

LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN PÚBLICA: Xul Solar and his portraits¹

PHOTOGRAPHY IN THE CONSTRUCTION OF A PUBLIC IMAGE: Xul Solar and his portraits

Sabrina Soledad Gil²

Resumen

El artículo indaga retratos fotográficos de Xul Solar, publicados en medios gráficos y organizados por su esposa en un álbum de recortes. Las fotografías, como construcción de una ilusión social, mediante el uso de convenciones visuales (Burke), permiten asistir a un componente visual de la figura de Xul, tal como esta se presenta en los medios de comunicación. El retrato es resultado de una interacción entre, al menos, dos fuerzas: la imagen que quiere producir quien retrata y la que quiere proyectar la persona retratada que, en este caso, al tratarse de un pintor, domina el lenguaje visual en el que se compone su imagen. Organizamos el material en series y trabajamos a partir de fichas que permiten la descomposición de la imagen en unidades mínimas (Becker, Mauad). Entendemos que su estudio permite observar aspectos de la producción de una figura de creador extravagante más conectado con dimensiones espirituales y metafísicas que con la realidad circundante..

Palabras clave: Xul Solar. Retrato. Análisis fotográfico. Medios gráficos.

Abstract

The article investigates portraits of Xul Solar published in the Argentinian press and organized by his wife in a newspaper clippings folder. The photographs, considered as constructions of social illusions through the usage of visual conventions (Burke), allow us to see a visual component of Xul Solar figure, just as it is presented in the

1. El presente artículo forma parte de una investigación financiada por el CONICET (Argentina), a través de una Beca Posdoctoral.

2. Dra. en Letras. Profesora y lic en Historia. Becaria posdoctoral de CONICET

media. The portrait is the result of an interaction between at least two forces: the image that the photographer wants to produce and the one that the portrayed wants to project, who, in this case, dominates the visual language in which he is portrayed, because he is a painter. We organized the material in series and analyzed them by files that allowed the decomposition of the image in minimum units (Becker, Mauad). We understand that its study allows us to observe aspects of the production of a figure of an extravagant creator, who is more connected with spiritual and metaphysical dimensions than with the surrounding reality.

Keywords: Xul Solar. Portrait. Photograph analysis. Print media.

La vinculación del multifacético artista argentino Xul Solar con publicaciones gráficas ha sido constante a lo largo de su vida. La más reciente exhibición individual de su obra, Xul Solar panactivista, curada por Cecilia Rabossi (2017) para el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 2017, propuso una sección denominada “Arte y literatura: amistades,” donde se incluyeron, entre otros materiales, viñetas realizadas para las revistas Destiempo (1936) y Anales de Buenos Aires (1936), un afiche para la revista Proa y documentos que expresan la variedad de sus colaboraciones escritas, incluyendo textos programáticos y literarios, traducciones y reseñas. Patricia Artundo (2006) destacó la importancia que Xul otorgó a los medios gráficos para posicionarse en el espacio público y estableció dos epicentros temporales: uno en torno a los años ‘20 y comienzos de los ‘30, en el marco del vanguardismo y otro durante el segundo gobierno peronista y algunos años posteriores, entre fines de los ‘40 y mediados de los ‘50. Estos son los momentos de mayor actividad pública de Xul en el campo artístico, con una apuesta por la visibilización que incluye exhibiciones de su obra plástica en muestras individuales y colectivas. Es notable que en el segundo recorte trazado por Artundo, Xul otorgó seis de las escasas diez entrevistas que concedió en su vida y publicó artículos de temas muy heterogéneos como colaborador en Mirador, Lyra y Publicidad argentina.

Durante su participación en Martín Fierro, donde -según la presentación de la propia revista- intervino como “pintor-escritor” (n° 08-09, 1924 en 1995, 61),

publicó un texto clave sobre Emilio Pettoruti (n° 10-11, 1924) e inició la difusión pública del neocriollo, idioma que inventó recogiendo estructuras de español y portugués para que funcione como lengua auxiliar de una gran Latinoamérica unida. Tras el cierre de la revista, Xul continuó vinculado a algunos de sus antiguos miembros y durante la década siguiente formalizó publicaciones en revistas dirigidas por aquellos. Entre los textos publicados en los '30, se destacan las únicas tres publicaciones enteramente en neocriollo que realizó a lo largo de su vida. La primera bajo el título "Poema," en el único número de la revista Imán, que Elvira de Alvear edita en París en 1931; reeditado en 1933 en Signo, en el marco de la propuesta "El violín de Ingres", en la que pintores escribieron y escritores pintaron. En 1931 en Azul, dirigida por Bartolomé Ronco y Pablo Rojas Paz publicó "Apuntes de neocriollo" y en 1936 en Destiempo, dirigida por Borges y Bioy Casares, "Visión sobre el trilineo."

En los mismos años publicó textos y traducciones sin firma en la Revista multicolor de los sábados del diario Crítica (en su mayoría a pedido de Borges, director del suplemento entre 1933 y 1934 junto a Ulises Petit de Murat). Por solicitud de su amigo, Xul tradujo a May Sinclair, Thomas Mann y Rudyard Kipling, produjo reseñas de libros y una versión libre de tres cuentos precolombinos. Como lector, adquirió y conservó revistas tan heterogéneas como Antropofagia o Verde y Dharma. Revista Teosófica o Gnosis. Revista mensual impersonal, y a lo largo de su vida organizó más de 30 carpetas de recortes de diarios y revistas distribuidos por temas, que se conservan en el archivo de la Fundación Pan-Klub.

El presente trabajo indaga una zona específica de la vinculación de Xul con medios gráficos: la publicación de sus retratos fotográficos. Entendemos la fotografía con Souza Martins (2013), como un dispositivo de comunicación signado por la contradicción y la unidad indisoluble entre verosímil e ilusión, o bien, entre evidencia y construcción. Por tanto, consideramos los retratos como resultado de una interacción entre fotógrafo y fotografiado donde intervienen, al menos, dos fuerzas: la imagen que quiere producir quien retrata y la que quiere -y puede- proyectar la persona retratada (poniendo en juego su autoimagen y ficciones subjetivas). Decimos que la interacción es, al menos, entre dos fuerzas pues el

retrato periodístico que nos ocupa, en palabras de Howard Becker (2015, p. 217), es “aquello que la naturaleza de la industria periodística le permite ser”. Es decir que también intervienen otros agentes no necesariamente presentes en el acto de producción de la imagen (periodistas, editores, publicistas, etc.). Asimismo, como ha señalado Dubois (1983), son igualmente constitutivos de la fotografía el gesto de la producción y el acto de la contemplación.

Nos concentramos en el rol del fotografiado como co-ayudante (SOUZA MARTINS, 2013) porque al tratarse de un pintor Xul no es un retratado inocente, sino alguien que domina el lenguaje visual en el que se compone su retrato. Aunque tampoco es responsable exclusivo de la figura que construye el medio gráfico. Ésta (como toda otra toma de posición pública) es resultado de un encuentro y ajuste entre decisiones del artista y determinaciones externas a él (BOURDIEU, 2005), sean su lugar en el campo, la coyuntura histórica, las perspectivas e intereses de los medios y los entrevistadores, etc. Por tanto, los retratos de Xul -y los artículos de referencia- forman parte de un doble movimiento: así como se ven condicionados por intereses del artista y por factores sociales externos a él y su producción, a la vez imponen condiciones a su recepción social y repercuten sobre el posicionamiento efectivo de Xul en los campos de producción cultural.

Artundo (2006) afirma que Xul utilizó la entrevista para medios gráficos como modo privilegiado para la proyección de su imagen pública. Este formato, además de propiciar un acceso a públicos variados, especializados o no, le habría facilitado “mostrarse a sí mismo como persona, informando aquello que le interesaba y en lo que ocupaba su tiempo creativo” (p. 09). Junto al contenido verbal, la entrevista gráfica despliega un rico material visual, en este caso constituido por retratos fotográficos y reproducciones de obras plásticas de Xul. Los retratos, considerados no como reflejo de una realidad social, sino como construcción de una ilusión social, mediante el uso de convenciones visuales (BURKE, 2005), permiten asistir a un componente visual de la figura de Xul, tal como esta se presenta en los medios de comunicación. Entendemos que permiten observar estrategias compartidas -entre él y los agentes de los medios intervinientes (fotógrafos, periodistas, editores, etc.)- de producción de una figura de creador extravagante más conectado con

dimensiones espirituales y metafísicas que con la realidad circundante. La importancia de esta imagen radica en su pregnancia para permear hasta nuestros días en lecturas e interpretaciones de su producción.

El estudio de los elementos que componen esta imagen no implica asumir que se trata de un artificio o una invención, pues, al contrario, no desconocemos que se trata de un pintor que, además, es astrólogo, iniciado en órdenes místicas, practicante de visiones metafísicas, inventor de lenguas y, en el decir de Borges: “versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos” (BORGES, 2013, p. 3). Pensamos que Xul desarrolla estrategias para posicionarse en el campo artístico y cultural desde que comienza a planear su regreso a Argentina en 1923 y busca impactar en el medio porteño, dar “un gran golpe”, como escribe a su padre (Múnich, 03/06/23, FPK-MXS)³ y para ello explota sus características singulares. Su intervención pública, sus tomas de posición y acciones no son libradas al azar, sino orientadas por su proyecto creador.

Para establecer un corpus de imágenes tomamos el Álbum de recortes: artículos y notas de arte 1920-1982,⁴ organizado por la esposa de Xul, Micaela Cadenas de Schulz Solari, conservado en la Fundación Pan-Klub - Museo Xul Solar. El Álbum es uno de los materiales que da cuenta de la intensa labor de difusión y consolidación de la obra y figura de Xul que llevó a cabo su esposa, tarea que no inició repentinamente tras la muerte del artista en 1963, sino que fue sostenida a lo largo de las décadas que compartieron. Las páginas del Álbum recorren desde las primeras reseñas periodísticas sobre la producción de Xul en los tempranos años '20 (la primera es de 1920) hasta homenajes y eventos póstumos. En los recortes de los '60 y '70 adquiere centralidad Jorge Luis Borges, quien colaboró en forma activa en la tarea de posicionamiento de Xul a través de conferencias y colaboraciones en catálogos.

3. Agradecemos al Museo Xul Solar y a la Fundación Pan Klub por habernos permitido tareas de relevamiento en su Archivo Documental. En adelante: FPK-MXS.

4. En adelante: Álbum.

Mediante el Álbum accedemos a una vista panorámica del progresivo desplazamiento de Xul en el campo artístico: la posición marginal de inicio, la vinculación con la vanguardia martinfierrista, la intensificación de su actividad pública en la segunda mitad de los '40 y principios de los '50 y, finalmente, el lugar de relevancia como exponente del arte argentino que comenzó a ocupar desde los '70. Por ejemplo, en la página 01 encontramos una nota sobre su primera exposición individual (realizada en Milán en 1920) titulada "Decadencia del arte en la época actual" (La Razón, 17/01/21, Álbum, 01), en cambio sobre el final leemos "Sesenta años después lo reconocen en París" (Somos, 26/06/77, Álbum, 95). Los recortes periodísticos que conforman el álbum no son sólo testimonio de su trayectoria desde margen al centro del campo artístico, sino de ciertos partícipes: agentes que intervienen en su representación como personaje extraño, difícil de comprender y clasificar y proveen claves de recepción de su producción.

El Álbum está compuesto por recortes de notas periodísticas pegadas sobre hojas oficio. Se trata de ciento cuatro artículos organizados en noventa y siete carillas abigarradas. En la mayoría, las referencias están incluidas en el recorte, en muchos están escritas a mano y algunos no tienen referencia. Prevalecen los diarios argentinos La Nación, La Razón y La Prensa, en menor medida, Crítica, El Mundo y, desde 1957, Clarín. Bajo el título escrito a mano "La prensa de Milán" (p. 01) se incluyen dos notas de diarios italianos sobre la exposición de Xul en esa ciudad en 1920. Más adelante hay otras tres notas de medios extranjeros, en este caso editados en Buenos Aires -Le Quotidien (p. 33), Buenos Aires Herald (p. 89) y Argentinisches tageblatt (p. 89)-. Respecto de las revistas, el material es más variado, con poca repetición de notas de un mismo medio. Figuran Lyra y Destiempo con textos escritos por Xul, Leoplán, Coche a la vista y El hogar con entrevistas y una heterogénea selección de La protesta, Martín Fierro, Crisol (texto de Pettoruti), Argentina Libre (firma de Jorge Romero Brest), La Fronda, La gaceta literaria (nota de Guillermo de Torre), Mundo argentino, La acción, Correo de Arte, El orden, Femirama, 2001, Periscopio, La opinión cultural, Plaza magazine, Crisis y Somos. Entre estas hay notas breves sin firma (reseñas de muestras y necrológicas), artículos más extensos firmados y, en el final del Álbum, textos sobre la actividad de Borges y Lita difundiendo la obra de Xul.

El material visual del Álbum está compuesto por veintidós fotografías en las que aparece Xul, entre ellas quince son retratos individuales y seis fotografías sociales tomadas en eventos públicos. Incluye, además, una fotografía de Xul junto a su esposa en el interior de su hogar, en una escena íntima frente al piano (es probable que haya sido agregada a la compilación sin que forme parte de un artículo periodístico). A su vez, hay seis fotos de Borges y de Lita en las actividades realizadas en homenaje a Xul luego de su fallecimiento. El Álbum contiene también cuarenta y dos reproducciones de obras plásticas de Xul, entre acuarelas, témperas y objetos. En la figura 1 se puede observar la diagramación de la página 35 con un recorte del diario La Nación del 24 de noviembre de 1963 (siete meses después del fallecimiento de Xul). Bajo el sugestivo título “Vigencia patafísica de un mago” incluye una foto del teclado de piano modificado y una del panajedrez. Dada la disposición fragmentaria del material en las páginas, en algunos casos es difícil establecer la correspondencia entre las imágenes y las notas de las que forman parte. Asimismo, no se registran créditos de las fotografías y, aunque muchos artículos reproduzcan retratos de una sesión de estudio con el fotógrafo Sergio Graciana, su nombre no es mencionado en ningún caso.

Si bien excede el marco de este trabajo sería interesante indagar sobre la figura del fotógrafo en el Álbum, como un modo de acceso a su construcción como categoría social. Sin nombre ni reconocimiento formal a su trabajo, los artículos desdibujan la relación entre retrato y autoría. Es revelador el artículo “Xul Solar, el hombre increíble”, firmado por Dora de la Torre (El Mundo, 20 de octubre de 1961, en el Álbum, p. 29), en el que no se incluye el nombre de quien toma las fotografías, ni en el cuerpo, ni en los créditos de la nota. No obstante, en el relato se desliza su presencia durante la visita a la casa/taller de Xul y su rol activo durante la entrevista. Más aún, gracias a la curiosidad de “el fotógrafo” el texto ofrece una de las autodefiniciones de Xul más potentes: “El fotógrafo pregunta: / -¿Qué es el señor? / -Pintor, utopista de profesión. ¿Su signo es Sagitario?... Si ha nacido en 1924 tiene ahora treinta y un años – el fotógrafo sonrío complacido” (p. 29). Sobre el final del artículo, de la Torre agrega: “Intuimos que nuestro hombre es también invencible. El fotógrafo consulta todavía su horóscopo. Ha quedado fascinado. No quiere irse. Creo que si no lo saco del hechizo se hubiera quedado allí, hasta el fin de los tiempos” (p. 29).

Ese fotógrafo fascinado, casi embrujado, hace un retrato de Xul que acompaña la nota, donde se lo ve junto a un esqueleto de madera de tamaño natural, presentado en el epígrafe como “su marioneta favorita, la muerte, hecha con palos de escoba tallados” (p. 29). La marioneta ocupa el centro de la foto y divide el espacio en dos, del lado izquierdo fuga la biblioteca de Xul, sobredimensionada al no incluir en el encuadre sus extremos (excepto el borde limitado por la pared del fondo) y a la izquierda, Xul de pie, de cuerpo entero, manipula la mano y la mandíbula del esqueleto, más alto que él. Si bien Xul dirige el rostro al obturador, su mirada se desvía fuera de cuadro hacia la derecha, como si se dirigiera a alguien de pie junto a la cámara.

Organizamos el material en series para relevar (y revelar) elementos constantes que eviten el riesgo de forzar conclusiones generales a partir de una singularidad (BECKER, 2015; BURKE, 2005). Para ello, en el marco de la serie general que podrían constituir los veintidós retratos fotográficos de Xul Solar publicados en medios gráficos entre 1920 y 1982 y compilados en el Álbum, conformamos tres subseries: a) siete retratos individuales publicados en vida, b) siete fotografías colectivas en las que aparece Xul, y c) ocho retratos individuales publicados luego de la muerte del artista (desde 1963 al cierre del Álbum en 1982). El armado de series permite observar soluciones técnicas comunes, repeticiones de elementos, recurrencias simbólicas y, como veremos, ausencias significativas, puesto que, como señala Ana Mauad (2005), el contenido de la imagen se estructura por una doble referencia: a sí misma y al conjunto de opciones posibles no asumidas.

Siguiendo también a Mauad (2005, p. 7), para el estudio de las subseries trabajamos a partir de fichas que permiten “descomponer la imagen fotográfica en unidades culturales”. No obstante, no distinguimos de modo estricto “la forma del contenido y la forma de la expresión” (MAUAD, 2005, p. 7), como ella sugiere, sino que los consideramos de manera integrada. Ello se debe en parte a las dificultades que supone describir el contenido sin valerse de la expresión, es decir las decisiones técnicas que constituyen el texto visual y, en parte, porque aún si hubiéramos querido discriminarlos a efectos analíticos, algunos elementos (como

la nitidez, el foco y la iluminación) no se pueden apreciar por la baja calidad de las imágenes (impresas en su mayoría en papel de diario en blanco y negro) y su manipulación posterior: recortadas y pegadas, sin conservación adecuada.⁵ Por estas condiciones también resulta difícil (incluso forzado) establecer ciertas características “originales” de la fotografía, en especial en relación con los límites precisos del encuadre, el formato y los bordes.

La metodología de fichaje posibilitó la sistematización de las características compartidas por las imágenes de una misma subserie y la comparación con las otras, sin desatender la singularidad de cada una y (cuando la compilación lo hace posible) la articulación con el contexto de referencia (tipo de medio, paratextos verbales y visuales, cuerpo de la nota, motivo, etc.). Elaboramos un sistema de fichas que incluye dos bloques de información descriptiva y un ítem de observaciones que, a grandes rasgos podrían generalizarse como crítica externa e interna de las fuentes o bien con Mauad, elementos internos y externos de la superficie del texto visual (MAUAD, 2005, p. 3).

El primer bloque recoge datos externos al texto visual y contiene: referencias del artículo o nota al que pertenece la imagen (título, bajada, autor/a, medio, fecha), epígrafe, si hay y presencia de otros paratextos visuales (obras plásticas de Xul, otras fotos, etc.). En la subserie de fotografías colectivas consigna también: motivo o evento de la nota y/o la foto, descripción y ubicación general de la imagen, identificación de Xul y nombres de otras personas presentes en la fotografía, en su mayoría identificadas mediante menciones en el epígrafe o el artículo. El segundo bloque es el principal según los intereses de nuestro trabajo y se orienta a la descomposición de la imagen acorde a su concordancia o no con convenciones del género pictórico: escenario, atributos de Xul, pose, indumentaria y aspectos técnicos no mencionados en los anteriores.

5. En algunos casos tuvimos posibilidad de acceder a las publicaciones originales a efectos de observar las fotografías e identificar la selección y reordenamiento del material realizado por Lita. No obstante, hasta el momento no hemos podido conseguir en archivos el total de los materiales.

Figura y fondo: Xul y su biblioteca en los retratos individuales

Las fotos individuales publicadas en vida de Xul y compiladas en el Álbum (subserie a, retratos individuales publicados en vida) forman parte de entrevistas y corresponden casi todas al segundo momento de fuerte presencia del artista en los medios (ARTUNDO, 2006), excepto una de 1929. El retrato fotográfico, lejos de ser una instantánea que captura a la persona en el aspecto y la actitud que pudiera tener en un momento dado, es un género visual que continúa y actualiza convenciones del género pictórico. Como tal, señala Burke (2005, p. 30): “las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico”.

Centramos la atención en los elementos internos de la imagen que provienen del género retrato –escenario, atributos, pose e indumentaria- y las constantes saltan a la vista, así como las ausencias y las marcadas diferencias con los retratos colectivos. Un elemento para destacar es el predominio visual de la biblioteca de Xul en la composición del espacio fotográfico: casi todas las fotos comparten la presencia dominante de su biblioteca, a veces acompañada por un escritorio y una silla o sillón de lectura y en otros casos, por un pizarrón con una carta astral trazada en tiza.

En correspondencia con lo anterior, en las fotos donde Xul porta algo en mano, se trata de un libro. El dato es relevante pues los atributos -objetos que porta el modelo, por lo general en sus manos- activan significados que refieren a la construcción simbólica del retratado, operan como “propiedades del sujeto” (BURKE, 2005, p. 31). Acorde a la tradición pictórica del género, pueden evocar roles sociales, temperamentos y valores, aportando signos claves de la composición visual, por ello es revelador observar las elecciones tomadas frente a todas las opciones posibles. En el primer retrato del Álbum (p. 01) Xul sostiene con las dos manos un libro cerrado, como si estuviera a punto de abrirlo o descansando de la lectura, en el siguiente (figura 2) apoya ambas manos sobre un libro abierto en la mesa, en actitud similar a la anterior (es probable que hayan sido tomadas en la misma sesión).

En una de las dos fotos que acompañan la entrevista para Coche a la vista (4/10/50, en el Álbum, p. 22), incluida en una nota sobre los vaticinios de la astrología, la quiromancia y la grafología para el “extraordinario volante,” Juan Manuel Fangio, Xul -con lentes- sostiene una tiza con la mano izquierda, en acción de escribir signos en la carta astral de Fangio ante la atenta mirada del entrevistador. Con la otra mano sostiene un libro abierto, ubicado a la altura de su pecho, que completa el cuadro de erudición y respaldo bibliográfico de los augurios astrológicos. De modo equivalente, el texto verbal de la nota refiere a Xul como “uno de los más notables astrólogos” y a su taller como “el estudio del reputado científico” (Álbum, p. 22).

En su estudio sobre la representación fotográfica de pintores argentinos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, María Isabel Baldasarre (2009) identifica la importancia visual de atributos como el pincel y la paleta, así como la elección de talleres o exposiciones como escenario en la construcción de la imagen pública de los pintores. Por mencionar algunas de las muchas fotos que estudia: Ernesto de la Cárcova y Pío Collivadino simulan pintar un Sin pan y sin trabajo y un Via Appia ya terminados y enmarcados (BALDASARRE, 2009, p. 50-51). Martín Malharro parece haber sido interrumpido en plena labor en su estudio atiborrado de cuadros, propios y ajenos, donde destaca El Corsario La Argentina (BALDASARRE, p. 52-53) y Ángel Della Valle sorprendido en medio de una clase en la que un grupo de alumnas reproducen fragmentos de La vuelta del malón (BALDASARRE, 2009, p. 56). Obras consagradas, instrumentos de la pintura, talleres, ropa de trabajo o indumentaria que exhiba la profesionalización (o la bohemia) artística aparecen como “clichés o topos asociados a lo que debía ser un personaje dedicado enteramente al cultivo de las bellas artes” (BALDASARRE, 2009, p. 48).

Si bien casi todas las fotos de Xul corresponden a décadas posteriores (lo que implicaría, en principio, considerar cambios en la configuración visual de los medios ilustrados, así como modificaciones en la constitución del artista como categoría social), el estudio de Baldasarre resulta relevante en la medida en que identifica los rasgos constitutivos de la fórmula visual utilizada para el posicionamiento público de artistas plásticos. En este sentido, los cuadros

consagrados (o conocidos) del pintor juegan un rol preponderante. Sobre ellos se suele recortar la figura del artista, como marco visual y simbólico de su retrato. Su presencia propone una asociación visual muy sencilla entre la persona retratada, la actividad a la que se dedica y el lugar que ocupa en el campo artístico (por ejemplo, si las estudiantes copian *La vuelta del malón* es porque se trata de una “obra maestra” digna de ser utilizada como material de estudio y aprendizaje). A diferencia de los clichés identificados por Baldassarre, el rasgo más notorio en la mayoría de los retratos de Xul es que su figura se recorta sobre un fondo de libros y el elemento dominante es su biblioteca, así como el atributo más recurrente es un libro.

En esta línea interpretativa, Peter Burke (2005) señala la necesidad de advertir las ausencias en una composición fotográfica; es decir, lo que podría tomarse del repertorio visual, pero se elige dejar afuera. En este caso es llamativa la falta de atributos asignados al rol social del pintor (pinceles, caballetes, pintura, etc). Como dijimos más arriba, por atributos entendemos elementos portados por la persona retratada. En todo el Álbum, solamente una foto muy pequeña (figura 4) contiene atributos propios de la representación social del artista plástico: una paleta en la mano izquierda y un pincel en la derecha. Es destacable que forma parte del artículo de *Coche a la vista* sobre Fangio en el que Xul es entrevistado como astrólogo, no como pintor. La foto se ubica en un borde inferior de página, el encuadre es muy cerrado, con un plano medio que deja afuera los extremos de la paleta y del cuadro que se supone que está pintando. El fondo lo constituye la biblioteca, sobre la que se apoya la acuarela *Cinco melodías*. Xul de $\frac{3}{4}$ de perfil, sostiene en alto el pincel muy fino como si hubiera hecho una pausa en la acción de pintar.

El carácter teatral de las dos fotos de *Coche a la vista* (figuras 3 y 4) es evidente: si en una sostiene la tiza con la izquierda para que el libro quede en primer plano, en la otra sostiene el pincel con la derecha. Asimismo, para escribir en el pizarrón requiere lentes, mientras que para pintar con un pincel finísimo no. La presencia de los lentes en la foto en la que traza la carta astral ratifica el contenido general de la entrevista, pues los anteojos por convención se asocian al

conocimiento y el estudio y, por tanto, a la representación visual de sabios, maestros o escritores. Al contrario, la foto en la que Xul aparece pintando no se corresponde con los epítetos de astrólogo y científico; diríamos con Barthes (1986) que no hay una relación de relevo entre texto verbal y visual. Por ello, el epígrafe cumple una función de anclaje para reorientar la imagen hacia el sentido general de la nota y dice: “Xul Solar en un rincón de su estudio junto a sus cuadros de gran valor pictórico. El astrólogo explica lo que profetizan los planetas respecto del formidable subcampeón del mundo Juan Manuel Fangio” (Álbum, 22). Es decir que en la única foto donde Xul aparece simulando pintar no vemos qué se supone que pinta y es presentado en forma verbal como astrólogo.

Los retratos parecen más orientados a la composición de la imagen de un escritor o experto en un área del conocimiento, sostenida en libros y bibliotecas, que a la de un pintor. También se puede vincular con la representación de los “maestros”, figuras consagradas que no requieren de la redundancia visual para ser presentados (vg. BALDASARRE, 2009). La fuerza visual de la biblioteca asfixia el componente pictórico en la representación visual de Xul, al punto que las acuarelas que se incorporan a los escenarios actúan como complemento visual, señalando una actividad a la que se dedica entre otras. Algunos cuadros parecen colocados artificialmente para la foto, apoyados sobre el escritorio o sobre un estante de la biblioteca, ocupante natural del espacio. En otros casos se ubican en un lugar marginal, en los laterales de la biblioteca, con vistas parciales de los bordes.

En el mismo sentido, en ninguna de las fotos viste indumentaria que pueda relacionarse con la faena de un pintor en su taller (delantales o camisolas), al contrario, la informalidad de las posiciones elegidas (sentado sobre el escritorio, con la silla de costado, en actividad, sea leyendo o hablando) contrasta con la prolijidad minuciosa del cabello y del traje. En las primeras fotos del Álbum (figura 2) lleva un atuendo oscuro compuesto de pantalón recto y casaca abotonada hasta el cuello, con vivos en la solapa, la botonera y los puños, más vinculado a las artes orientales que a la labor de un pintor. Respecto del gesto, en todas las fotos individuales compiladas en el Álbum se repite un detalle: la mirada hacia un punto fuera de la toma.

Los elementos recurrentes que identificamos en las fotografías -el predominio de la biblioteca en la composición de los escenarios, que parecen alojar temporariamente a las obras plásticas; la centralidad de los libros en la elección de atributos, en detrimento de pinceles y pinturas; la indumentaria formal y pulcra (así como el cabello), difícil de asociar al interior de un taller pictórico y las poses simulando acciones, con la mirada siempre fuera de cuadro- permiten esbozar algunas conclusiones. Los principios de legitimidad de la representación fotográfica de Xul provienen de cualidades de la cultura letrada, no de las bellas artes. Esto es doblemente interesante, porque hay una elección de no posicionarse (y no posicionarlo) en la tradición de las bellas artes y porque Xul se presenta como rupturista de la cultura letrada en la que anclan sus retratos: desde su participación en la vanguardista Martín Fierro, la instigación por un uso libre y creativo del idioma (RUBIONE, 1987), las traducciones extranjerizantes (PAGNI, 2018) y la invención lingüística que lo acompañó a lo largo de su vida (LINDSTROM 1982; SCHWARTZ, 2005).

Esta tensión entre una ruptura con la tradición letrada y un anclaje icónico en ella otorga mayor espesor a la extravagancia como rasgo característico de Xul. Desde un contrapunto visual entre biblioteca, acuarelas y cartas astrales, ese hombre que no mira la cámara, sino al más allá, hacia lo que el público lector no puede ver, resulta difícil de asir en un ámbito y un tiempo particulares y acaba fugando de la posibilidad de clasificación. Los epígrafes y títulos de las notas refuerzan esta imagen, presentándolo de las siguientes maneras: “El hombre que juega con las estrellas, aparece en esta foto disponiendo algunas combinaciones en el tablero de su científico juego astronómico” (LEOPLÁN, 1950, en Álbum, 15), en otra: “Xul Solar el notable astrólogo con el autor de esta nota” (Coche a la vista, 4/10/50, en Álbum, 22).; o bien, en la misma: “El astrólogo explica lo que profetizan los planetas” (p. 22). Como corolario, la reproducción de una acuarela lleva como epígrafe: “curioso cuadro, dibujado por el astrónomo” (Leoplán, 15). Vale señalar que en las diez entrevistas compiladas por Patricia Artundo (que incluyen las del Álbum) sólo dos contienen en el título alguna palabra vinculada a la pintura, “Xul Solar: pintor de símbolos efectivos” (El Hogar, 1953, en Álbum, 23) y “Xul Solar, peintre, astrologue et mystique croit a l'avenement du Royaume de Dieu” (Le

Quotidien, 1953, en Álbum, 27). Mientras que los ocho títulos restantes se centran en palabras como: cábala, paraíso, estrellas, astros, destinos, mago, hombre increíble. Se configura, entonces, una puesta visual y verbal de Xul como astrólogo (que además pinta), cuya tradición es la del letrado.

Arte, letras, ciencia y astrología se conjugan en su representación visual. Las fotos en las que no es retratado directamente, sino a través de sus objetos también apuntan a esa combinación. En ellas, la pintura aparece rodeada (y contenida) por otras creaciones de Xul: el panajedrez en primer lugar y también el teclado de piano modificado, máscaras zodiacales, la marioneta de la muerte y cartas astrales. Diversos y en diálogo constante, sus producciones e intereses heterogéneos parecen unidos desde una concepción del mundo como red de correspondencias simbólicas, que metaforiza un objeto en otro y transforma la creación en recreación (término utilizado por el mismo Xul, en Artundo (2006, p. 132).

Dicha combinación lo ubica en diálogo con una concepción premoderna del conocimiento en la que el problema no es entre un sujeto y un objeto, sino entre lo uno y lo múltiple. Fundamento de la experiencia mística, a la que Xul también se dedica, que sobrepasa el límite entre el saber humano, sensible y el divino. Xul personificaría la búsqueda de unión entre conocimiento y experiencia, no a la manera de la ciencia moderna, sino en los términos de la astrología, que -como señala Agamben (2007)- al estrechar en el destino de un único sujeto cielo y tierra, humano y divino posibilita la unidad que encontrará la ciencia.

Contrastes: fotografías individuales y colectivas

El Álbum compila siete fotografías colectivas en las que aparece Xul, publicadas en medios gráficos (subserie b). De conjunto, evocan el carácter dinámico de su participación en el vanguardismo de los '20. A pocos días de su regreso a Buenos Aires en 1924, comenzó a reunirse con el grupo de jóvenes que integraba Martín Fierro, en el número doble 12-13 de octubre de ese año, bajo el título "¿Quién es Martín Fierro?" fue incluido como parte del "núcleo activo" (MARTÍN FIERRO, 1995, p.87). La invención del neocriollo, como señaló Sarlo

(2002), lo ubicó en el seno de las preocupaciones del vanguardismo rioplatense en torno a la experimentación y la reflexión sobre la lengua y la identidad cultural. En abierta contradicción con una imagen del artista distanciado de la realidad y poco interesado por el impacto de sus proyectos, Xul imprimió una orientación latinoamericanista a los intereses dominantes de la revista, centrados en la identidad nacional.

Las imágenes que integran la subserie de fotografías colectivas son publicadas como testimonio de eventos sociales o artísticos (cenas organizadas por revistas e inauguraciones de muestras), vinculados de diversos modos con el vanguardismo. Una foto de 1926 de un banquete en homenaje a Güiraldes, publicada originalmente en *Martín Fierro* (n° 36, 12/12/26) y reproducida en 1961 en *La Prensa* (de allí la toma el *Álbum*, 29). Entre el numeroso grupo de personas, Xul se ubica atrás, de pie, junto a Gironde, Borges, Marechal y Norah Lange. Incluye también dos vistas de una cena en 1930 por la inauguración de la revista *La Argentina*, dirigida por Córdova Iturburu (p. 05), una imagen de un grupo de personas reunido en la primera exposición individual de Xul en Buenos Aires, simultánea a muestras de Elena Cid y Antonio Berni, en la Asociación Amigos del Arte en 1929 (p. 10), donde se distingue con claridad a Leopoldo Marechal; Xul conversando con Norah Borges junto a otras personas, en la apertura de una muestra de ambos, también en la sala de la Asociación en 1940. Finalmente, una foto de un grupo de personas frente a cuadros de Xul, acompañada de una mención a su exposición en Van Riel en 1953. Si bien, esta imagen pareciera la más alejada de las relaciones de Xul con el vanguardismo (incluso temporalmente), la sala es la misma que en sus primeros años alquilaba Amigos del Arte (vg. PACHECO, 2008) y, por tanto, escenario de las dos muestras (y las fotografías) mencionadas antes.

Como marca general, se trata de fotos de eventos de los que participan artistas, intelectuales y otras personas vinculadas al campo cultural, quienes posan acorde a convenciones regulares y visten de manera formal, adecuada a los espacios y contextos. Xul sólo se distingue del resto por su considerable altura; por lo demás, sus poses, gestos e indumentaria no salen de la norma: se repiten las mismas acciones, atuendos (trajes oscuros, camisas blancas, corbatas delgadas o moños,

etc.) y poses. En esta línea, es interesante la foto de la exposición conjunta de Norah Borges y Xul pues propone una composición casi simétrica y un paralelo entre él seguido por tres hombres y ella seguida por dos mujeres. La impronta de mayor espontaneidad de estas imágenes, así como su carácter colectivo que reduce el margen de negociación individual entre retratados y fotógrafo, hacen que las ficciones subjetivas, las ilusiones que quieran mostrar o construir Xul o el resto, tengan pocas posibilidades de verse reflejadas en la imagen, pues el control del escenario, la pose y los atributos es mucho menor.

La representación social de Xul en estas fotografías no se corresponde con la del astrólogo, místico, inclasificable y extravagante que observamos en la serie individual, sino con la figura de un productor cultural situado en convenciones, modas e intereses comunes al medio donde interviene. Más aún, las imágenes contradicen los relatos de contemporáneos sobre las extravagancias de su vestuario (el poncho blanco y celeste, por ejemplo) y la imagen construida en los retratos individuales con casaca de reminiscencias orientales a la que nos referimos en el apartado anterior. Si bien toda fotografía es más indicio de irrealidad que de realidad (SOUZA MARTINS, 2013), el contraste entre las colectivas y los retratos individuales acentúa el carácter de puesta en escena de los últimos, en cuanto a una prevalencia de estrategias más o menos conscientes y más o menos convenidas entre retratado y fotógrafo, en aras de la construcción de una imagen pública como personaje enigmático.

Los retratos póstumos de Xul publicados en medios gráficos (subserie c) confirmarían que, tras su muerte, cuando alcanza reconocimiento nacional e internacional como pintor, se ha consolidado la imagen del místico visionario sofocando al pintor y al escritor. En su mayoría consisten en un primer plano del rostro de Xul (a veces acompañado por las manos), recortado de manera antinatural sobre un fondo oscuro apenas más grande (figura 5). No hay escenarios ni atributos que orienten la configuración del sujeto representado. Su rostro flota sin referencias de tiempo y espacio, con la mirada fija en un punto fuera de la toma, visionando algo que no podemos ver. La mirada fuera de cuadro construye una realidad que no es ni la del espacio fotografiado, ni la del espectador de la imagen y

anuncia la existencia de un mundo que nos es vedado y que se revela ante los ojos del retratado: Xul, el místico visionario (figura 6).

Si bien se trata de fotografías que circulaban en vida de Xul, muchas de ellas tomadas en estudio por el fotógrafo Sergio Graciana y publicadas previamente, luego de la muerte del artista estas imágenes constituyen su tipo de retrato más difundido, por lo general con ligeras modificaciones respecto de las originales que tienden a cerrar más el plano sobre el rostro y a descontextualizarlo de referencias. La elección de estas fotos, entre otras posibles, da cuenta de la constancia con la que ha sido construida (y autoconstruida) la figura de Xul como un místico extravagante al que poco importa la realidad circundante. Estas operaciones sumadas a la fascinación que genera un personaje enigmático, admirado y señalado como un genio por referentes intelectuales de la talla de Borges, obnubilan la representación que podríamos construir en torno a su vínculo con Martín Fierro y obstaculizan otras perspectivas desde las cuales leer su producción. Puede resultar reveladora una consideración de Noé Jitrik (2009) en su epílogo del volumen *Rupturas* de la colección de *Historia crítica de la literatura argentina*: “La llegada de Jorge Luis Borges, portador del Ultraísmo, el regreso de Emilio Pettoruti cubista, el futurismo de Cúnsolo y Lacámara, los viajes de Gironde, las extravagancias de Xul Solar”. En la descripción de Jitrik, Pettoruti es cómodamente cubista, Cúnsolo y Lacámara futuristas y Borges ultraísta, mientras que la intervención de Xul en el vanguardismo se inscribe con el confuso “extravagancias”. En buena medida, la diferencia entre la presentación de Xul y la de otros vanguardistas en la formulación de Jitrik es consecuencia de operaciones del propio artista orientadas a la autoconstrucción de su imagen pública como personaje excéntrico y excepcional. Dicha imagen es impulsada también por otros productores culturales que le son contemporáneos (Borges, Macedonio Fernández y Marechal, por nombrar sólo algunos) y replicada en la prensa posterior, trabajos críticos y guiones curatoriales, por supuesto, en diálogo con acuarelas que abonan el sentido extravagante.

De este modo, operaciones de Solar como las que abordamos en este ensayo, de algunos de sus contemporáneos y de sectores dominantes de la crítica

de arte irradian a su representación como extravagante, inclasificable, ajeno a su época e imposible de asir en marcos de referencia e imposible de asir en marcos de referencia eficientes para otros artistas y escritores. Xul llega a ser conocido en el medio artístico de los '20 como mago. Además de artículos periodísticos y entrevistas que refieren a él con ese epíteto (vg. ARTUNDO, 2006) y de la conocida evocación que realiza Leopoldo Marechal en el astrólogo Schultze, su correspondencia muestra que Evar Méndez, por ejemplo, encabeza cartas que le dirige como “Querido e ilustre Mago” o “Ilustre y querido Mago” (Buenos Aires, 20/01/28; 01/¿28?, FPK-MXS).

Entre otros ejemplos se puede mencionar el relato de Pettoruti de su primer encuentro con Xul: “me pareció un muchacho encantador con su punta de extravagancia, puro como un niño” (apud ABÓS, 2004, p. 51). Tal vez el más significativo es la evocación de Xul en París en los '20 que realiza Francisco Luis Bernárdez:

Un muchacho argentino entre pintor y astrólogo [...] vestía un vasto poncho a rayas celestes y blancas que le daba un aspecto de gran bandera viviente y lo envolvía siempre en una nostálgica emoción rioplatense. [...] Ya entonces... sabía manifestarse libre, desinteresado, inasible, extraño, tierno y misterioso, tanto en su vida (siempre un poco secreta) como en su arte. (BERNÁRDEZ apud ABÓS, 2004, p. 48)

Se trata de un relato significativo porque Bernárdez y Xul no coinciden en los mismos años en Europa, por lo que su vívida semblanza o bien recoge testimonios de otros, como afirma Abós (2004), o bien es una construcción posterior permeada por una imagen previa.

Como toda fotografía, los retratos de Xul publicados en entrevistas, las imágenes colectivas tomadas en eventos culturales y las que seleccionan los medios para acompañar notas posteriores a su fallecimiento son, con Souza Martins (2013, p. 28): “retrato vivo de la cosa muerta” y al mismo tiempo se vuelven algo vivo por su capacidad de sustitución, su polisemia y su

7. Nos referimos a artículos periodísticos por el objeto de este trabajo, pero la afirmación puede extenderse ampliamente. Como ejemplo significativo, el ingreso a la muestra artística de 2017 a la que me referí en el inicio estaba compuesto por tres impresiones a gran escala de retratos de Xul tomados por Graciana.

imágenes con una supuesta realidad externa a ellas, su análisis como textos visuales complejos con leyes y convenciones propias, que se integran en redes de sentido con otros textos (visuales y verbales), nos permitió observar sobre qué elementos se apoya una imagen pública de Xul y, a su vez, aportar desde un estudio específico a la comprensión de los modos como la fotografía interviene en la constitución de la realidad social.

Referências

ABÓS, Álvaro. **Xul Solar**. Pintor del misterio. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ARTUNDO, Patricia A. Xul Solar: una imagen pública posible. *En*: XUL SOLAR, Alejandro. **Entrevistas, artículos y textos inéditos**. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 7-58.

BALDASARRE, María Isabel. La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada. *En*: MALOSETTI COSTA, Laura; GENE, Marcela (comp.). **Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires**. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 47-80.

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1986.

BECKER, Howard. **Para hablar de la sociedad**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

BORGES, Jorge Luis. **Borges recuerda a Xul Solar**. Prólogos y conferencias 1949-1980. Buenos Aires: Fundación Pan Klub – Fundación internacional Jorge Luis Borges, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 2005.

BURKE, Peter, **Visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.

DUBOIS, Philip. **El acto fotográfico**. Barcelona: Paidós, 1986.

JITRIK, Noé. Epílogo. *En*: MANZONI, Celina (comp.). **Rupturas**. Buenos Aires: Emecé, 2009. p. 713-715. (Colección Historia crítica de la literatura argentina).

LINDSTROM, Naomi. El utopismo lingüístico en poema de Xul Solar. **Texto Crítico**: Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Xalapa, Veracruz, v. 8, n. 24-25, p. 242-255, 1982.

MARTÍN FIERRO: periodico quincenal de arte y critica libre. Buenos Aires, AR: Fondo Nacional de las Artes (1924-1927), 1995 - Edición facsimilar.

PACHECO, Marcelo. Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942. *En*: ARTUNDO, Patricia; PACHECO, Marcelo. **Amigos del Arte 1924-1942**. Buenos Aires: Fund. Eduardo Constantini, 2008. p. 179-203.

PAGNI, Andrea. Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción. *En*: MARINONE, Mónica; TINEO, Gabriela. **Latinoamérica entre lenguajes y lenguas**. Mar del Plata: EUDEM, 2018. p. 45-78.

RABOSSI, Cecilia. **Xul Solar panactivista**. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 201

RUBIONE, Alfredo. Xul Solar. Utopía y Vanguardia. **Punto de Vista**: Revista de Cultura, Buenos Aires, AR, año 10, n. 29, p. 37-39, 1987.

SCHWARTZ, Jorge. Sílabas las estrellas compongan. *En*: ARTUNDO, Patricia; SCHWARTZ, Jorge; NELSON, Daniel E. **Xul Solar**. Visiones y revelaciones. Buenos Aires: MALBA; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p. 35-48.

SOUZA MARTINS, José. **Sociología da fotografia e da imagen**. São Paulo: Contexto, 2013.