O si no, al despedirse, generalmente esto lo hacía con señoras de sociedad, él conocía muchas, les decía: “Le recomiendo el Tao”, que es el camino, recordemos el *Tao Té Ching* o *Libro del camino y su poder*, según lo traduce Waley. Las señoras se quedaban mirando, no sabían lo que era el Tao. Ahora, Xul conocía a mucha gente que hubiera podido ayudarlo, que no lo hicieron porque Xul era tan gracioso que se suponía que todo lo que él decía lo decía en broma, pero esas bromas encubrían, como a veces en el caso de Macedonio Fernández o en el caso de Bernard Shaw, por ejemplo, un sentido metafísico, y entonces no lo tomaban en serio.

Después de su muerte, se ha descubierto su pintura, de la que hablaré luego, pero Xul escribió, además, muchos libros, y esos libros eran de experiencias místicas. Si yo tuviera que comparar a alguien con Xul, pero no hay ninguna necesidad de que lo haga, lo compararía con aquel místico y poeta inglés William Blake, que hemos leído juntos y que él me enseñó a admirar, porque a mí me detenían ciertas asperezas de Blake, cierta insensibilidad a la música de las palabras y Xul llegaba a este sentido de ellas. Y Xul podía recibirlo a uno y leía una página en un libro en cualquier idioma, por ejemplo, en finlandés es una *Kalevala*, recuerdo que él me leyó algo, iba entonándolo. Y compartíamos el amor de muchos poetas, sobre todo el amor de Swinburne –lo que él admiraba era lo admirable de Swinburne, que es la música-, el de un poeta alemán, creo que olvidado ahora porque era comunista, como si las opiniones fueran tan importantes, Johannes Becher. Hemos leído juntos a Johannes Becher, hemos leído juntos a Hölderlin, y él me enseñó lo poco que yo sé de alemán, me ayudó mucho Xul. Ahora, en cuanto a su apellido, él lo había modificado. El apellido era Schulz Solari, como he dicho, pero él lo escribió equis u ele, pronunciando la equis del modo en que la pronunciaba Cervantes, que decía: Quiyote, relojes, Méyico, páyaro, etcétera, porque ese sonido áspero que tiene la jota ahora es una introducción alemana posterior a la época de Cervantes, y por eso, él escribía “Xul”. Y luego, Solar por Solari, y él no sabía entonces que *solar* quiere decir ‘del sol’, no sé cómo se pronuncia en islandés, en las lenguas escandinavas. La gente lo veía a Xul como un hombre muy inteligente, muy gracioso, pero que no debía ser tomado demasiado en serio, es decir que su humorismo lo perjudicó. Y luego, también, el hecho de que él pensaba en voz alta; recuerdo una reunión, había muchas damas, de cuyos nombres no quiero acordarme, puedo decir que esto sucedía en San Isidro, quizá todo pueda acercarnos algo y luego atravesó la sala un gato, un gato tan lindo que hasta hubie-

ra merecido ser persa, y posiblemente lo fuera. Nos quedamos todos mirando al gato, y el gato, con esa majestad, con esa indiferente majestad de ciertos felinos –no de todos, los leones, por ejemplo, carecen de ella, ya que son más bien torpes y feos-, atravesó la sala, nos quedamos mirándolo. Cuando hubo pasado sin hacernos caso, cuando ese dios hubo pasado, el gato, Xul nos dijo: “Ustedes, señoras, habrán notado la elegancia de ese gato, habrán notado cómo ese gato ha atravesado la habitación; si una mujer quisiera hacer eso, sería ridícula”. Y las señoras estuvieran de acuerdo, pero sin demasiado entusiasmo, pueden imaginarse.

En cuanto a los idiomas de Xul, eran de dos clases: había uno destinado al común de las gentes, que era lo que él llamaba el “neocreol” o “creol”, que era español simplificado, el español enriquecido de prefijos, de sufijos, de palabras griegas, de palabras de lenguas germánicas, del inglés, del alemán, del francés también. Y él me dijo que la única superioridad del francés consistía en dos palabras –las palabra *en* y la palabra *y*, “*nous en parlerons*”, “*j’y ai été*” – y que fuera de eso el francés no era muy superior al español. Pero, además, él había inventado otro idioma, que era la panlengua, que era una lengua universal y en la cual él aplicaba, pero mejorándolo y haciéndolo compatible con la ciencia, con la filosofía, el sistema del obispo Wilkins del siglo XVII. Leía de un idioma en el cual cada palabra fuera su propia explicación, y voy a inventar un ejemplo, ya que no recuerdo los auténticos. Vamos a suponer que todos los seres vivos tienen un nombre que empieza con *b*, de modo que si vemos una *b*, ya sabemos que se trata de un ser; luego, vendría una *a*, y entonces sabemos si ese ser es vegetal o animal; después, otra letra podría ser una *r*, que podrían ser los vertebrados; después de esa letra “bar”, la *i*, que podían ser los felinos; entonces así cada palabra se explicaría a sí misma. La dificultad de aprender ese idioma sería menor si pensamos que podría aprenderlo un chico como aprende su propio

idioma, y que luego, con el tiempo, él se daría cuenta de que simplemente hablando, ya tenía una serie de nociones de zoología, mineralogía, botánica, de todas las ciencias, de las diversas partes del idioma, que todo eso le estaba dado por las palabras. El inconveniente para la poesía sería que el nombre del jaguar sería casi igual al del leopardo o la pantera, pero ese idioma no estaba hecho para la expresión poética.

Luego, recuerdo el piano de él, que no sé si existe todavía. Él decía que los pianos eran absurdos porque son muy largos, el pianista tiene que estirar los brazos y, en cambio, era mucho mejor un piano semicircular. Creo que ese piano tenía varios pisos y le bastaba a quien lo tocaba ir extendiendo ligeramente el brazo; y creo que él construyó un piano de esos, que no sé si existe todavía. Y luego, los libros de él eran de difícil impresión o publicación. Hubieran exigido letras para sonidos a los cuales no estamos acostumbrados. Pero recuerdo la facilidad que tenía Xul; si uno le encargaba un artículo sobre Genghis Khan o Genghis Khan, no sé cómo debe pronunciarse; yo le entregué un libro, le pedí al día siguiente un artículo para *Crítica*, y él me preguntó: "¿Lo firmaré o no?". Y yo le dije: "No". Y entonces él escribió un excelente artículo en español común, pero si hubiera tenido que firmarlo, lo hubiera escrito en su idioma, ininteligible para los demás, incluso para el mismo Xul, que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito.

De modo que aquí tenemos este esquema, este brevísimo esquema que, en cuanto yo deje de hablar empezaré a arrepentirme, de los muchos hombres que fue Xul, de lo plural que fue Xul Solar, además del sentido del humor, del gusto de las bromas y del profundo sentimiento de la amistad que tenía. Y ahora quiero llegar, estoy concluyendo, quiero llegar a la curiosa idea que han tenido ustedes, y que yo personalmente agradezco, porque me permite hablar de uno de los hombres que he querido más en

mi vida, que se llamaba AOA a veces, Alejandro Oscar Agustín. AOA, él decía a veces, y además le recordaría a *Tao* que era una de sus palabras preferidas. "Le recomiendo el Tao, señora", al despedirse. También solía usar el no menos enigmático "san chao" al decir adiós. Decía que "chao" ya era una palabra argentina y "san chao" santificaba esa palabra; cuando se despedía de un señor al que había conocido, posiblemente un médico, un militar, un político, le decía: *Bueno, san chao*. Y él nunca quiso aprovechar las ocasiones; le presentaron una vez no sé si a la condesa de las Cuevas de Vera o a la baronesa o marquesa de Jaucourt, y le dijeron que esta dama quería ser mecenas y que él podía ser, que él podía merecer o lograr ese mecenazgo. Ella estaba esperando, y le habíamos dicho que Xul era una persona extraordinaria. Xul no decía nada, *he was not in the mood*, no tenía ánimo para hablar, y luego esta señora le preguntó algo y él le dijo: "No sabo", porque él decía que "no ser", "no sé" quería decir 'no soy'. En cambio, *saber* es evidentemente el verbo, la conjugación correcta, *sabo* de *saber*; entonces ella lo vio a él como un chico y no le dirigió más la palabra después de esa *gaffe*.

Y ahora querría decir algo sobre los gustos de él, y sus gustos abarcaban las más diversas lecturas; he mencionado en poesía, he mencionado a Swinburne, he mencionado a Becher, he mencionado a Hölderlin. Es decir que él no admiraba a la gente por ser famosa, sino porque realmente le gustaban, y esa sinceridad del gusto es algo extraño. Aquella época, la época del ultraísmo o del martinfierrismo, según se ha dicho –yo no tengo la culpa de esas palabras– era una época esencialmente tímida, yo lo recuerdo; le pregunté una vez a un pintor, que hacía todo lo posible para ser Picasso, que por qué él siempre ponía baraja inglesa y no baraja española, que es lo que se usa aquí, y él me contestó que no, que Picasso no usaba nunca esa baraja, y bastaba eso. El caso de Xul fue, y Xul sufrió por eso, porque se admitían o más bien, mejor dicho, se celebra-

ban todas las audacias siempre que estuvieran copiadas de modelos muy conocidos. Por ejemplo, un cuadro podía ser audaz si parecía de Braque o de Picasso, un poema era audaz si parecía de Saint-Léger Léger. Pero en el caso de Xul Solar, todo esto fracasaba ya que tenía un [i. e. en] poco a Picasso, él tenía un [i. e. en] poco al arte moderno; él no sé si llegó al superrealismo, pero no creo que le hubiera agradado especialmente, no le interesaban los *regards*, greguerías. Entonces, él tenía otros maestros y eso lo perjudicó, y hubo un pintor a quien admiró sobre todos los pintores, que fue el pintor suizo o suizo-alemán Paul Klee, pero Klee no era conocido entonces; entonces parecerse a Klee no era un mérito, no era una originalidad siquiera, como lo hubiera sido parecerse a Picasso o a Gris o a Braque o a quien fuera. Y luego él tenía otras admiraciones que escandalizaban a la gente; admiraba mucho a Turner, admiraba esos amarillos de Turner, esas telas de Turner que parecen infinitas y que son realmente pequeñas, pero que dan la impresión de lo infinito; conmigo él me enseñó a que me gustara Turner.

Pero realmente, si yo empiezo a hablar de todas las cosas que Xul me ha enseñado a mí, yo no concluiría nunca y no puedo abusar de la paciencia de ustedes y del tiempo que, desde luego, no es ilimitado; yo no creo en la inmortalidad. Pero querría decir que yo lo he querido mucho a Xul, que sigo queriéndolo, y que aunque descreo de la otra vida, Xul no hubiera aprobado esto, Xul creía en la transmigración, Xul creía en la otra vida, con Xul hemos leído mucho al gran místico sueco Swedenborg o Swedenborg, lo hemos leído muchísimo. Xul tenía esas admiraciones que lo alejaban un poco de sus contemporáneos, el hecho de que admiraba a Swinburne, por ejemplo, y que no admirara excesivamente a Eluard o a Breton, mejor dicho, que no los admiraba nada. De modo que fue de algún modo un solitario, pero un solitario con discípulos; estoy seguro de que todavía hay grupos de gentes, claro que la muerte [los] va disminuyendo, que

se reúnen en cafés de Buenos Aires, que juegan al panjuego y que recuerdan el gran nombre de Xul Solar. A Xul no le interesaba, además, aquella horrenda invención moderna que se llama promoción; él no tenía ninguna idea de eso y no le hubiera importado. Y puedo contar una pequeña anécdota personal. Yo recordaba que Xul tenía muchos amigos adinerados, que todos ellos se entretenían con él, pero que se entretenían con él, un poco, digamos, desde arriba, y uno de los primeros sueldos que cobré, que fue un sueldo de 300 pesos, era una suma importante entonces, ahora no, ahora que el dinero argentino está hecho de hojas secas, como las del anciano de *Las mil y una noches*, pensé: "Yo tengo que hacer algo por Xul". Entonces le compré un cuadro, le pregunté cuánto costaba y él me dijo: "Bueno, yo había pensado en 100 pesos, pero voy a hacerle precio de amigo, de modo que voy a cobrarle 50, no más", y luego, como tenía remordimientos él me regaló otro cuadro mucho más grande, muy lindo también. Todos los cuadros de él eran fantásticos; pero él me dijo que no, que eran realistas, que él no había inventado nada, que él pintaba lo que él veía en el otro mundo, en los estados de éxtasis, que eran cuadros realistas del otro mundo simplemente, que él no se jactaba de otra cosa. Pero agregó, además, que cada místico imagina su otro mundo y por eso los místicos cristianos tienen visiones de Cristo, de la Virgen, de los Santos, y los místicos budistas del Bodisatva, del Buddha, etcétera, y los místicos islámicos de Mohamed, de Alí, de quien fuere. Es decir, es un poco como los sueños, como decía Coleridge de los sueños, que uno pone, que uno tiene cierta emoción y que a esa emoción uno le da ciertas formas, por eso la pesadilla, la pesadilla puede ser horrible para quien la sueña. Recuerdo que Stevenson dijo que uno de los sueños que él había tenido era precisamente el de un gato, que había algo maligno en ese gato, y Chesterton –Xul me dijo que los cuentos de Chesterton eran perfectos en el sentido de que en cada uno de ellos, él se refería sobre todo a la saga del Padre Brown, había un cuento poli-

cial, un relato místico, una polémica y una serie de muy vívidas imágenes pictóricas—Chesterton dijo que uno podía imaginarse un árbol que estuviera en el fin del mundo, que la forma de ese árbol sería malvada, y una torre cuyo color fuera malvado también, pero eso no es comunicable a los demás.

Y ahora, para concluir esto, quiero hacer notar una circunstancia extraña, es el hecho de que ustedes hayan invitado a un ciego para que les hable de pintura. Esto es bastante curioso, pero desde luego, yo he visto la pintura de Xul y sigo viendo esa pintura o, para hablar con más propiedad, Xul y su pintura siguen viéndome.

Muchas gracias.

dice lo principal que es a
vicio meteorológico:
datos: temperatura, dirección y velocidad de
de prefijar itinerarios
vientos a favor, se ab
narse en un ~~...~~
poblota y se entera
mentas, granizo, ~~...~~
hasta varios miles de metros
niables. En tales casos, cuando
menor densidad del aire, a menor presión interior
del gas que por su expansión ~~...~~ en la en
volutura de tela, se usaban globos clásicos de jar
Estapan el gas por válvulas, ~~...~~ consiguientemente desper
dicio, que sería enorme como el ~~...~~ helio. Para con
servarlo, se haría pasar su ~~...~~ (en función de
la altura alcanzada) a otros globos ad hoc más chicos,
compensatorios, los que, viceversa, cuando se descienda
otra vez a mayor densidad de aire, o sea mayor presión
atmosférica, serían bombeados de su gas hacia el
anterior lugar de éste, y estos globos se plegarían a
su forma ~~...~~ antes, o se rellenan ~~...~~ de aire, para que no
se deformen por resistencia del aire, en la marcha
contra el viento. En casos urgentes, con fechas precisas,
o plazos intransferibles, habría que usar también mo
tores, si los vientos no ayudaran.
La forma esférica de los globos no es cómoda con ~~...~~

Pettoruti y Obras*

**A. Xul Sol. "PETTORUTI Y OBRAS". Texto datado "Munich Junio 1923"; dactiloscrito: pág. 1, original cinta negra, pág. 2 copia; correcciones en tinta negra y lápiz negro; papel celeste envejecido; 2 páginas, medidas: 285 x 223 mm. Archivo Documental. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.*

-Del argentino Emilio Pettoruti – Aquí van cosas varias: unos cuadrados mulatos (entre blancos y negros), muy arquitectados; unos cuadrados en iris, sean sedosos y vaporosos, sean chillones en fortísimo, forzando las armonías; dibujos y desnudos y decoraciones qué sé yo; muestrario de su exposición en "Sturm" (Tempestad) Berlín.

-No se repiten nunca en este pintorón los líricos momentos en que se sorprende a sí mismo. Y así su multivida estética nos da siempre productos inesperados, por creciente amor siempre mejores. Si alguien dando mucho, promete más, ése es él.

-Pettoruti llevó un tercio de su vida por Italia, la que penetrándolo se hizo una parte de su carne y de su alma.

Orgullosa de pura sangre itálica es, empero – también por la flexibilidad racial- y quiere ser criollo, tan criollo para nosotros como un indio emplumado, como las grandes pampas lejanas poco visitadas, nuestra herencia.

-Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes; aportamos las experiencias desta 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.

Estas obras pettorúticas, aunque son tamaña novedad a nuestras gentes, corresponden poco en verdad a lo criollo presente transitorio, mucho sí a lo pasado arcaico, y más a lo futuro riquísimo de este mundo nuevo.

Hay en ellos la monumentalidad sobria del arte prístino indio, y la intensidad idiosincrásica de los modernos blancos, y la constricciones paradójales (es puro goce de intelecto) de la época hipercreadora porvenir.

~~Es difícil para un artista ser revolucionario. No basta que grite con los demás, o que destruya sus anteriores mamarrachos.~~

(No legalismos). Debe zafarse de supersticiones (vulgo modas impuestas). Es claro, será tan fuerte de poder ir contra corriente. Si fecundado múltiplemente, su mayor padre será siempre su Dios propio, no el ajeno.

Y proliferar, dentro o fuera del programa, obras en que fondo, medios, forma, contengan todos algo de la tan rara esencia, de la verdadera originalidad, vivaz joven siempre.

Ya cumplió Pettoruti toda esta revolución íntima. Ahora sigue, siguiéndose a sí mismo.

Desde el Plata fuese él a Europa, donde luego de la novedosa turbación, encontró a la Patria nuevamente, dentro de sí, la soñada patria aún no viva que se expresa –solo para la mirada profunda– por sus cualidades que serán nuestras en sus últimas obras. Y retorna, a la lucha pro belleza más amplia (que algunos dicen belleza fea, los que miran y mal ven), pro vida más completa. Esperemos que resulte, este “profeta en su tierra”.

Los pueblos heroificaron a sus fundadores; la Santa Iglesia santificó a sus Padres; y tendrá el futuro gran arte criollo entre mucho San Pintor que nos deseamos, también un Pettoruti tata.

Su obra, aun sea ya numerosa, está en los comienzos, pero su significación para nuestra pintura es tal, como el primer puente sobre el pantano que del presente indeciso y banal nos inicia un camino a un mundo harmónico radio-so, vivo ya, pero que todavía no floreció.

A. Xul Sol
Munich, junio 1923.

Pettoruti y el desconcertante futurismo*

* J. Ramón [seud. Alejandro Xul Solar]. “Pettoruti y el desconcertante futurismo”. *La Razón*. Buenos Aires, domingo 9 de diciembre de 1923, p. 5. Álbum de Recortes. Archivo Emilio Pettoruti. Fundación Pettoruti.

¡Pe-tto-ru-ti! Nombre en aristas, cristalizado en tetraedros, diría probablemente alguno de los amigos futuristas que dejó en Italia.

Porque es de Italia de donde viene este artista, nacido hace unos 30 años en La Plata, y salido hace 9 de la Argentina, a merced de todas las corrientes artísticas, como quien no lleva en el alma el peso de la tradición. Ni tradición, ni fardo académico. Pettoruti, fuerte y rebelde en la vida, ha sido fuerte y rebelde en el arte. De esa fuerza y de esa rebeldía ha nacido, seguramente, esa sonrisa que nunca le abandona, y ese optimismo que es el “alma máter” de su sonrisa; y de ellas nació también su prematura personalidad en el arte.

Hablando de Pettoruti, el concepto de personalidad pierde ese carácter en cierto modo estático, que le asignamos al aplicarlo a hombres de rígida fidelidad a las primeras normas impuestas y adquiere, por el contrario, una significación dinámica, reflejo de una inquietud nunca calmada que lleva el espíritu por sendas diversas en un noble deseo de exploración.

Por eso, al hablar de Pettoruti, no puede hablarse sólo de la última exposición que ha hecho en el Sturm, en Berlín, verdadero museo del arte futurista, por donde han pasado todos los directores del movimiento y los representantes de todas las tendencias cubistas, expresionistas, sintetistas, orfistas. Su exposición del Sturm es la obra de los últimos años, que hay que llamar futurista porque no está dentro del arte tradicional; pero que tampoco puede encasillarse en ninguna de las ramas del arte nuevo, porque, aun teniendo un poco de todas ha sabido Pettoruti llevar a ellas un calor latino y un sentido de plasticidad, que no estábamos acostumbrados a ver en los maestros de esta tendencia, que se nos presentan más como fríos constructores que como creadores exuberantes.

Desde luego, me atrevo a afirmar que no encaja en el concepto que del futurismo tenemos, y que es un arte moderno producto de una admirable síntesis de todas las corrientes nuevas.

Yo no sé si esto será para Pettoruti un elogio o una censura, porque no sé hasta qué punto será conveniente que los no iniciados en un arte o en una disciplina cualquier ensalcen lo que no entienden. Pero cuando veía la exposición de Sturm, después de haber visto la galería privada donde Picasso, Boccioni, Chagall, Kandinsky, Archipenko, Franz Marc, Kokoschka, Gleizes, han dejado obras

que sirven cada uno de punto de mira para horizontes distintos, notaba que la obra de Pettoruti, arrancando del seco concepto de abstracción del arte nuevo, abría una nueva perspectiva, necesaria para que el arte se incorpore a la vida: la perspectiva de la comprensión.

Y una vez comprendidos los cuadros de Pettoruti, puede uno explayarse en la admiración de su profunda inteligencia de la luz y de su concienzudo manejo del color, que se observa tanto en sus dos paisajes de los lagos de Como y de Garda, como en sus naturalezas muertas y en sus retratos, como el de la señora Pereno y el de Xul. No son precisamente éstos los que encomiaban los futuristas, más sorprendidos ante la mujer del sombrero verde o la mujer en el jardín; pero, como quiero ser sincero y no hago profesión de *snob*, no oculto mis preferencias, aunque descubra mi ignorancia.

Lo que la crítica ha reconocido incontestablemente hasta ahora en Pettoruti, es su honradez artística y su sinceridad. Es necesario insistir sobre esta última cualidad, porque precisamente es de falta de ella de lo que se acusa al futurismo. Mas, la sinceridad de Pettoruti es tan manifiesta que aun delante de sus cuadros menos comprensibles -construcción, San Geminiano- sentimos cierto respeto ante el esfuerzo creador.

Hasta aquí, hablando del pintor futurista, no he abandonado un criterio de relatividad, comparado con lo que del futurismo había visto y sin que el arte moderno llegase a convencerme que precisamente lo que de Pettoruti he admirado ha sido aquello que más armonizaba con nuestros principios tradicionales. Pero, reconozco que si alguna vez el arte futurista ha de llegar al pueblo y dejar de ser cosa esotérica y para pocos, como lo es hasta ahora, ha de ser, seguramente, por artistas como Emilio Pettoruti: artistas que como él tengan del arte un concepto trascendental, que se cierne sobre lo transitorio de formas y de escuelas. Y he aquí lo que encuentro sorprendente en Emilio Pettoruti. Que ha sido, quizá, el único desertor en esa caravana artística que las naciones americanas envían a Europa para anquilosar, casi siempre, la personalidad de una raza nueva con visiones ancestrales. Pettoruti, antes que ninguno, y quizá el único entre todos, se dio cuenta, o creyó, que lo que ha sido una vez, ya fue; que es inútil detener la corriente del tiempo; que si no no puede precedérsele, hay que seguirle, y que lo que hicieron los griegos, Rafael, Greco, Velázquez, Goya, ahí está para marcar una meta de un camino ya recorrido, que puede ser punto de partida para sendas desconocidas, pero nunca el hito espiritual de un reflujo. Nuestra época, piensa indudablemente Pettoruti, vive, ve y siente de distinto modo que antes, y si sus manifestaciones son diversas, el arte no puede seguir siendo la estereotipia de los tiempos idos, sino una continua aspiración.

Admirable en su gesto de rebeldía, y admirable es la labor realizada en medio de los gritos de combate, pero yo, por mi parte, preferiría verle retroceder a su primer arte, al que presenció las primeras inquietudes de su alma, siempre ávida de formas nuevas. Preferiría que volviese al realismo de sus soberbios desnudos o a aquel sugestivo impresionismo que nos llena de melancolía en su cuadro *El solitario*, expuesto en Milán, o que siquiera se detuviese en el impresionismo encantador de sus mosaicos.

Y, precisamente, esa misma hermosura de los comienzos de su arte nos hace sentir un respeto profundo ante los cuadros que expuso en el Sturm en mayo del año corriente, y que actualmente reúnen en un volumen con reproducciones fotográficas.

Pettoruti*

* A. Xul Solar. "Pettoruti". *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, segunda época, a. 1, n. 10-11, septiembre-octubre de 1924, [p. 1,7 y 8]

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 independencia espiritual.

Aún muy joven. Siempre electrizado, chispeante, es un activo fermento y comburente en la vida de sus amigos, y lo será ciertamente también en la vida de nuestra patria.

Complicada idiosincrasia moderna. Inquieto en su alma y serenamente feliz en su arte. Apasionado de realidad, se aleja siempre más de ella en sus cuadros. Epicúreo cotidiano, vive para su ideal de belleza.

Poco respetoso de preceptos, estudia y se renueva continuamente. Hizo el arduo aprendizaje artístico a través de su propio drama, en sí mismo, y no acumulando fríamente rectas; cada etapa de su desarrollo, aun cada adquisición técnica, corresponden en él a una nueva sazón de su alma. Mucho buscó y meditó y ensayó. Pronto llegó a lo más difícil, a la madurez que equivale a un segundo nacimiento, el encontrarse a sí mismo. Ahora, ya con un capital realizado de armoniosas obras que nos garantiza su porvenir, se entrega de lleno a la embriaguez de crear; corrigiendo, dosando con su ciencia, gusto y fineza las mayores audacias, la exuberancia del Sur. Inventa libremente, cosas poco clasificables, a menudo discutibles, pero que contienen vida, y la tan rara esencia: Belleza.

Cosas que, aunque siempre dentro del mejor gusto, salen de la ley común -de la letra de la ley- haciendo escuela de por sí. Verdadera, pura pintura, fuera de lo que llamaron pintar durante siglos, gravosa superstición deducida del museo por algunos críticos famosos del período histórico que está feneciendo de ciertas regiones que se creían (y se creen) centro y clave universal. Ciertamente es que el arte, el gran arte, es arcaico como el hombre; y el arte novísimo es un producto, una necesidad tan lógica (y mucho más honda y seria y

fecunda) de la cultura actual, como podía serlo el arte que se hacía por y para príncipes y magnates en el Renacimiento.

Lentamente maduraba en nuestro Pettoruti una nueva convicción, no solo en los momentos de ardor creativo, sino también ayudada por los períodos en apariencia improductivos: de inquietud, de viajes, de tormento íntimo, de duda.

La necesidad musical le pedía libre juego en líneas, movimientos y masas, regir, según su despotismo rítmico. La necesidad plástica lo llevaba a un mayor resalto de los volúmenes y de los "valores", a la violentación del color, a un equilibrio arquitectónico raro en la Naturaleza, confusa por excesivamente rica. La necesidad poética, en fin, quería basar el cuadro entero en el sujeto que dictaría, justificaría todos los elementos y medios a emplear.

En cuanto todo esto se le hizo claro y nítido, nuestro artista, admirablemente joven, como lo es siempre todo artista de veras, ánimo virgen, produjo sin dilación, sin estadio intermedio, estas sus nuevas obras, casi sorprendido de sí mismo, guiado, solo y seguro, por su Dios.

Se entreveran unos muestrarios de colores, se amontonan cubos, cilindros, pianos: resulta el retrato de un alma. O los matices se exasperan, revientan luz, mientras las formas más se deforman, giran en calidoscopio: resulta un poema paisaje. También nos encontramos con algunos cuadros preocupantes, glifos nuevos inclasificables, que son curiosidades de laboratorio secreto, lo más interesante, índice de hasta donde llega este pintor cuando desata su antojo de la fantasía por las abstracciones.

Obras de esta clase que son ya número, serán quizás abominadas por nuestros públicos, cuando por aquí se expongan, tachadas "incomprensibles" o de "desequilibradas". No porque parezcan más "naturales", la pintura del pasado y la "pasadista", se requiere menos perspicacia en penetrar toda su geometría, su ritmo, su policromía, y tantos otros valores imponderables. Si ahora los novísimos artistas en todo el ramo transigen menos con el gusto y uso común, si no velan lo más aparente de su arte con el exoterismo de lo verosímil, justamente por su desnudez de intención, sus cuadros son inmediatamente accesibles –para quien quiera, sepa ver.-

Pasó Pettoruti diez años en Europa.

En Florencia estudió muchos varios años. En Roma admiró. En Milán varios años trabajó mucho. Conoce toda Italia como pocos italianos y a tantos italianos como pocos extranjeros. Estuvo en Alemania unos meses en contacto con los expresionistas; luego en París entre el arte más nuevo. Amigo de Picaso y Juan Gris, Archipenko, Chagall, Zatkin, Hernández y tantos otros.

Nuestro Pettoruti, con un compañero de arte, también de nueva fe, retornó ya al terruño traído por la nostalgia.

Ya podrán los porteños admirar o condenar o desdeñar su obra, que otros públicos sancionaron en más de treinta exposiciones, en Francia, Italia, Suecia y Alemania; pero todos reconocerán la gran importancia estimulante de este su arte, un punto de partida para nuestra evolución artística propia.

No pretende Pettoruti imponernos una dada moda, convenciéndonos de cualquier cosa con la pujanza del talento. Su arte está dentro de todo el siglo espiritual presente.

A esta época que el arte es más individual y arbitrario que nunca, no se la puede decir anárquica. Existe a pesar de tanta confusión, una tendencia bien definida hacia la simplicidad de medios, la arquitectura clara y sólida, hacia la pura plástica que conserva, acentúa la significación abstracta de línea, masa y color, todo dentro de una completa libertad de comprensión y composición. Esta nuevas y amplias perspectivas, este serio esfuerzo de Pettoruti, -disidente por fin- nos aporta un alivio y una liberación. La valentía de este pintor ejemplificará.

Admitamos, pues, que entre nosotros mismos están ya –todavía ocultos en mayor parte- tantos o todos los gérmenes de nuestro arte futuro, y no en museos extraños, no en casa de célebres *marchands* ultramarinos. Y honremos a los raros nuestros rebeldes que, como este artista, antes de negar a otros, se afirman ellos mismos; que en vez de destruir, construyen. Honremos a los que pugnan para que el alma de la patria sea más bella.

Porque no terminaron aún para nuestra América las guerras de la Independencia.

En arte, uno de sus fuertes campeones es el pintor Emilio Pettoruti.

Apuntes de neocriollo*

* Xul Solar, "Apuntes de neocriollo", *Azul. Revista de Ciencias y Letras*, Azul, año 2, n° 11, agosto de 1931, pp. 201-205.

Al final me lanzo a un espacio pardo claro. Me incomoda algo como un ataúd como de cuero o algo parecido a terracota, como si fuera mi sombra o mi traje.

Al final haciendo un esfuerzo me deshago de él, lo dejo atrás y subiendo entro a una región rojiza, nocturna.

Multitudes bermejas y desnudas corren o ruedan o deslizan o van a la deriva por planos de nubes grises, de varias alturas, para dondequiera, que se cruzan para arriba, para abajo y a través. Pero estos planos de nubes son casi inútiles como pisos, son más bien ornamentos, dado que casi nadie los pisa. Pero allí hay por todas partes unas cosas semejantes a árboles, unos con ramas de ganchos o curvas o sables que pescan a la gente descuidada, otros con tentáculos

como pulpos buscan y enredan a la gente suelta, no la matan, pues no pueden, sino que la detienen y sofocan; otros grandes a guisa de hojas tienen colchones con que prenden a los negligentes y a las parejas que van a la deriva.

Esto debe ser un infierno erótico de abajo. Hay hombres muy sensuales, muy cojudos, algunos son trozos de hombres pero siguen viviendo de todas maneras. Hay los que solamente son grupas enormes y sexos demasiado grandes, que se debilitan y se hacen muecas; parejas revueltas se frotan de rabia en el aire sofocante, espeso de deseo negativo, de pena nauseabunda, de castigo especial. Nunca están hartas.

Veo más: un gran templo muy vivo, rojo, chato, como de coral orgánicamente blando o carne herida, se alza como una gruta múltiple, grumosa, de 60 metros de altura; tiene estalagmitas metálicas, columnas, obeliscos, torres y apéndices altos que llegan hasta 200 metros. De sus puertas fogosas y arcadas grumosas salen caminos beige suspendidos en la noche, como si fueran las lenguas del templo; como cintas grandes ondean, tientan y buscan las procesiones y mítines o reuniones más pequeñas, que flotan alrededor, nadando o vagando o yendo a la deriva. Nubes como orejas o cabellos o banderas ornamentan y enhiestan el templo. Mucha gente vive medio empotrada en sus pilares y muros vivos. Alrededor, revolotean, planean, naufragan como pájaros aeronaves claras llenas de gente, quienes son los únicos hombres de aquí que están alegres, en una continua farra, como niños en la playa.

Entro al templo sangriento por sus bocas grutescas, y es un hormiguero: hay gente de varias alturas, aglomeraciones, grupos, muchos hombres solos muy flotantes, y parejas en colchones de nubes por los muros como si estuvieran en nidos; hay llamaradas de gases rojizos, grises, el suelo vago, y por entre todo se agitan los únicos que realmente viven, dominan, crecen aquí, los demonios; los otros si se nutren con exceso por el lado malo, se nutren demasiado poco por el lado bueno, y generalmente se achican gradualmente hasta disolverse, así que mueren aquí para nacer mejor en otra parte.

Estos demonios seducen por un aura erótica y prepotencia, son sanos aunque sean tan malos, mientras los demás, hombres, almas, apenas y repugnan, sin personalidad, sin espíritu, ni aun en el Mundo Espiritual; todo su ardor de punición y tumulto parece una moda o una enfermedad de la vida de aquí. Uno de los continuamente malos tiene muchos ojos relampagueantes bien abiertos, un cuerpo oscuro de seda y pelusa, lleno de verrugas que casi tienen la forma de cuernos, y una gran erección continua y dolorosa del miembro viril.

Una de las continuamente malas, de cabeza muy pequeña, ojos entornados, pelo rubio, y un cuerpo monstruoso de varias ancas y de varios embudos sexuales a manera de vulvas, atrae y emascula a las almas machas.

Hay muchos otros, bisexuales, demasiado complicados como para recordar. Tan largas como serpientes, o en forma de ballenas, o muy muy grandes, son algo entre una gelatina, gris y una nube, con ojos por doquier, con muchos seudópodos vagos y embudos que sirven para chupar: son estos el espanto de aquí.

Hay un continuo culto flojo en los complicados altares que están ubicados a lo lejos en el fondo, alrededor de ellos hay una vulva demasiado roja con un

falo anaranjado enfrente. A ratos estos brillan y chisporrotean por las rojizas ondas de calor que llegan a ellos de no sé dónde y entonces como si fueran comida se les amontona gente, bichos, nubes, demonios y fragmentos orgánicos que se sacan gusto y vida. Oprimen demasiado, aunque me gusten, este aire fogoso y tanta aglomeración.

Casi sofocado, salgo al final, tránsito por varios atrios al espacio de afuera de este país caluroso y miro alrededor.

El suelo es una nube diáfana con muchos estratos de una oscuridad subida, allí yacen tranquilamente muchedumbres, y seres solitarios, y parejas y tríos por capas hasta muy hondo como en gelatina. Hay otros edificios que están lejos, serían grandes también. Son montes granates de muchos ojos y pelo, con gente congelada allí –como en gelatina.

La luz cambia entonces, quizás por otra influencia astral: es ahora rósea y violácea. (Antes fue continuamente rojiza, bermeja y gris con relámpagos bermellones de múltiples matices.)

Van viajando islas, flotan para arriba con muchos bosques y mucha población, arrastran marañas de sus raíces que cuelgan como serpientes largas.

Van también unos lagos flojos que flotan e inundan lo que tocan: tienen una consistencia entre agua y nube, con los múltiples colores de seda. La fauna de allí es gente humana que por mimetismo se asemeja a peces, con cabezas humanas. Creo que estos lagos orgánicos llevan su fauna humana donde esta quiera, es vez de que esta nade de manera especial; y los peces humanos que no están de acuerdo con la mayoría van a la deriva hacia otra parte. Los lagos que *no* simpatizan se apartan para no chocar, y los que *sí*, se cruzan y se mezclan, como todo aquí, hasta el fuego.

El firmamento se forma de una luz difusa rosada y dorada, como una vía láctea de fuego. Allí va mi añoranza del cielo, tanto que me convierto en alma, que pronto estoy en otro mundo superior y dichoso: parece un mar de luciérnagas, con grandes parches de luz rósea y arrebol. Es difícil ir por este aire tan denso, que es lo mismo que puntos de luz.

Encuentro una procesión de ángeles de caras rosadas del color de la aurora, con trajes de mantos blancos, rayados de amarillo subido y rosa como cebras, casi flotando como grandes pétalos. A uno, el mayor, LEOÉ, lo adulo. Su ropa y sus cintas flotan como en agua, su rostro de niño se ruboriza, sus ojos de abismo captan. Oigo que canta toda la compañía, como 100 voces especiales, celestialidad sonora que entiendo y ya preveo: olas, olitas, vientos, hálitos, respiraciones, flores kinéticas, cohetes, hondonadas, manchas de fuego, escrituras kinéticas, vacíos orgánicos, animales temporarios, todo sonido. Pero es demasiado, me debilito, y me caigo al revés para aquí, y al transitar el éter de las regiones de abajo, me siguen, se amontonan junto al paso de mi caída, almas, demonios, trozos orgánicos, entes semejantes a gente o que quizás son gente, tantos que al final forman un gran tubo o manguera desde el cielo de arriba a esta tierra, y cayendo por allí vuelvo a mí, otra vez soy yo.

- - - -

Otra vez vi de nuevo junto con aquella procesión de ángeles, en otro cielo superior azur, justo sobre el templo rojo de antes, de manera vertical a la tierra, otro templo altísimo, de columnas y múltiples pisos, verdín y azul; forman su base muchos estratos de nubes, sobre el techo, que son múltiples techos de nubes, y hasta lejos alrededor hay bosques y jardines de pequeñas frondas. Está relacionado con el templo de antes, divinamente erótico, y las almas de antes pasan luego por aquí, y muchas se incluyen en los pilares y muros, rezando continuamente, como en gelatina. Y sobre este cielo superior azur hay otro añil, y sobre este otro donde no vi nada, solo prevé redes de rayos jaldados.

De repente me hallé otra vez en el mundo, amando a lo divino, como en una nube de fuego, continuamente.

GLOSA

xu=su de ellos. (shu)

sür=sobre, super.

g'ral=en general.

man=humano.

chi=chico.

circ=alrededor.

bau=edificio, construcción.

plur=plural, múltiple.

pli=complicado, complejo.

dootri=en otra parte.

Bria=mundo de almas.

per=que dura, continuo.

fon=fónico, que suena.

kin=kinético, que se mueve, máquina.

pir=de fuego, de ardor.

pun=de punición.

c'len=caliente, de calor, térmico.

sui=especial, a su modo.

tro=trop [francés], demasiado.

e pi o 'pi=encima.

tun (de tum latin)=temporario, provisorio.

je (de gen, antiguo español)=se impersonal, (francés on).

' indica supresión

in ' final=ando, -endo.

Todos los participios pasivos terminan en -ido o -io.

Ejemplos: amio, pasio, mirio.

Visión sobre el trigrama*

* Xul Solar, "Versión sobre el trilineo", *Destiempo*, Buenos Aires, año 1, n° 2, noviembre de 1936, p. 4.

desnudo y tan diáfano como el hielo empiezo a moverme adelante, el signo, grande delante de mí, está claro en la sombra infernal; lo trepo escalando, entonces encima se le forma otro signo igual que también trepo, y hago lo mismo otra vez, y así muchas veces hasta que me canso, ya muy alto.

me acuesto en el último trigrama como en un tapiz, y floto con él. otro tal trigrama se me acerca y lo subo observando, y un poco después otro lo mismo una vez más, etc., en la misma sombra nublada gris y negra.

un poco después apenas puedo ver unos planos verticales, y entiendo que son muros de casas cúbicas o más bien celdas poco pesadas que flotan sin bamboleo ni choque, cada una con una puerta y un yogi encerrado en una pose santa, aparentemente muerto o en un trance, voy adelante y hay más y más casas, una sobre otra, pero no unidades entre sí: es una ciudad negra o un gran convento de santos solos en la niebla, hay casas más altas, algunas con muchas torres con el mejor santo encima, o flotando arriba en un halo coloreado, y en un hall de columnas sin muros, quizás un templo, hay otros quizás más santos fijos en niveles distintos en la misma pose santa general, voy trepando, casa sobra casa hasta la última, en lo alto, de cuya azotea comienza una pampa de color gris brillante aparentemente metálica, sin nada ni nadie, y lejos un crepúsculo de color gris claro y róseo. a la izquierda noto cerca otra casa negra que me tienta, pues está nueva y vacía, para que viva allí al lado de la ciudad santa.

miro abajo a través del suelo, y abajo hay grandes trozos roturados en distintas partes de otra pampa semejante en sombra y soledad, pero prefiero subir, y floto para arriba hasta que entro a otra pampa lisa con un crepúsculo de color amarillo subido: allí hago por fuerza de la voluntad una casa de color negro claro con una cúpula, pero no la habito, pues pronto subo otra vez a una tercera pampa igual rodeada de un crepúsculo de color azul ciánico, casi de Prusia, y allí hago por fuerza de la voluntad una casa esférica de color azul oscuro, y allí me meto y me poso santamente. quiero estar más arriba y subo con tal voluntad con casa y todo, pero en cierto nivel me paro en un cielo pacífico de color azul oscuro que miro desde mi cuarto, y me deshago de la casa que ya me pesa demasiado, la cual cae levemente al suelo como un globo, pero tampoco así mejor, pues peso demasiado para la altura de aquí, y no subo más.

entonces mi yo espiritual se suelta se suelta del cuerpo helado que levemente cae hacia la casa esférica, y yendo para arriba mi yo espiritual entra a otro vasto mundo nocturno en que sólo puedo mirar lo que está cerca alrededor de mí. soy un rayo astral en un cruce complicado de grandes masas de hielo y cristales que me reflejan desde lejos, que me mandan repetidamente

planos de luz y rayos de distintos tipos como lenguaje, esto dichosamente dura, pero no lo entiendo en la mente: quizás mi propio brillo egoísta no me deja.

entonces de repente me suelto del astro y voy para arriba y soy sólo un oscuro punto negro y subo para otra noche sola donde no siento ni entiendo nada: es mi propio pecado negro que se interpone como una costra y me impide.

empujo muy violentamente y al final me salgo otra vez, ya sin ninguna tara ni memoria ni ansia, y soy beatitud pura, pues no tengo forma ni límites; rápidamente me expando a mi alrededor en la infinita noche cósmica donde todo es posible, todo lo chico allí se pierde, y nuestro mundo es aparentemente de espuma, y mi vida anterior sólo una burbujita antes de reventar, muy abajo.

pero esa burbuja temporaria me atrae mucho desde ese mando y zas allí me caigo fulminantemente, rápidamente ensartándome en mis varios cuerpos hasta que abajo este mundo, otra vez.

Xul Solar
(41.5368)

(esto está en criol, o neocriollo, lenguaje futuro del Continente).

Glosa. Género común (epicoino), palabras que acaban en o. masculino en u. los géneros se usan distintamente según convengan, como quiera. los verbos son regulares, los participios [pasivos] terminan en -ido o io-. Entre dos palabras dobles [de igual etimología], español y portugués, la más cercana al original o la más sencilla lleva la acepción más simple o más física, y las más lejana la más figurada. Las palabras que terminan en -i hacen de adjetivo o adverbio de modo o, si preceden, de ablativo instrumental, como en *patitieso*, *ambizurdo*; *ami*, en vez de amorosamente, cuerpi, en ves de corporalmente, almi, en vez de psíquicamente, etc. su (común), seu, (masculino), sa, (femenino) y suó, (neutro o asbtracto, de lo) se hacen xu, xeu, xa, xuó, en plural. j [se pronuncia] como en portugués, francés o casi como en inglés, ʎ o hache al revés es nuestra j fuerte española; h siempre se suena o no se escribe, ~tilde nasal del portugués, g siempre suave, x como sh, a la antigua; z como en portugués, francés e inglés, s española; que es h (fonética) antes de otra s. *xeól* (de la Biblia, hebreo) mundo inferior espiritual (plano astral, mundo del sueño consciente, mundo de los muertos, etc.) [.] *prum'*, de *primo*, plumada vertical (mente). *fen'* manifiesto (-amente), en apariencia, como en fenómeno, fenotipo, etc. *"tla*, abreviatura de metálico. *P'ra*, de para – al lado. *Jaldo*, muy amarillo. *Vol* o *volum'*, por voluntad. *faze* –to *make*, *hage* –to *do*. *porém*, pero sin embargo. *logo*, prente, *luego* poco después *fus'* abreviatura en fusco, oscuro, confuzo. *Blu*, azul ciánico, casi de Prusia. *bol*, de bola, esierico *eu*, yo espiritual, más que el yo mundano; *ego*, yo superior *edro*, plano en la geometría (geométrico), como en pliedro [poliedro]. *cho*, de choz [español] (portugués chofre) de repente, de golpe. *blís* (inglés), beatitud, bienaventuranza. *bolha*, o *bolla*, burbuja. *crep'* [crepitar], "reventar", explotar, precrepi [.] antes de reventar. *tum* o *tun* o *tunc*, entonces (latín) provisorio, temporario.

(esta glosa, [que parece] más larga que el texto anterior al cual corresponde, puede servir mucho para *crioldril* (practicar el criol.)

Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo*

Alejandro Xul Solar, "Pan-ajedrez o pan-juego, o ajedrez criollo". texto subdatar [1945?]; dactiloescrito copia, tres páginas, medidas 310 × 220 mm. Archivo documental Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar

Un juego de habilidad combinatoria, independiente del azar, para una nuestra civilización más perfecta en lo intelectual, científico y estético, que ha de crear en esta paz, cuyo primer día hábil es hoy.

El motivo y la utilidad, digamos también lo único de este nuevo juego, está en que reúne en sí varios medios de expresión completos, es decir, lenguajes, en varios campos que se corresponden sobre una misma base, que es el zodíaco, los planetas y la numeración duodecimal. Esto hace que coincidan la fonética de un idioma construido sobre las dos polaridades, la negativa y la positiva y su término medio neutro, con las notas, acordes y timbres de una música libre y con los elementos lineales básicos de una plástica abstracta, que además son escritura. También coinciden los escaques, como grados del círculo, con el movimiento diurno y anual del cielo, el tiempo histórico y su drama humano expresado en los astros.

Como cada pieza se distingue por una consonante (salvo los peones = números), resulta que cada distinta posición en los escaques, que están marcados con vocales o combinaciones de éstas, siempre diferentes, produce palabras muy diversas, por cientos de miles, y con varias piezas juntas por muchos millones: quiere decir que el fundamento de este juego es un diccionario de una lengua filosófica *a priori*, que si se escribe con los signos elementales correspondientes a sus sonidos-espacio de taquigrafía triple de líneas, formas y gestos, que se describe en otra ocasión-forma toda clase de dibujos (abstractos) y combinaciones musicales, también ínsitas en las distintas posiciones de la marcha del juego. Como cada pieza mayor representa además un planeta, dando el tablero sus posiciones en el cielo, se puede seguir por efemérides su situación año por año, es decir sus influencias o carácter, a saltos según su marcha en el juego, en su marcha por la historia real o por otra cualquiera imaginaria. Varias otras correspondencias integran un sistema "cabalístico" racional, el más completo que se haya publicado.

TABLERO Es cuadrado, dividido en 13 × 13 filas de escaques claros y oscuros alternados. Es plano, y como representa el movimiento giratorio del día, puede concebirse como cilindro en que se superponen la primera y la última columna. Cada una de estas representa una bi-hora, o 30 grados, siendo la última fila horizontal repetición de la primera, como la "octava" musical (que es docena). Un escaque corresponde a: 10 minutos de tiempo en el día, 2 grados y medio de arco (o más o

menos un día en el año), una nota musical (grado de la escala), un sonido vocálico simple o compuesto, un número de orden, un producto en la tabla pitagórica de multiplicación, en sistema duodecimal (el más perfecto), etc.

PIEZAS Las que ya figuran el ajedrez tradicional son para cada jugador: el Rey, 5 torres, 4 alfiles y 4 caballos, que representan signos del zodiaco, cardinales, fijos y comunes, respectivamente. Los caballos, según lógica necesaria, se mueven en cada dirección hasta los bordes del tablero. Hay 6 peones masculinos y 6 femeninos que se mueven como torres pero 3 a casilla de distinto color o impar o 3 a casilla de = color o par.

Todas las piezas se mueven democráticamente además de su movimiento propio como el rey, una casilla en sector 2 y representan números. Estas piezas, rey, torre, alfil, caballo, dan todos los movimientos, por combinación, de todas las otras piezas, y se distinguen por estas líneas: la torre, una vertical y ○; el alfil, una horizontal □; el caballo zigzag o grada y △ y de modo que estando escritas en cada pieza de movimiento combinado las líneas que lo describen es fácil leer en ellas cómo se mueven, aun sin recordarlo en cada caso.

Las piezas nuevas son: Bi-torre, que mueve por filas o columnas (4) adyacentes, Contrafil al mismo color, Bi-alfil, a color distinto de donde está, lo mismo en diagonal Contra-torre, salta hasta la 3ª fila o columna, Tri-alfil, lo mismo en diagonal, de color distinto de donde está. El cubo mueve en modo distinto por cada cara, según su dibujo y consonante combinada. El Rey, estando bajo jaque y no teniendo otra movida posible puede más que duplicar su campo de acción saltando hasta cualquier casilla en rededor.

JUEGO Se puede jugar también con las piezas comunes de ajedrez y con las demás otras de estilo análogo, puntiagudas; pero es muy preferible que todas sean epiplanas, para poder superponerse, lo que aumenta sin cuento las combinaciones y variantes del juego.

El juego pleno es el libre, entrando con cualquier pieza en cualquier casaque no ocupado por el adversario, aunque no se puede jaquear al rey contrario en el primer movimiento. Esto resulta en un diálogo efectivo con palabras u otros elementos racionales, cuya sabiduría o belleza no dependen solo de la habilidad del jugador, sino sobre todo de su gusto, cultura y fantasía.

Algunos detalles necesarios más se consignan en el manual del juego, así como algunas variedades y posibles otros juegos sobre la misma cósmica base.

Explica*

* A. Xul Solar, "Explica", en *Pinties y Dibujos*. A. Xul Solar, Buenos Aires, Sala V. Van Riel, 1953. En esta transcripción, se ha empleado el ejemplar del catálogo corregido por el artista. Archivo Documental Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Todas las "escuelas" plásticas en buena fe son legítimas aunque parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris 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 bellólogos han de resolver por fin, ke las diversas posibles "escuelas", ke se suceden y contradicen como partidos políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones, (formilalias), de los temperamentos básicos: los viejos cuatro con tres cualies: activo, pasivo y neutro, es decir cuatro por tres = doce.

El adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan árbol ke es neo mejoría del árbol de vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en orden cósmico, upa crece por números, ke coecan, en los círculos, a planetas en las plen líneas, al zodiaco y al dial por reloj por bihoras desde media noche, con el signo cáncer como base, o doze. (Las puntillíneas son diversas escalas ordinales de cuerpos simples, sonos, colores, etc.)

Este eskema numérico traducido en estrictas letras forma la base de una pan lengua, en orden y razón.

En nuestro tema, el temperamento de tierra (antes llamio melancólico o nervioso) hace el arte "realista" hasta la fotografía; el de agua (linfático o flemático), lo hace sentimental; el de aire (sanguíneo) lo hace abstracto en general; el de fuego (biblioso o colérico) tiene un sello individual o de sui carácter.

Las "escuelas" según este diagrama se teor clasifan así:

- 1: Géminis (gemelos), caligrafías, ideografías, cuadros o décoras con letras (muy usuales en antiguo egipcio, árabe, chino y japonés);
- 2: Tauro, arte realista o con ilusión de realidad;
- 3: Aries (carnero o dogo), de caracteres esenciales, como las caricaturas y lo más del arte chino y japonés;
- 4: Piscis (peces), ensueños, surrealismo, subconsciente;
- 5: Acuario, abstracto puro, ideografías, pensiformas;
- 6: Capricornio (cabra montés), mapas, planos, eskemas, cubismo;
- 7: Sagitario (centauro), capricho, trovos, intuiciones, y en parte el ke llaman arte concreto actual;
- 8: Escorpio, arte religioso, mágico, hermético;
- 9: Libra (balanza), arte decorativo (decorie) o lo ke debería ser símbolos parlantes en armonía, como una heráldica, sin preocupa de realismo;
- Q (diez): Virgo (o Puella), fotomontaje, realdetalles kierdisponios;

& (once): Leo, propaga de idea o cosa ke se afirma por cualkier medio en el marco visivo;

IO (doce) Canker (cangrejo), la "ilustración", es decir, anécdota, cuento, historia por medios plásticos.

Exemplos: los figurines, o modimodelos, en cuanto a detalles de corte, etc., coecan (o corresponden) con el núm. 6, como fantasía con 7, como propaga con & (once), como cuasi foto del traje, 2, y con solo las prinlíneas, 3, etc. Un mapa con pintidetalles del país, sería combina de 6 con Q (diez); lo mismo, con propaga de viajitientas y una feliz pareja, de 6, & (once) y doce. Una fantástica neo figura, sería de 7 con diez (Q), si aparenta ser fisi real; si es como ciertos híbridos entes de Max Ernst, 7 con Q (diez); si como ciertos anuncios, ke son combina de botella con miembros "realistas", letras en danza, precio y merkimarca, sería 7 + Q (diez) + I + 6 + & (once). Combinjuego.

Akí hay mucha cancha polémica, y ojalá mejoren. En otra muestra daré exemplos de estas tipiescuelas. Este teor-sistema no molesta en nada los medios expresivos (lalies) del artista ni su sui tecnicarácter.

Esta muestra no muestra sino parties (parcialidades), y algunos más o menos netos conatos de renutrir ya notas percosas desnítidas.

Vuelvilla*

* A. Xul Solar, "Vuelvilla". Texto sin datar [ca. 1959-1960], dactiloescrito original, seis páginas, medidas 298 x 218 mm. Archivo Documental Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Alguien en B. Aires tenía, ya desde varios años algún proyecto en boceto, de una ciudad digámosla villa, que cualquier día podría presentarse sobre el horizonte, asomarse por entre las nubes, aparecer en cualquier lugar del aire donde no había nada el día antes, es decir una villa que flote, derive o navegue por los aires, una villa volante, una Vuelvilla, que por brevedad llamemos V.V.

Bajar del cenit, como dice el Apocalipsis, cap. XXI, 2: Y yo, Juan, vi la santa ciudad, la Jerusalem nueva, que descendía del cielo, de Dios, ataviada como novia para su marido.

Es natural que se quiera ver en ella ante todo una novedosa forma publicitaria que alcanzaría, y en tiempo más o menos rápido, aunque sea poco previsible el dónde y el cuándo, casi a cualquier parte de la tierra del mundo, sin contar su agua; pero como una subsidiaria subvilla sobre ruedas debería acompañarla, aun de cuando en cuando con demasiado peso para covolar, hay que rebajar ese casi. Más bien habría que considerarla como un núcleo,

centro semoviente o capital de cultura desparramada, de varios Xⁿ ramos, de importancia y catálisis en imprevisibles perspectivas.

Esta V.V. es emprendible por ahora por: I^o, alguna activa empresa comercial privada o socialista, aun solo como ensayo al principio, para ampliar sus ventas, ya indirectamente por la difusa publicidad que manejaría, ya por ventas directas; II^o, por algún partido político y/o religioso, para hacer prosélitos "al vuelo"; III^o, la U.N.E.S.C.O. podría botarla al espacio para penetrar más lejos con su tan útil obra; IV^o, algunos idealistas con recursos podrían querer elegir su futura gente, perdida o escondida por el mundo, oteándola desde la V.V.; V^o, y podría ser cualquier organización de objetivo sin fronteras, que quiera o que no quiera lucrar en el negocio tan vario que ofrecería la V.V., al tiempo que actúe por sobre todo lucro.

De cualquier modo, aunque por ahora nadie corra este albur, un boceto siquiera de V.V. sería muy útil, si no necesario, como primer ensayo de pensar en el asunto, como ejemplo y/o contraejemplo, y como germen de otro tal mejor, ídem de cuentos o novelas.

Movilidad: El modo más barato de viajar por aire, sin gasto de combustible, será siempre el de hacerse llevar por el viento en globo. Esto ya dice lo principal que debe ser para V.V. un buen servicio meteorológico, que prefije itinerarios según los vientos a favor; que aproveche las calmas para estacionarse en cualquier lugar conveniente, sobre o cerca de ciudades populosas, y que soslaye o evite mucha lluvia, fuertes vientos, granizo, tormentas, etc., subiendo a motor o a lastre perdido por encima de tales, hasta varios miles de metros, con hélices de inclinación variable. En esos casos, cuando por menor densidad del alto aire ambiente, aumente la presión expansiva interna del gas, que en los globos clásicos se dejaba escapar por válvulas, para que no estallara la envoltura, en V.V., y para evitar el consiguiente desperdicio de un gas caro, se haría pasar su excedente (en función de la altura alcanzada), a otros globos *ad hoc* más chicos, compensadores, los que, viceversa, cuando se redescienda a mayor densidad de aire, o sea más presión atmosférica, serían bombeados de su gas, que iría hacia su anterior lugar, y estos globos al margen, o se rellenarían de aire con justa presión, para no deformarse con resistencia del aire, en la marcha contra el viento, o se podrían plegar como acordeones hasta lo requerido, y redesplegándose, sin desplazarlos. En casos urgentes, por fechas precisas o plazos impostergables, son imprescindibles los motores, si los vientos no ayudaran.

Globos. La forma esférica común de globos no es cómoda con vientos fuertes, ni en la marcha a motor, por su mucha superficie contra el aire, en vuelo dirigido. Nuestra V.V. sería llevada por globos de tela y goma, según tradición, o de algún material plástico; de forma muy alargada, más o menos cilíndrica, o prismática triangular, rígida por su armazón de duraluminio, en estrechas láminas ensambladas, y tubos, para la máxima resistencia y el mínimo peso. Estos globos, mejor dicho, envolturas externas, rígidas para no deformarse por resistencia del aire, la que acabaría con el equilibrio del conjunto, si por menor volumen del gas, aflojara lo tenso de una tal envoltura sin soporte, encerrarían otros varios globos llenos de un gas lo más liviano que haya y con venga, como es el uso en los dirigibles "modernos".

Este gas de ningún modo ha de ser hidrógeno (aunque sea lo más liviano), ni gas de quemar común (el más barato, aunque cinco veces más pesado que el hidrógeno), por ser ambos tan inflamables, a merced de rayos, meteoritos, tiros de cualquier enemigo o mal intencionado, (bicho nada raro). El único gas apto, por ahora, es el helio, inerte, no inflamable, que pesa poco más de la mitad que el hidrógeno, y cuyo único defecto es el de ser carísimo. En los Estados Unidos se usa mucho en dirigibles y globos militares de observación.

Otrosí. Serían los pisos de chapas plásticas o de madera o similimadera esponjosa, o de cualquier buen material liviano incombustible, usable también en plataformas, tabiques, techos, rampas (mejores que escaleras, las que toman mucho volumen, salvo las verticales), barandas, etc. Estos pisos, sobre todo los muy amplios, que uniendo dos o más unidades, como plazuelas de barrio, se apoyarían en globos chatos, cuasi colchones, para muy aliviar al total peso. Con estos pisos, y es decir con toda la V.V., se puede cubrir plazas, hasta barrios enteros, de una ciudad terrestre, haciendo de techo; sobre un campo lo transforma en cancha, pista, salón o campo cubierto, etc.; sobre rocas y colinas, las diversas unidades pueden rediseñarse, en variable urbanismo hacia lo alto o en ancho, como una nueva villa cada vez; sobre río, puerto, lago y mar, V.V. puede rodear las costas, o cubrir el espejo de agua, y también, con flotadores, posarse en el agua, y en condiciones hasta navegar asaz torpemente, por cierto.

Subvilla. Todo el material pesado: objetos, libros, muñecos, estatuas, aparatos, etc., para venta; los muchos bancos o sillas para conferencias, conciertos, teatro, etc., paneles de fondos, decorados teatrales, armatostes figurativos didácticos, artísticos, religiosos, de propaganda, mágicos, etc., cuadros en exposición, mercaderías pesadas y otras tales cosas, tendrán que ir por tierra, en tren de camiones o carros, o caravanas de camellos o llamas, con furgones por tractores, por trineos, etc., según países, según convenga. Por cierto que gasógenos, combustibles, vituallas, tanques, algunos pontones, para balsas o puentes que sea taller de emergencias, y alguna maquinaria esencial, han de ir también por ruedas. Por radio habrá continua comunicación con V.V. y los demás.

Todo este rodaje puede tener en parte vida autónoma también. Pagarse sus gastos, no solo, sino además ser fuente separada de ganancias, educación, etc., sobre las mismas bases y fines que V.V. y es muy posible, dado que esta Ruedivilla o Villa Ruedas, puede transportar un volumen sin límite de mercaderías, sea un mayor éxito comercial que V.V., tanto que la subvilla, como un barrio de V.V., subsidie en parte o en mayor parte las finanzas a veces aleatorias de la otra, la que triunfaría siempre en su faz superior, de cultura, espíritu y mente, sobre esta. Han de ser dos ramas de una misma empresa, tanto más bella cuanto más ideales sean sus objetivos. Claro está que en regiones sin caminos o de acceso difícil, esta subvilla no podría llenar sus funciones de complemento, ni las de su trabajo por cuenta propia, regiones que son las más en nuestro continente –y en algunos otros. Pero, como se supone, son esas las partes menos pobladas, y por tanto menos atrayentes para dichas coactividades.

RECURSOS.- Dado el gran costo inicial de V.V. y del gas helio, se puede empezar con unidades (digamos barrios) en chico, de poco habitantes, o como se dice de naves de mar y aire, tripulantes. Con los crecientes provechos, crecerá también el cuerpo de V.V. con sus servicios y servidores. Uno puede preguntarse si no sería más práctico que las varias unidades o barrios maniobren y queden separados; pero, aparte de la comodidad circulatoria interna, por calles, o si se quiere, pasajes o pasadizos, con las trabazones triangulares de los diversos soportes entre los miembros determinados por cada globo, se consigue mucha estabilidad y se evita dispersión en los movimientos. La cohesión de las partes, además, preserva y robustece con el tiempo la persona ideal de la V.V., o como diría un antiguo, hace vivir su 'nombre'.

Los recursos más inmediatos los darían, aparte de la ideal finalidad básica, más o menos azarosa en ganancias y pérdidas, algunas entradas calculables y probadas en otras partes. Por ej.: Iº, pasajeros en turismo romántico dependiente del viento sin saber hacia dónde, ni dónde quedarse, ni por cuánto tiempo, el que sería la medida de los precios, además de un justo ajuste por el combustible. Este hotel vagabundo, con cimientos en el viento y caprichosa geografía, puede buscar, recibir y dejar clientes en cualquier insólita región. Esto sería lo ideal en viajes de boda, o lunas de miel, y atraería inversiones seguras de capital, hasta como negocio exclusivo.

IIº, visitas explicadas pagas, por turnos limitados, para no recargar lo ya pesado: lo interior de los grandes globos, con sus complejas armazones metálicas, y observar los diversos organismos de V.V. serían, aun por una sola vez, gran atracción de público, que así estaría receptivo para la enseñanza que impartan los guías, la que se presupone perfecta, en arte, ciencia y moral.

IIIº, teatro: esta V.V. haciendo enorme techo al posarse sobre una cancha, pista o campo, si con desniveles en andenes tanto mejor, puede cubrir gran masa de público, con enorme lugar para escenario, lo que pondría fuera de escala, hasta lo absurdo, a los actores humanos (de estatura normal: no se sabe qué, o si, las mutaciones provocadas en lo futuro por radioactividad, en el uso cada vez mayor de energía atómica, nos darán gigantes además de enanos, y si serían viables, actores los que podrían hacer su teatro en la subvilla, según lo usual, en medida humana. Entonces, este teatro de marco descomunal, ha de ser también gigante, con grandes y grandísimos títeres, visibles por muchos miles de mirones y manejados, si desde el suelo, por pértigas con varios sirvientes, o con otros tales por cuerdas, si desde arriba, y por supuesto con mucha ayuda mecánica, por el asaz peso de los susodichos. Aquí también hay que depender de vientos, bajo previsión del buen servicio meteorológico de V.V. IVº, con ayuda o base en la subvilla, Ruedivilla, pueden ocurrirse muchos ramos de comercio no adecuados para una V.V., descargando sus pesos y/o volúmenes de surplús siempre cerca de tierra, por ej.: pueden presentarse filmes en pantalla gigante, exponer y vender cuadros, dar conferencias y lecciones, atender enfermos por médicos de V.V., vender objetos de artesanía propia, etc., etc., muchos etc.

Todavía en nuestra época no serían ninguna solución ni muchísimas V.V. para el grave problema de la superpoblación, ni tampoco más tarde; empero, medio en broma, puede posarse como tema, tragicómico, este: sobre ciudades del futuro, pululantes, varias capas aéreas de repletos domicilios colgados del cielo, de cualquier modo y estrechez, como anticipa una vieja caricatura inglesa.

En resumen, con lo dicho, y algún detalle olvidado o preterido, que el ducho lector sabrá suplir, ya parece factible la V.V. Más próximos de ella estaremos cuando se junten unos cuantos presuntos premiembros del Concejo Municipal de la V.V., autoelegidos, y se aprueben entre sí como tales, para planear, en constante mejora y sin doblez utilitaria, con apoyo y colectas de unos presupuestos "amigos de la V.V." y formar unos esqueletos y armatostes mentales, que, cuando ya haya una inicial base numeraria (de moneda "fuerte"), se vayan adensando hasta lo palpable, hasta lo metálico (duraluminio), en algo muy complejo, muy liviano y huidizo por las nubes, la Vuelvilla, la V.V. alta en el cielo.

Xul Solar, Alejandro Bs. As. 14 XII 1887 11h:20*

* Alejandro Xul Solar, "XUL SOLAR, Alejandro". Autógrafo en tinta negra, sin datar [1961-1962?], sin firmar; papel blanco envejecido, 1 página, medidas: 325 x 215 mm. Archivo Documental. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Autodidacto en varios ramos, dentro y fuera de escuelas. Vivió en París y por Europa, en largos años. Expuso en Buenos Aires y otras partes, también en muestras personales. Así se dispersaron no muchos de sus cuadros. Su mayor aporte para un arte social está en unos sistemas de grafías, escrituras y símbolos coordinados, de amplia utilidad plástica y práctica, que recién está difundiendo este año. Ha mejorado la notación musical corriente y su manejo.

Trabaja en el idioma general de América, y por lo tanto, del mundo, y en la creación de una lengua universalista muy simple, de base duodecimal, para un futuro previsible. También en varios juegos combinatorios de letras y palabras, de base uniforme, como esa lengua, que son desarrollo de los tradicionales ajedrez, naipes, signos del Yi King, etc. Ha escrito sobre temas y problemas diversos, cosas que pretenden ser útiles. Quiere que él mismo y este mundo sean mejores.

Xul Solar*

* Alejandro Xul Solar, "Xul Solar". Autógrafo a tinta negra, sin datar [1962?], sin firmar; papel blanco envejecido, 1 página, medidas: 285 x 223 mm. Archivo Documental. Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar.

Xul Solar es un pintor poco fotográfico, mejor conocido entre pintores que entre el público, muy estudioso de las bases de la cultura, y en especial del simbolismo y la religión, ayudado por su comprensión filosófica de la astrología.

Ha dedicado mucho espacio de su, según él mismo, todavía incompleta madurez, al problema de una lengua internacional posible por ahora, y de otra, *a priori*, que quiere ser perfecta, para un futuro quizás lejano, quizás cercano.

También ha estudiado el problema de diversas escrituras o grafías desde los puntos de vista lógico y plástico, además del práctico, único usual hasta ahora: grafías mecánica, cursiva y plástica, con varias otras de interés más técnico.

Ahora nos hablará de un tema nada trillado en castellano: pero que toca de muy cerca nuestros estudios sobre el idioma actual.

Conferencia sobre lengua*

Archivo General de la Nación, 28 de agosto de 1962

* Alejandro Xul Solar, Conferencia sobre lengua ofrecida por Xul Solar en el Archivo General de la Nación, 28 de agosto de 1962. Para la transcripción se ha utilizado la versión manuscrita de esta conferencia que sirvió para su lectura: p. 1: Alejandro Xul Solar, autógrafo en tinta negra, papel blanco envejecido, 1 página, medidas: 315 x 210 mm; p. 2: Micaela Cadenas de Schulz Solari, autógrafo en tinta azul, papel blanco, 6 páginas, correcciones y agregados de Xul Solar en tinta negra y en lápiz.

La destacada figura de nuestro medio intelectual está encuadrada en la sobresaliente personalidad artística del maestro argentino Xul Solar; sus obras son el reflejo de una pujante y delicada sensibilidad acreditada en el ámbito laborista del autor, poseedor de una constante inquietud renovadora en aras de un valorable esfuerzo, de la plástica Universal. Hoy habla para el Archivo General de la Nación, División Gráfica y Sónica, el portentoso maestro argentino Xul Solar. Maestro, la palabra es suya:

Alguna vez a de llegar la hora de criticar en buena fe, y de corregir los defectos y fallas de nuestro idioma, ya que nuestros puristas no lo hacen, y de no dejar más que todo ello se acumule sin fin. También 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, la que, con aportes de otras lenguas, y adaptándose a más requerimientos, podría alcanzar extensión mundial, aunque las lenguas locales sigan existiendo, como ocurre p. ej. en Italia, donde se siguen hablando sus muchos dialectos tan distintos entre sí, al lado del italiano oficial. El español, tal cual como está ahora, no puede pretender universalidad, como tampoco, aunque sea tan hablado, el ruso y sus afines, por lo difícil, complicado y caprichoso.

El inglés, casi sin gramática, tan simple y manejable, tan difundido por el mundo, tiene el hándicap de padecer una ortografía absurda y una fonética sin ejemplo por lo caprichosa. Esto hace muy difícil que se acepte alguna vez –que ellos acepten– pronunciarlo como se escribe, salvo, por cierto, algunas lógicas correcciones, y no, como lo predicen muchos, escribirlo como se pronuncia, lo que desfigura mucho al idioma, y lo aleja, casi sin remedio, de las otras dos lenguas del continente.

Con todo, y aunque ello esté algo lejos del ideal de una lengua perfecta, el inglés, por lo simple de su gramática, y, acompañado, como creo, por las otras dos lenguas nuestras, tiene capacidad para hacerse vehículo mundial, aunque sea provisorio, por largo tiempo, llenando la necesidad común de intercambio y entendimiento.

¿Cómo establecer este programa de mejoras, lógico y viable?

Es fácil, sobre todo para cualquiera que anduvo entre varias lenguas, apreciando y confrontando sus bondades y defectos y que ha chocado con su razón y paciencia contra lo ilógico de los usos y costumbres en su propia lengua.

Este es el programa mínimo (mejorable) de mejoras en Español.

I. (Verbo) 1°. Una sola conjugación verbal, sin flexiones personales [Quizás conviene en primera persona del presente indicativo, final en u, como en Portugués y Ruso], y [y plural en -n], [infinitivo polisílabo en -e].

2°. Participio pasivo: io [ido], y pretérito perfecto en -iu, casi como el perfecto en inglés.

3°. Imperfecto en -ua (wa), [-ba, -va, (italiano y portugués)].

4°. Participio presente (-ante, -ente) - en -ing, (inglés) con género, si se requiere -ingo -inga: dancing, y con -r: robo, vendra, pagro.

5°. Imperativo: El infinitivo, con puntos de exclamación.

6°. Condicional: -ría con -wo como auxiliar, (inglés would) después del pro-nombre se puede abreviar en -o.

7°. Futuro en -wi (will inglés) también como auxiliar.

8°. El infinitivo: (en -e) con to- como en inglés, siempre que pueda haber confusión.

II. (Género) Por lo común, los nombres sin sexo, en neutro, con -a o -o. En cambio, si se le atribuye sexo puede ser masculino o femenino. Boco, cuerpa, sexa, riso, etc. Como es difícil encontrar en máquinas la a fonética, se puede usar la a (de grado) = pis°, boc°, cuerp° etc.

III. 1°. Nombres abstractos de acción (en -on) terminan en -e como nombre verbal o infinitivo: finance, cuantife, sacude, por financiación, cuantificación, sacudimiento.

2°. Nombres abstractos de cualidad (en -dad) terminan en -ie: qualie = qualidad; socie = sociedad.

IV. Plural. En vez de plural en -s o -es, (que aquí suena poco) prolongase la vocal acentuada con circunflejo p. ej. calamidades = calâmie, satisfacciones = sâté, nulidades = nûlie.

V. Adjetivo. Como en inglés, ruso, chino, alemán etc., antes del nombre que califica; en general basta que termine en -i.

VI. Adverbio. El adverbio de modo en -mente, tan monótono e incómodo que termine en li (como en inglés).

Gráficamente = -grafli; pintorescamente = -pintlí, vivazmente = vivlí, pomposamente = -pompli, cuidadosamente = cuidlí.

VII. Vocal modificada (Umlaut) Cuando una palabra se usa en sentido figurado o metafórico (y para diferenciarla de una mentira), la vocal acentuada se modifica con diéresis: bürro = ignorante görro = algo superpuesto; näriz = casi punta hacia adelante.

VIII. La partícula ne italiana (en francés en) = a por eso, de ello, por tanto, tan útil y fácil de usar es muy recomendable p. ej.: no sabe nada de eso = no ñe sabe nada.

IX. Las nomenclaturas científicas, nombres de plantas y animales, anatomía, medicina, biología, química, etc, que suman muchos miles, derivados del latín o griego, que queden internacionales.

X. Acento. Defecto de nuestras lenguas (y otras) es que se acentúan los finales de palabras aumentando sin cuento las rimas "pobres", malas en prosa también, como lo muestran tantos documentos oficiales, rebosantes de -on, -ado, -dad, etc. En contra, acentuar la raíz, en lo posible.

XI. En vez del posesivo inglés, acento y s, siguiendo a nombre propio, usar una -ñ final, sin limitarse a tales nombres: gastron duêle = dolores gástricos. 1° ministron sillo = el sillón del ministro.

XII. Afijos compuestos. Un uso más libre de afijos y de palabras compuestas, cosas estas que hacen tan flexible y expresivo al alemán; por ejemplo. In – y a – negativos reemplácese con no-, o non. Y evitar ocasión de equívocos por las palabras que empiecen en vocal, en último caso con h anterior (pronunciable)

Escritura silábica. En letra imprenta

Silábicas en parte son las escrituras de la India, y lo son del todo las dos más usuales del Japón y las de Etiopía. Los caracteres chinos no son tales en el mismo sentido, pues aunque cada uno es una sílaba, indican palabras o ideas más que sonidos, los que pueden variar mucho según los dialectos. Hay escrituras asaz recientes, silábicas puras, inventadas para unos pocos dialectos indígenas locales del N. China y N. América.

En nuestra misma escritura alfabética impresa, variando la dirección o algún trazo de las consonantes, y con algún signo o marca suplementaria en ciertos casos, se consigue una concisa grafía silábica que puede ahorrar la mitad del papel y la mitad del costo de impresión, y es leíble en la mitad del tiempo.

Esto representaría en la producción mundial de periódicos y libros, muchos millones de dólares de economía por día. Claro que en gran escala ello implica una previa reforma y ampliación de linotipos y máquinas de escribir, no fácil en estas. El sistema es muy simple de [actuar?], y su costo inicial mínimo, dadas sus ventajas: Las vocales siguen tales cuales. Las consonantes minúsculas quedan también, y trasvuelto se les sigue un i. Las mayúsculas se acompañan con a, y trasvuelto con u. Un rasgo definido hacia arriba y adelante agrega una e ídem, ídem, trasvuelto una o.

En siete casos nuestras mayúsculas, H M T V W X Y - son simétricas; basta una subcurva para diferenciar la u. En tres minúsculas tales, v w x, basta un punto para la i. Además hacen falta: un signo nasal para encima de consonante. Para vocal larga o duplicada, se pone un acento circunflejo (o se repite la letra) (los dos puntos usuales en fonética se pueden confundir con los de puntuación). En diptongos, y quizá triptongos bajo la letra-sílaba conviene colocar los breves signos vocálicos necesarios: i, un punto; e = un ángulo hacia arriba; o = ídem contrario; a = una curva hacia a arriba; u - ídem contraria; vocal neutra: dos puntos en ancho.

Puede ser útil disponer una letra más de cada consonante minúscula que sería simétrica, para la vocal neutra a, que es: a breve en sánscrito, y e muda francesa, muy común en la pronunciación inglesa, aunque no se la escribe (sino en transcripción fonética).

Y conviene usar tres sendos signos diacríticos más para r, l, y h, en parejas consonánticas, (como tr, tl, th) pues si se varían estas parejas, (al menos son veinticuatro), en sus sílabas, se duplicaría el conjunto, complicando su manejo.

Estos y los otros signos suplementarios deberían poder escribirse al mismo tiempo que la respectiva consonante. De otro modo requerirían mucho espacio.

Las interlíneas en esta escritura, tendrían que estar un poco más separadas que actualmente y las 4 letras silábicas g. j. p. y. sublargas no ocuparán el infraespacio que quedaría libre y para signos diacríticos. En vez de disponer las líneas de un escrito empezándolas todas en un mismo margen vertical, el derecho, en alfabeto latino, sería más cómodo para la vista la disposición en bustrófedon, es decir empezando cada nueva línea en dirección opuesta de la anterior, lo que puede ayudarse con una rayita al lado de cada fin y comienzo de línea. (Hay alguna arcaica inscripción griega de este modo. Los hieroglifos egipcios podían empezar sus líneas de un lado o de otro y también verticalmente. Y las escrituras semíticas empiezan a la derecha como se sabe. La escritura china es vertical.)

En máquinas de escribir y mimeógrafos actuales se podrían usar desde ya las mayúsculas como la tal letra, más a. Las mismas subrayadas, como ídem más u. Las minúsculas subrayadas, ídem más o. Con o (de grado) más e. Con acento agudo más i. Así se ahorra espacio, aunque poco tiempo. Los nombres propios, en vez de con mayúscula, se indican precediéndolos con el trazo oblicuo.

Una hoja con muestrario de las letras silábicas está en el Archivo General de la Nación.

Así ha pasado la voz del estudioso maestro argentino Xul Solar aquí, en el Archivo General de la Nación, quien mucho agradece la versión de su ponderable exposición. Maestro Xul Solar. Muchísimas gracias.



Cronología

1887 Oscar Alejandro Schulz Solari nace el 14 de diciembre en San Fernando, Provincia de Buenos Aires.

1900 Estudia violín, aprendizaje que se interrumpe a causa de un accidente.

1906 Ingresa en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires para estudiar Arquitectura, carrera que abandona un año después. Ese año, compra un piano.

1910 Comienza a escribir textos personales.

1912 El 5 de abril, se embarca hacia Europa. Llega a Londres y, luego, se dirige a París. En Turín, entra en contacto con *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), hecho que produce un gran impacto en él y que manifiesta en una carta a su padre.

1914 Estalla la Primera Guerra Mundial en agosto. En octubre, se refugia en Zoagli.

1915 Vive en París durante nueve meses.

1916 En julio, viaja a Florencia y permanece en esa ciudad ocho meses. Allí conoce a Emilio Pettoruti, con quien entabla amistad.

1920 Expone por primera vez en forma individual en la Galería Arte de Milán. Pettoruti escribe el texto del catálogo.

1923 En Munich, escribe "Pettoruti y Obras" (junio). Publica en el diario *La Razón* el artículo "Pettoruti y el desconcertante futurismo" con el seudónimo J. Ramón (9 de diciembre).

1924 En París, se encuentra con Aleister Crowley. Regresa a la Argentina. Comienza su amistad con Jorge Luis Borges. Conoce a Evar Méndez, director de la revista *Martín Fierro*. En ella, publica su artículo "Pettoruti" (septiembre-octubre), que coincide con la realización de una muestra de este artista en la Galería Witcomb de Buenos Aires. Participa del Primer Salón Libre en la Galería Witcomb. Es la primera vez que exhibe en la Argentina.

1925 Realiza el afiche para la revista *Proa*, publicación dirigida por Borges, Brandán Caraffa y Ricardo Güiraldes. Participa en el Primer Salón de Artistas Independientes. Borges dedica a Xul Solar unas líneas de su libro *El idioma infinito*.

1926 Expone junto a Emilio Pettoruti, Norah Borges, Pedro Illiari, Alberto Presbisch y Ernesto Vautier en *Pintores argentinos*, una exhibición organizada para homenajear a Filippo Tomasso Marinetti en su visita al país. Ilustra el libro *El tamaño de mi esperanza*, de Borges.

1927 Escribe "Despedida de Marechal" (20 de enero) y "Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern" (28 de mayo), que se publican en *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*.

1928 La familia compra la casa de Laprida 1214. Ilustra el libro impreso *El idioma de los argentinos*, de Borges.

1929 Realiza su segunda exposición individual en Amigos del Arte (del 15 al 27 de mayo). Obtiene el título de instructor de la Logia Keppler, perteneciente a la Fraternitas Rosicruciana Antigua.

1930 Finaliza la escritura en neocriollo de *San Signos* o *Libro del Cielo*, textos que seguirá corrigiendo hasta la década del 50.

1931 Publica "Poema" en la revista *Imán* (abril) y "Apuntes de neocriollo" en *Azul. Revista de ciencias y letras* (agosto).

1933 Publica "Cuentos del Amazonas, de los Mosetenes y Guaruyús. Primeras historias que se oyeron en este Continente" en *Crítica. Revista multicolor de los sábados* (19 de agosto).

1934 Escribe "Hablan los libros. Genhis Khan, emperador de todos los hombres" en *Crítica* (9 de agosto).

Compra el dulcitone, instrumento que modificará con posterioridad..

1935 Publica "Norteamérica a través de su prensa" en *Crítica. La revista para los hogares argentinos* (13 de septiembre).

1936 Publica "Visión sobre el trilíneo" en la revista *Destiempo* (noviembre).

1939 Participa en la exposición *Dibujos y grabados de 34 artistas argentinos* en Bogotá, Venezuela.

Funda el Pan Klub en su casa. Traduce la introducción de Thomas Mann al libro *El pensamiento vivo de Schopenhauer* para la editorial Losada.

1940 Realiza una exposición individual en la Sala II de Amigos del Arte.

1946 Se casa con Lita el 13 de agosto. Escribe la reseña del libro *Mario J. Buschiazzo: De la cabaña al rascacielos* (Emecé, 1945), que se publica en la revista *Los Anales de Buenos Aires*. Ilustra el volumen *Un modelo para la muerte*, de Benito Suárez Lynch (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), y la revista *Los Anales de Buenos Aires*.

1947 Modifica en estos años el piano de Lita para simplificar el estudio del instrumento.

1949 Realiza una exposición individual en la galería Samos de Buenos Aires (del 18 de julio al 2 de agosto).

1950 Participa del Primer Congreso de la Lengua Guaraní-Tupí, organizado en la Universidad de Montevideo.

1951 Expone individualmente en la galería Guión. Comienza sus pinturas sobre la astrología y la Cábala. Trabaja sobre los Pan-tree, su visión sobre el árbol de la vida.

1952 Participa en la exposición *La pintura y la escultura argentinas de este siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1953 Realiza la exposición individual *Pinturas y dibujos* en la galería Van Riel (del 22 de septiembre al 7 de octubre). Escribe "Explica" para el catálogo que acompaña la muestra. Trabaja en la construcción de sus títeres para adultos y repiensa el juego de Tarot.

1954 Adquiere "Li-Tao", su casa en el río Luján en el Tigre. A fines de la década del 50, vive allí. Trabaja sobre la panlengua y sus proyectos y fachadas para casas en el Delta.

1957 Publica "Autómatas en la historia chica" en *Mirador. Panorama de la civilización industrial* (2 de junio). Escribe en la revista *Lyra* su artículo "Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos".

1958 Escribe "Una vieja forma paranoica de publicidad, el 'Potlach'. En tribus Tlingit, Haida, Bellakula, Nutra, Kwakiutl, etc. del N.O. de Norte América" en la revista *Publicidad Argentina* (octubre).

Comienza a trabajar en sus grafías plástiútiles o pensiformas.

1959 Escribe "Vuelvilla".

1960 Participa en la exposición *150 años de Arte Argentino* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Obtiene el Certificado de Bautizo Espiritual, iniciación al Kriya Yoga (15 de mayo).

1961 Interviene en la exposición *Arte Argentina Contemporánea* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

1962 Participa en la exposición *Art Argentine Actuel* (Nationale d'Art Moderne, París) Dicta la Conferencia sobre la Lengua en el Archivo General de la Nación en Buenos Aires.

1963 Muere el 9 de abril en su casa del Tigre. El 25 de abril, se inaugura la exhibición programada en la Galería Rioboo. En octubre, se realiza la exposición retrospectiva *Homenaje a Xul Solar 1887-1963* en el Museo Nacional de Bellas Artes.



Agradecimientos

Elena Montero Lacasa de Povarché
Teresa Tedin
Mariana Povarche
Candelaria Artundo
Martha Rastelli de Caprotti
Ricardo Salinas
Guillermo David
Laura Rosato
Germán Álvarez
Personal del Museo Xul Solar

Patricia Artundo
Maria Kodama
Cintia Cristiá
Pablo Carmignani
Familia Gradowczk
Eduardo Grüneisen
Alejandro Guelman
Laura Haber
Maria Irene Herrero
Pablo Rommers
Ludovico Rocca

Museo Xul Solar - Fundación Pan Klub
MALBA - Colección Costantini
Museo Castagnino - MACRO, Rosario
Museo Amalia Lacroze de Fortabat
Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén
Biblioteca Nacional
Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges
Galería Rubbers

Ministro de Cultura
de la Nación
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio
Cultural
Marcelo Panozzo

Director
Museo Nacional
de Bellas Artes
Andrés Duprat

Exposición

Xul Solar Panactivista

Del 7 de marzo
al 18 de junio de 2017

Curadora
Cecilia Rabossi

Asistente
Lucía Buchar

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa
y Jurídica
Carlos Valenzuela

Diseño de exhibición
Silvina Echave

Montaje
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez,
Ramón Álvarez, Francisco Amatriain,
Gastón Arismendi, Gala Kumec,
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell,
Pedro Osorio

Traducciones
Guillermina Rosenkrantz

Iluminación
Fabián Belmonte
Leonardo Teruggi

Documentación y Registro
Paula Casajús
Martín Mendez

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Antonio Facchini, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Fernando Franco
Bibiana D'Osvaldo, Dora Isabel Bruca

Catálogo

Edición
Cecilia Rabossi

Textos
Andrés Duprat
Cecilia Rabossi
Patricia Artundo
Jorge Luis Borges
Xul Solar

Diseño gráfico
Alejandro de Ilzarbe
Susana Prieto
Bruno Fernández

Fotografías de obra
Oscar Balducci
Nicolás Beraza
Sergio Graciana
Matías Iesari
Gustavo Cantoni

Posproducción fotográfica
Guillermo Frontalini
Francisco Frontalini

Corrección
María Verna

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva Andrés Duprat	Fotografía Matías Iesari Gustavo Cantoni	Asistencia de Dirección Artística Alejandra Hunter
Dirección Artística María Inés Stefanolo	Publicaciones Alejandro de Ilzarbe	Asistencia de Delegación Administrativa y Jurídica María Biaiñ Gabriela Raña
Delegación Administrativa y Jurídica Carlos Valenzuela	Susana Prieto, María Verna	
Coordinación Ejecutiva Jorge Pizarro, Ricardo Visentini Fernando Farina, Ezequiel Grimson	Comunicación Natalia Bellotto Esteban Benhabib	Departamento administrativo y recursos humanos María Florencia Martínez D' Agostino Elena Sanchez, Mariana Folchi, David García, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio
Asuntos Legales Mariano D'Andrea	Prensa y redes sociales Ana Quiroga Alejandra Stafetta, Bettina Barbieri	
Asuntos Contables Gustavo Gramis	Relaciones Institucionales Soledad Obeid, Ana Ruvira	Gestión y estudio de visitantes Natalia Chagra, Lucas Reydó
Investigación María Florencia Galesio Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Lucía Buchar Ángel M. Navarro, Verónica Tell, Eleonora Waldmann, Natalia Pineau Lucía Acosta, Jorge Manzoni	Producción Samira Raed, Trinidad Massone Mariano Hernández Ballester	Infraestructura Daniel Larrea Augusto Monroy, Matías Román
Gestión de Colecciones Mercedes de las Carreras Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvlado, Dora Isabel Brucas, Carolina Bordón	Educación Mabel Mayol Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli	Intendencia Julio Herrera Diego Herrera, Samuel Leiva, Daniel Galán, Carlos Cortez
Museografía Silvina Echave Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón Álvarez, Francisco Amatriain, Gastón Arismendi, Fabián Belmonte, Gala Kumec, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Leonardo Teruggi	Biblioteca Alejandra Grinberg Agustina Grinberg, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Adriana Peters, Pablo Pizzamiglio, Sara Espina	Área de supervisión y seguridad Omar Guateck, Karina Mansilla, Rita Díaz
Documentación y Registro Paula Casajús María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Martín Mendez, Constanza Di Leo	Sistemas y tecnología documental Walter D. Pirola Jorge Nocera, Alejandro Buzzi	Asistentes de sala Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Fernando Fernández, Ana María García, Úrsula Gómez, Julia Jancso, William Linares Arias, Humberto Rodríguez, Santa Vargas
	Asistencia de Dirección Ejecutiva Maru Venanzi Mónica Gali, Augusto Macchi María Eugenia Bignone	Informes y guardarropas Lorena Gorosito Mabel Benítez, Irma Echagüe, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Oscar Oviedo, Oscar Ramírez, Martín Vergara

Amigos del Bellas Artes

Presidente honorario
Nelly Arrieta de Blaquier

Dirección
Directora Ejecutiva
Fiona White

Presidente
Julio César Crivelli

Educación
Coordinadora de Educación
Susana Smulevici
Coordinadora de Talleres y Cursos
Sol Abango

Vicepresidente 1ro.
Eduardo C. Grüneisen

Coordinadora de Literatura
Mariana Sandez

Vicepresidente 2do.
Juan Ernesto Cambiaso

Tesorero
Ángel Schindel

Comunicación
Coordinación de Comunicación
Fantasy Comunicación

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Prensa
Carmen María Ramos
Diseño Gráfico y Digital
Andrés Carrasco y Pablo Barbieri

Secretaria
María Irene Herrero

Relaciones Institucionales
Socios
Elena Bruchez
Socios y RR. PP
Lucía Cabrera

Secretaria de relaciones
institucionales e internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria
Ximena de Elizalde de Lechère

Administración
Coordinadora de
Administración / RR. HH.
Nadia Kettmayer
Tesorero
Jorge Mastromarino
Pago a proveedores
Carolina Mastromarino

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Inés Barón Supervielle de
Stegmann
Claudia Caraballo de Quentín
Eduardo José Escasany
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio
Nicholson
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting
Adriana Batan de Rocca

Librería
Coordinación y atención al público
Adrián Sánchez y Gustavo Merino

Recepción e Informes
Lucrecia Díaz
Laura Mastromarino
Marina Moreso Cascales
Noelia Rondina

Revisores de cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Auditorio
Daniel Caccia y Daniela Medina

Boletería Cine
Juan Marcelo Arzamendia

Rabossi, Cecilia
Xul Solar panactivista / Cecilia Rabossi
dirigido por Andrés Duprat. - 1a ed. ilustrada
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Asociación Amigos del Museo Nacional
de Bellas Artes, 2017.

320 p. ; 19 × 24 cm.

ISBN 978-987-1428-35-9

1. Arte Argentino. 2. Pintura. I. Duprat, Andrés, dir. II. Título.
CDD 709.82

Ejemplar de cortesía
Prohibida su venta