



Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2015

Universidad Nacional de Mar del Plata, ISBN 978-987-544-699-1

Avance de trabajo: operaciones de montaje en la producción de Xul Solar

Sabrina Gil¹

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-CONICET
sgilmdp@gmail.com

Resumen:

Acorde a los objetivos de las Jornadas, la presente comunicación presenta reflexiones teóricas y avances de trabajo realizados desde la edición anterior del encuentro. En el marco de la tesis doctoral en curso sobre la configuración de una utopía de integración latinoamericana en la producción del artista argentino Xul Solar de los años veinte, fundada en la integración entre palabra e imagen, interrogamos la pertinencia del concepto de montaje (Didi-Huberman 2011) para analizar operaciones de integración en el corpus estudiado.

Palabras clave:

Xul Solar

Imagen

Palabra

Montaje

¹ Doctorando en Letras (UNMDP), especialista en Lenguajes Artísticos (UNLP), profesora y licenciada en Historia (UNMDP). Adscripta a investigación en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas II. Becaría doctoral de Conicet, con dirección de la Dra. Mónica Marinone y codirección de la Dra. María Coira. Miembro del grupo de investigación Literatura y cultura latinoamericanas, dirigido por la Dra. Mónica Marinone y codirigido por la Dra. Gabriela tinea.

La presente comunicación espera mostrar avances de investigación realizados desde la edición anterior de las Jornadas de investigadores en formación del Departamento de Letras y compartir reflexiones al respecto de ellos. Para tal fin, brevemente, recordaremos que la tesis en la que trabajamos se centra en la producción del artista argentino Xul Solar, más conocido por su pintura que por su escritura. Indagamos un corpus mixto de acuarelas y textos escritos e intentamos poner en relación ambos registros, en función de problemas de investigación en torno a los modos cómo se configura (en esa producción mixta) un discurso de integración latinoamericana. Una de nuestras hipótesis nodales afirma que en un contexto discursivo fuertemente signado por la identidad nacional, la producción de Xul se abre hacia una identidad común latinoamericana. En este sentido, encontramos que la utopía de integración americana se corresponde con una práctica de integración de lenguajes artísticos, en especial, pictórico y escrito. En función de ello, tratamos de observar operatorias y procedimientos que aparecen tanto en la pintura como en la escritura y los puentes que las traman (por ejemplo, la incorporación de palabras en la acuarela). En las jornadas anteriores expuse sobre tres operatorias (aglutinación, superposición y síntesis) que se pueden identificar como vasos comunicantes del registro verbal y visual, en tanto funcionan como principios constructivos de las acuarelas, de los textos escritos de carácter programático y del *neocriollo*, idioma que Xul inventa para hacer viable la unidad americana.

Ahora bien, recién hemos utilizado la noción de *integración*, mas en lo que sigue reflexionamos sobre ella y las posibilidades de enriquecerla y precisarla en función de nuestro objeto. El aná-

lisis intrínseco del corpus, nos muestra que integración, en este caso, no supone síntesis. Del mismo modo que no hay una fusión entre palabra e imagen, ni entre línea y color, la identidad común latinoamericana no parece aspirar a la fusión de los países, ni a la eliminación de la diversidad. De hecho, en el *neocriollo*, resultado de estrategias de integración entre español y portugués, las formaciones de las lenguas de origen permanecen visibles, como entidades entrelazadas, pero autónomas. Si bien nuestro corpus incluye textos escritos que otorgan gran peso a la visualidad y textos visuales que incorporan letras y palabras, funcionando como signos estéticos (en el sentido que le da Mukarovsky 2000) no se pierde lo específico de la escritura y de la pintura fundidas en una única identidad común. El lector/espectador ve/lee en simultáneo, dos registros con sus límites desbordados, imbricados, pero distintos. Ni los lenguajes artísticos, ni los idiomas, ni América Latina se resuelven una unidad sintética.

En consecuencia, pensamos en la noción de *montaje* como soporte teórico para analizar las operaciones de integración. Georges Didi-Huberman en un análisis sobre la cinematografía de Eisenstein afirma que toda imagen es, al menos, dos imágenes que se interpenetran y se contradicen. En algunos casos, la confección de un discurso visual puede aspirar a la fusión de todas las imágenes que lo atraviesan, esto supone que el espectador las reciba como un único sentido, un conjunto cerrado en el que las suturas no se perciban. Pero cuando el productor de esa imagen procede por montaje, no busca la síntesis (la unión de lo múltiple en lo uno), sino el éxtasis (en el sentido que le daba Plotino al éxtasis como salir fuera de sí), es decir el montaje persigue la salida de la unidad hacia lo múltiple. El historiador francés caracteriza el conocimiento por

montaje como una *dialéctica del éxtasis*; contrarios que no se sintetizan, sino que se multiplican. Proponemos afincar el corpus con el que trabajamos en dicha dialéctica del éxtasis, que supone componer desde el montaje. A través de algunos ejemplos respecto de dónde y cómo lo observamos en el corpus, plantearemos líneas de análisis y conclusiones posibles que derivarían de dicha perspectiva.

Señalamos que Xul inventó un idioma para la unidad americana, el *neocriollo*. Su “invención” consiste en un montaje de extractos de idiomas existentes, inicialmente español y portugués (a los que posteriormente suma inglés, guaraní, quechua, entre otros). Quienes estudiaron el *neocriollo* (por ejemplo Daniel Nelson que realizó una traducción al español) señalan que la operatoria principal en la creación de las palabras de este idioma es la aglutinación, por la cual una palabra nueva se conforma a partir de la unión de dos o más palabras existentes, sin fusionarse en una nueva, sino que la materialidad y la significación de cada una persisten. Leamos este fragmento del relato de una visión de Xul, publicada bajo el título “Poema” en la revista *Imán* de París en 1931:

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vórtices, ondas y error. En sus grumos y empumas dismiltituomes flotan pasivue, disdestellan, hai también solos, mayores, péjoides, i perluzen suavue.² (en Artundo 2006: 172).

² “Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos cerrados bajo el sol, agitado por una tempestad interior, en vértices y ondas y hervor. En sus grumos y espumas distintas multitudes de hombres flotan pasivamente y destellan de distintas maneras, hay también seres

Daniel Nelson (2012) traduce endotempestá por “tempestad interior”, dismiltituomes por “distintas multitudes de hombres”, disdestellan por “destellan de distintas maneras, e incluso, péjoides, i perluzen suavue por “en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente”.³ Como vemos, la aglutinación es un modo de proceder desde el montaje. Las palabras no se sintetizan, sino que se deja ver el conflicto, la existencia simultánea de palabras diferentes que se interpenetran, sin resolverse en un único significado, sin indicar una sola dirección. Si pensamos en el signo saussureano, no apuntan a una imagen mental, a un concepto, sino a más de uno, en simultáneo. Por eso, Didi-Huberman (2011) afirma que en el montaje se ve el conflicto.

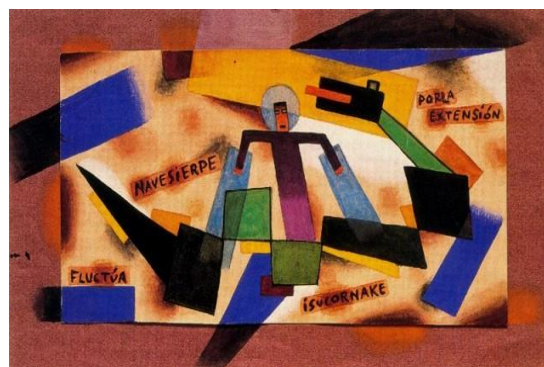


Ilustración 1: Xul Solar, Fluctúa nave sierpe por la extensión isucornake, 1922, acuarela sobre papel montada sobre cartulina, 19 x 27,5 cm. Colección particular.

Más que el *neocriollo* en sí mismo, nos interesa un aspecto menos trabajado de la producción de Xul, la integración de palabra e imagen en el

solos, más grandes, en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente”. (td. Nelson, en Artundo 2006: 172).

³ Andrea Pagni, quien estudia las traducciones que Xul realiza del alemán al español, también identifica la aglutinación en expresiones como omnicontinente, rompecastillos, diosavoz. Y lo interpreta como una estrategia de traducción extranjerizante, sostenida en un manejo experimental de la lengua.

espacio plástico, es decir, el *neocriollo* como imagen en la acuarela.⁴ Tomaremos como ejemplo *Fluctúa navesierpe por la extensión i su cornake* (1922), la cual permite observar operatorias de aglutinación mencionadas antes en relación al *neocriollo* y equivalencias formales entre palabras y letras y las demás figuras, a efectos de analizar estrategias de integración y montaje. El motivo principal, en el centro de la acuarela, es una figura antropomorfa sobre un medio de transporte que pareciera ser a serpiente o canoa. El cuerpo articulado, compuesto por figuras geométricas que se tocan en los vértices, facilitaría el movimiento necesario para la reptación. Sin embargo, la figura a la grupa, no parece estar montando o domando un reptil, sino remando. De sus brazos emergen dos rectángulos celestes que también superponen significados: agua y remos. Las bandas azules expandidas hacia los extremos indican un entorno acuático, reforzando la imagen de la canoa. Como resultado, la figura es ambas cosas, serpiente y canoa, sin dejar de ser ninguna de ellas. La inscripción que la acompaña a la izquierda resume *navesierpe*. Dicha palabra es en sí misma, resultado de una operación equivalente de aglutinación entre nave y serpiente, como la imagen, es ambas palabras integradas sin que dejen de ser las mismas por separado. La expresión *isucornake* exhibe el mismo procedimiento compositivo que *navesierpe* y su imagen equivalente. Se trata de tres palabras unidas *i – su – cornake*. Las cuales, a su vez, podríamos traducir con Gradowczyk (1994) como “y su conductor (guía)” (64), puesto que *cornac*

en francés y *cornaca* en español y portugués refieren al conductor o guía de un elefante.

Todos los planos que componen las figuras son cuadriláteros, excepto la cola de la serpiente (triángulo) y un círculo tras la cabeza del personaje, tal vez, una aureola. Las palabras, cuyas formas son irreducibles a las letras que las componen, están inscritas dentro de rectángulos, siendo de esta manera unificadas en forma al resto de las figuras. La misma equivalencia se observa en la orientación de palabras e imágenes: *fluctúa* está escrita de modo horizontal en relación visual con el rectángulo azul sobre el que casi apoya, *navesierpe* y *porla extensión* tienen la misma inclinación hacia la diagonal derecha que las bandas azules ubicadas sobre ellas. Las correspondencias formales entre imágenes y palabras conllevan una lectura de las últimas desautomatizada. A diferencia del texto escrito convencional, frente al cual no necesitamos interrogar la dirección y secuenciación de la lectura (en español de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo), en este caso no podemos saber de antemano el orden de la misma y por tanto, su significado último. Con las cuatro inscripciones se pueden formar tanto una como varias frases. El título impulsa a leer *Fluctúa navesierpe porla extensión i su cornake* (*fluctúa la nave-serpiente por la extensión y su guía*). No obstante, también podríamos leer en cruz *navesierpe isucornake fluctúa porla extensión* (la nave-serpiente y su guía fluctúan por la extensión), o bien, *porla extensión navesierpe isucornake fluctúa* (por la extensión nave-serpiente y su guía fluctúan), etc.

La ambigüedad dada en la posibilidad de construir una o varias frases o ninguna, debida a las equivalencias visuales entre lo verbal y lo pictórico, introduciría una utilización de la palabra como signo estético, autónomo de la

⁴ Para dicho análisis podrían tomarse muchas obras de Xul, incluso merecerían un estudio específico las *grafías plastiútiles* (pintadas en las últimas décadas de vida del artista) en las que el lenguaje verbal y el pictórico acaban dando lugar a una única y nueva estructura. Pero en el arco temporal que abarca nuestra tesis, ambos registros se articulan sin fusionarse.

función comunicativa. No obstante, no dejan de ser letras que forman palabras que se pueden leer como tales. De modo, se implican dos instancias de lectura: una en la que las letras son vistas como formas, la mirada no se detiene en el reconocimiento de las verbal, su sentido y combinación lingüística o gramatical sino en la línea y el color, componentes que comparten con el resto de las imágenes. Otra en la que la forma da lugar a la letra, entonces las letras son leídas y restituidas a su sistema de procedencia, sin dejar de formar parte de la construcción plástica de la acuarela. La palabra es montada en la composición visual como palabra-imagen. Al igual que *nave* y *serpiente* en la aglutinación *navesierpe*, palabra e imagen se imbrican, sin fusionarse: hay dos registros en tensión, el pictórico y el sistema de la lengua. El montaje de signos de la escritura en el terreno de la significancia, se produce de manera conflictiva, la polaridad que constituye la acuarela (verbal-pictórico) no se resuelve en una síntesis, sino que manifiesta las diferencias, tendiendo a la multiplicación, antes que a la conciliación.

Situar la producción de Xul desde el montaje y la dialéctica del éxtasis, ramifica diversas líneas de análisis. Por una parte la insistencia en afincarse en un pensamiento de tipo premoderno, de conocimiento por analogías y correspondencias, que, de por sí, asume la superación de compartimentos cerrados, como son los sistemas y prefiere la articulación simbólica y metafórica. En este sentido, Belén Gaché (2002) señala que para Xul el arte es un lugar de correspondencias “donde se podía llegar a vislumbrar una ámbito analógico originario quebrado por la experiencia lingüística común”. Por otra parte, asociar el montaje con el éxtasis como propone Didi-Huberman, despliega una relación con la práctica visionaria que acompañó a Xul durante toda su vida y que atra-

viesa casi toda su producción, pues para él, como para los expresionistas alemanes, el arte es un medio hacia la espiritualidad, una actividad visionaria. Cuyo propósito es, precisamente, el éxtasis como la salida de lo uno hacia lo múltiple. De hecho, el fragmento citado en *neocriollo*, forma parte de los sesenta y cuatro relatos en los que Xul describe sus visiones místicas, resultado de una meditación orientada por los hexagramas del I-ching. En ellas narra el abandono del cuerpo físico, el ascenso hacia un plano espiritual donde recibe una revelación (éxtasis) y el regreso al cuerpo.

Nuestro trabajo se centra en el discurso latinoamericanista en sus textos visuales y escritos en los años '20, momento en el cual Xul desarrolla una serie de estrategias para intervenir en el campo cultural a efectos de transformar los modos de hacer y ver arte en Buenos Aires. Para finalizar y esbozar posibles derivas de la introducción del concepto de montaje, nos preguntamos si podemos utilizarlo para analizar su intervención de Xul en el campo artístico. Didi-Huberman afirma que el montaje es síntoma de contradicciones irresueltas, por tanto, hacerlo visible puede ser una manera de visibilizar contradicciones. Entendemos que en la producción de Xul hay una apuesta porque se vean las suturas –porque el montaje sea reconocido como tal– desde una dialéctica heterodoxa: las polaridades palabra e imagen o español y portugués⁵ (así como canoa y serpiente, remo y agua, etc.) no se condensan en una síntesis, sino que dan paso a la multiplicación, en otras palabras, al éxtasis.

También podríamos caracterizar un montaje de tiempos: futuro: lenguaje

⁵ Entre otras polaridades que no alcanzamos a trabajar en la presente comunicación, como línea y color, nuevo y antiguo, moderno y precolombino, o viejas naciones y su superación en una identidad común.

vanguardista, por definición ubicado en el *continuum* temporal como un salto hacia adelante, fundado en el valor de lo nuevo. Presente: en tanto la utopía de integración americana se desarrolla en respuesta a problemáticas dominantes de la época como la identidad cultural, el problema de la lengua y la relación con Europa. Pasado: pues recupera una episteme fundada en analogías y correspondencias simbólicas, a la vez que actualiza el imaginario precolombino (sus acuarelas reponen códigos aztecas). Es decir que además se desplaza del territorio rioplatense hacia la tradición mesoamericana. El idioma (inventado por él) es una modulación utópica y por ello, también se impulsa hacia el futuro, pero construido sobre la recuperación de idiomas vigentes, de la sonoridad indígena y de arcaísmos (como fuego, flama).

La acumulación de materia asociativa que no se fusiona ni se oculta, como dice el historiador francés, hace estallar el sentido y arroja al espectador en la confusión. Esto demanda, entonces, un espectador/lector dispuesto a identificar el montaje, esto es: a desmontarlo. Aquí puede haber, entonces, una correspondencia con la participación de Xul en *Martin Fierro*, caracterizada por el objetivo de generar una nueva manera de mirar arte (no sólo de producirlo), como un paso necesario para romper la dependencia cultural de América hacia Europa y promover una nueva sensibilidad (Sarlo 1997). Su utopía de integración americana construye una oralidad (en el *neocriollo*) y una visualidad que propenden a un efecto que podríamos caracterizar como pedagógico, o mejor, como político. Porque apuntan a provocar un espectador/lector que sepa mirar el conflicto manifiesto en el montaje y, a la vez, que pueda mirar *en* conflicto, que decodifique, informando su posición de inter-

pretante, trayendo sus propios montajes visuales, culturales y temporales.

Referencias bibliográficas

- Artundo, P. (2006) comp. *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Gaché, B. (2002). "El ser escrito: Lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar." *Xul Solar*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 57-66.
- Gradowczyk, M. (1994). *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba- Fundación Bunge y Born.
- Mukarovski, J. (2000). Signo, función y valor. *Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza y Janés, UNC, UNA.
- Nelson, D. (2012). "Un texto proteico: los San Signos de Xul Solar". *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna, 21-102.
- Sarlo, B. (1997). "Vanguardia y criollismo: La aventura de Martín Fierro". En B. Sarlo y C. Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.