



Miceli, Sergio

Artistas nacional-extranjeros vanguardia sudamericana (Lasar Segall y Xul Solar)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Þ Miceli, S. (2009). Artistas nacional-extranjeros en la vanguardia sudamericana. Prismas, 13(13), 173-181. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1816>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Artistas “nacional-extranjeros” en la vanguardia sudamericana (Lasar Segall y Xul Solar)*

Sergio Miceli

Universidad de San Pablo

Lasar Segall (1891-1957)¹ y Xul Solar (1887-1963)² son artistas emblemáticos de las vanguardias sudamericanas en la década de 1920, cuyas trayectorias se formaron en medio del intercambio transatlántico entre los lenguajes y los imaginarios vigentes en las metrópolis europeas y los de los países periféricos de adopción. El quiebre de expectativas como consecuencia de la guerra, el caos económico en Alemania, la exacerbada resistencia de los artistas establecidos a las incursiones de los forasteros, el choque de legitimidades entre los

círculos renovadores, todos estos obstáculos llevaron a reorientar las perspectivas de supervivencia profesional para el incipiente mercado del arte en los países emergentes. Segall y Xul Solar enfrentaron idénticas resistencias en los centros artísticos europeos en los que intentaron afirmarse; más tarde, tras la decisión de instalarse en América Latina, se vieron inducidos a readaptar la expresión artística aprendida en Europa a las imposiciones de los temas y las palabras de orden locales. No lograron evadirse de las demandas formuladas por los líderes de los movimientos literarios de renovación ni tampoco de los patrones de gusto del restringido grupo de clientes. Tuvieron que inventar una figuración plástica ajustada al repertorio del mecenazgo nativo.

Segall viabilizó su proyecto artístico bajo el auspicio de la comunidad judía, primero en Alemania y luego en el Brasil, ya desde un comienzo buscando compatibilizar los idiomas de la vanguardia alemana con los temas judíos. Al instalarse en el Brasil, abdicó por un tiempo de esa confluencia y produjo un festejado conjunto de cuadros en el lenguaje plástico estilizado de un “arte nacional”; dejó en suspenso el lastre de extranjero con el propósito de ser reconocido como artista brasileño. Nacido y criado en la Argentina, Xul Solar emprendió a los 25 años un viaje de recuperación de las raíces europeas, en un

* Texto presentado en el simposio “Diásporas: gênero e cidadania nos processos migratórios transatlânticos (séculos XIX-XX)”, xv Congreso Internacional de los Historiadores Latinoamericanistas Europeos, Universidad de Leiden, Leiden, 26 a 29 de agosto de 2008. [Traducción de Ada Solari.]

¹ Acerca del período alemán de Lasar Segall (1906-1923), véase Cláudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2000. Véanse también Cláudia Valladão de Mattos, *Lasar Segall*, São Paulo, Edusp, 1997; Fernando Antonio Pinheiro Filho, *Lasar Segall: arte em sociedade*, São Paulo, Cosac Naify y Museu Lasar Segall, 2008; Sergio Miceli, *Imagens negociadas, retratos da elite brasileira (1920-1940)*, São Paulo, Cia. das Letras, 1996, pp. 89-91, y *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, Cia. das Letras, 2003, pp. 150-179.

² Mario H. Gradowczyk, *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones ALBA/Fundación Bunge y Born, 1994; Álvaro Abós, *Xul Solar, pintor del misterio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

intento por lograr un merecido aprendizaje artístico; adquirió entonces recursos expresivos formados en el imaginario simbolista y esotérico del cual expurgó indicios reveladores de la experiencia argentina. De regreso al país natal, intentó armonizar el repertorio expresivo adquirido en su estadía europea con las demandas de un “arte nativo” formuladas por los líderes de la vanguardia literaria; e infundió a su arte alienígena una ráfaga de alusiones y de significados “criollos”.

Tanto Segall como Xul Solar estuvieron expuestos, desde la infancia y la primera juventud, a las vicisitudes de la aventura inmigratoria de sus familias, por lo que es posible entender los sucesivos momentos de formación y de maduración como respuestas a las oportunidades que les fueron abriendo los altos y bajos de la fortuna familiar. Segall era un muchacho cuando dejó su ciudad natal –Vilna, la capital de Lituania– para estudiar en Alemania, sostenido económicamente por la comunidad judía alemana; más tarde se sintió atraído por la posibilidad de un futuro seguro al amparo de parientes cercanos que se habían establecido con éxito en el Brasil. En 1906, a los 15 años, se instala en Berlín, donde ingresa en la Academia de Arte y en la Escuela de Artes Aplicadas; en 1910, se traslada a Dresden y allí continúa su educación artística en la Academia de Bellas Artes. En 1913, llega al Brasil tras el llamado de su hermana Luba, casada con uno de los herederos de la familia de industriales Klabin, donde permanece ocho meses y realiza dos exposiciones, en São Paulo y en Campinas.

El estallido de la guerra coincidió con su expulsión de la Academia debida a su condición de ciudadano ruso y, además de la pérdida del atelier, tuvo que enfrentar la segregación y dificultades financieras cada vez mayores. Pero los aprietos menguaron gracias a que un amigo, Victor Rubin, un rico comerciante judío ruso, coleccionista y marchand, antiguo conocido de la familia en Vilna, lo invitó a

vivir en su casa. El gesto protector le permitió el acceso al mercado del arte en la ciudad, así como la conquista de los primeros clientes. En 1918, Segall regresó a Vilna, donde contrajo una enfermedad que prolongó su estadía por ocho meses; es posible que esta experiencia haya contribuido para la profundización de los temas judíos en su pintura.

A esa altura, la relación de Segall con las propuestas de un arte judío formaba parte de su conexión con diversos grupos expresionistas. Se hacen presentes aquí, en un momento de trances, las motivaciones de la progresiva toma de conciencia como artista judío, alentada por el movimiento de la “nueva objetividad” en su regreso a Berlín en 1922. Ya con 31 años, Segall aún no había logrado la independencia económica, seguía dependiendo de la ayuda financiera de Rubin, de las remesas de dinero enviadas por la hermana y de la pintura de retratos por encomienda. Nada de eso logró librarlo de los ahogos materiales y de la permanente inseguridad a causa de la inestabilidad de su estatus legal de inmigrante ruso, en un momento en que Alemania se hallaba sumergida en una crisis generalizada y una inflación galopante. Se había cerrado el cerco para la continuidad de la estadía alemana. Al sentirse en una situación de fragilidad, Segall apostó por la perspectiva segura del apoyo de los hermanos, ya situados en el Brasil en círculos pudientes de la élite judía de São Paulo, en un momento de plena efervescencia debida a las transformaciones urbanas y a la industrialización impulsadas por el café. En 1924, Segall y su primera mujer se embarcaron en Hannover con rumbo al Brasil, provistos de pasaportes de Nansen, un documento que se concedía a los judíos rusos inmigrados para salir de Alemania sin derecho de retorno.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (Xul Solar) era el hijo primogénito de un matrimonio de inmigrantes, cuyas familias habían conquistado una buena posición en los comienzos del apogeo económico argentino.

Los padres del futuro artista habían llegado a la Argentina ya crecidos. Procedente de Liguria, la madre Agustina Solari llegó a la Argentina a los 18 años para reunirse con su padre, que había prosperado como representante de empresas italianas de seguros y había abierto una fábrica de licores. Nacido en Riga, capital de Letonia, el padre, Emilio Schulz, cuya lengua natal era el alemán, llegó a la Argentina a los 20 años en 1873, y allí concluyó la carrera de ingeniería. Tras el cierre de una fábrica de cerveza, que no sobrevivió a la muerte del suegro, con quien se había asociado, trabajó en obras en el Brasil y en Rosario hasta que obtuvo un puesto estable como ingeniero en la intendencia de Buenos Aires. En 1901, la familia deja la zona del Tigre y se muda a la capital, el mismo año en que Xul Solar, por entonces conocido como Alejandro, ingresa al Colegio Nacional de Buenos Aires. En 1903, el padre de Xul Solar obtuvo la nacionalidad argentina y asumió la jefatura técnica de las oficinas de la Penitenciaría Nacional, donde se desempeñó durante más de veinte años. En 1905, Alejandro ingresó en la Facultad de Arquitectura, pero abandonó la carrera dos años más tarde. Tras haber ejercido diversos empleos, entre ellos un cargo burocrático en la cárcel, gracias a la intermediación paterna, y otro en la intendencia porteña, Alejandro juntó ahorros para llevar adelante el soñado viaje a Europa. Se proponía así adquirir una formación a la altura de las pretensiones de toda una generación de jóvenes latinoamericanos postulantes a la carrera artística.

Por lo que todo lleva a creer, Xul Solar planeó ese viaje de estudios y de perfeccionamiento contando con el sostén financiero paterno, y posiblemente también con el deseo de alejarse de las tensiones que estaban minando la relación de los padres. En efecto, con el pretexto de tomarse unas vacaciones, la madre y la tía de Xul Solar se hospedaron en casa de parientes italianos y allí fijaron su residencia. El hogar de los familiares italianos

se convirtió entonces en un refugio para Xul Solar durante las vacaciones de verano o en los intervalos de sus andanzas por los diversos países europeos donde vivió a lo largo de los doce años de su prolongada estadía en la metrópolis. El padre permaneció en la Argentina y nunca fue a visitar a la esposa. Con certeza, Xul Solar se vio llevado a actuar como mediador afectivo entre los padres que se mantenían en un régimen de velada desavenencia, y esta situación le permitió obtener ganancias por partida doble: la remesa regular de dinero por parte del padre y la garantía de hospedaje en la casa de la rama materna. El padre de Xul Solar murió en 1925 tras lo cual la madre y la tía volvieron a vivir en Buenos Aires.

La peregrinación de Xul Solar por importantes centros europeos revela su empeño por adquirir una formación artística sólida y, a medida que la temporada se iba extendiendo, el intento por afirmar allí una carrera como artista plástico. A su manera, buscó vivificar las raíces familiares y ejercitarse en los idiomas alemán e italiano en los que había sido educado, valiéndose de esas ventajas para dar aval a una inserción estable en el mercado del arte, un proyecto que nunca llegó a efectivizarse. Mientras que Segall persiguió ese designio frustrado de profesionalización a lo largo de casi dieciocho años, antes de tomar la decisión de establecerse de modo definitivo en el Brasil, Xul Solar permaneció doce años en tránsito por Europa hasta desistir de llegar a ser un artista europeo y regresar a la tierra de acogida de los padres en América. Las escapadas de Segall de ese período incluyeron viajes cortos a Holanda, visitas a Vilna y al Brasil. Por su parte, los traslados de Xul Solar cubrieron un diversificado espacio de ciudades y países, lo que le permitió experimentar destellos de receptividad y de rechazos a su trabajo, ampliar el repertorio visual y apoderarse de recursos expresivos de procedencias diversas.

Tras el desembarque en Londres en 1912, Xul Solar reside también en París durante lar-

gas temporadas entre 1913 y 1915, intercaladas por visitas breves a la familia materna en Italia. En 1916, fija residencia en Florencia; entre 1917 y 1919, se establece en Milán, y hace viajes breves a Roma y a Venecia, además de los nuevos períodos de reposo junto a los parientes en Liguria; entre noviembre de 1919 y mayo de 1920, vive en Londres y de allí vuelve a Milán para presentar su primera exposición individual; de 1921 a 1924, se radica en Munich, desde donde sigue con las visitas al refugio familiar, casi siempre en los meses de verano y para Navidad, y viaja a Stuttgart y a Berlín y nuevamente a París. En junio de 1924 deja la capital francesa rumbo al puerto de Hamburgo, donde se embarca de regreso a Buenos Aires. Esos dos períodos de Xul Solar en Europa –la fase italiana de 1916 a 1920, la alemana hasta 1924– le depararon escasas oportunidades de trabajo y un acceso restringido al mercado del arte, pero le permitieron un contacto directo con obras de artistas y maestros innovadores. Sin embargo, durante toda la estadía, cada uno de sus movimientos o proyectos parece haber sido viabilizado gracias al aliento de algún colega argentino, lo que muestra tanto los obstáculos para la inserción en el ambiente europeo como la red de apoyos de la que se podía disfrutar junto a los coterráneos durante la vacación europea.

En 1916, entra en contacto con el pintor argentino Emilio Pettoruti (1892-1971),³ quien se volvería un amigo íntimo y providencial, primero en Florencia, después en Milán, al final en Munich, y juntos emprenden el viaje

de regreso a Buenos Aires. Además de ser su compañero de hospedaje, con quien dividía los gastos e intercambiaba experiencias, Pettoruti –a quien se debe el apodo Xul– hizo algunos retratos de Xul Solar⁴ y redactó el texto para el catálogo de la exposición en Milán; en contrapartida, Xul Solar escribió para el catálogo de la exposición de Pettoruti en Berlín (1923),⁵ la que incluía un retrato de él hecho por el amigo. A lo largo de ese periplo europeo, Xul Solar tuvo el privilegio de conocer figuras consagradas de las letras hispanoamericanas (Rubén Darío, Ricardo Güiraldes), pintores y escultores compatriotas (Alfredo Guttero, Ernesto de la Cárcova, Pablo Curatella, Antonio Sibellino), nombres ilustres de la oligarquía ilustrada argentina (Alfredo González Garaño).

La comparación de las trayectorias europeas de Segall y Xul Solar revela la formación de ellos como artistas plásticos, así como sus contactos con movimientos modernos de la vanguardia en las dos primeras décadas del siglo xx. Tal vez sea posible comprender los rasgos de cada proyecto artístico a partir de las elecciones y los préstamos que debieron hacer en reacción a los lenguajes alternativos por los que se veían, en rigor de verdad, torpedeados. Aunque de manera desigual, el impresionismo, el simbolismo y el expresionismo tuvieron un impacto fuerte y perceptible en las obras de ambos, a lo que se suman el *novecento* y el futurismo italianos en el caso de Xul Solar. No obstante, Segall y

³ Véanse las memorias de Emilio Pettoruti, *Un pintor ante el espejo*, Buenos Aires, Ediciones Solar/Hachette, 1968, donde relata el primer encuentro con Xul Solar y elogia sus acuarelas. La autobiografía fue publicada en 1968, cinco años después de la muerte de Xul Solar, con quien Pettoruti había roto relaciones debido al hecho de que aquél había firmado un manifiesto en favor del gobierno de Perón en 1946. Como es sabido, Pettoruti, Borges y decenas de otros escritores y artistas argentinos sostuvieron una firme posición antiperonista.

⁴ El más famoso es *El pintor argentino Xul Solar*, 1920, óleo sobre cartón, 55 x 42,8 cm. Pettoruti somete la cara alargada de Xul Solar a un tratamiento cubista un tanto esquemático, con predominio de marrones y negros en el fondo alrededor de la cabeza, de amarillos y ocre en el rostro, de azules, verdes y grises en la parte inferior, con la boca roja y rosa como un foco destacado. Véase Edward J. Sullivan (ed.), *Emilio Pettoruti*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo/Grupo Velox, 2000, p. 33.

⁵ El texto, que finalmente no apareció en el catálogo, se publicó en el volumen compilado por Patricia M. Artundo, *Alejandro Xul Solar, entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 96-98.

Xul Solar conservaron las marcas de artistas diferentes. La primera fase alemana de Segall muestra la admiración incondicional por Max Liebermann y por el pintor holandés Josef Israels, artistas judíos especialistas en el tratamiento de temas judíos, que Segall eligió desde temprano como materia prima de su identidad artística emergente. En la primera fase expresionista de 1916-1918, Segall dialoga con artistas consagrados de la generación expresionista pionera, en especial con Lyonel Feininger y Erich Heckel, matriz expresiva que se amplía mediante el contacto con nombres respetados de la vanguardia ruso-judía, como El Lissitzky, Ryback y Chagall. Por su parte, el lenguaje plástico de Xul Solar recibe impactos heteróclitos: ilustraciones y dibujos de William Blake, trabajos de artistas de los grupos “El Puente” (Kirchner y Schmidt-Rottluff) y “El jinete azul” (Kandinsky, Von Jawlensky, Franz Marc y Paul Klee), de las obras de futuristas italianos (Carrá, Bocioni, Balla y Severini). De los alemanes, Xul Solar heredó el cromatismo sutil, las veladuras, la composición compacta y sin rebabas. De los italianos, adoptó ciertos recursos como el uso de números, letras y signos, vórtices de colores y patrones reticulados.

La pluralidad de idiomas plásticos a los que Xul Solar estuvo expuesto refleja el tránsito intenso por diversos foros de la creación artística. Tales experiencias de sociabilidad fueron desembocando en experimentos plásticos de cierta audacia, sellados por el imaginario esotérico del que echó mano y que eligió como envoltura doctrinaria de su invención plástica. Las inclinaciones intelectuales de Xul Solar –religiones orientales, ocultismo, magia, gnosis mística, masonería y orden rosacruz– están en la raíz del imaginario figurativo de las obras. El universo de la simbología esotérica le proporcionó un acervo de referencias, de cifras, de enigmas, de alusiones, que se fueron transmutando en el repertorio distintivo de su lenguaje plástico, tal como es

posible percibir en las series de acuarelas realizadas a lo largo de la estadía europea.⁶

Los criterios de juicio estético asumidos por Segall estaban anclados en el proyecto de realizar un arte judío, el único parámetro capaz de dar cuenta de los artistas y de las obras que reverenciaba, desde el primero hasta el último momento del aprendizaje artístico en Alemania. Como consecuencia de una historia de vida llena de tribulaciones –el joven artista judío errante, a merced de la protección de la comunidad, del mecenazgo étnico, el pariente pobre rescatado por los familiares de los sinsabores y las persecuciones–, Segall nunca llegó a disociar el trabajo artístico de una búsqueda persistente de la identidad judía. Ya sea en escenas de interiores, en la figuración de tipos, situaciones y ritos judíos, o en la representación de paisajes y espacios alusivos, los temas de crítica social suscitados por la guerra se mezclan con el registro de esa atormentada memoria étnica.

Cuando se establecen en América del Sur, Segall y Xul Solar eran artistas modernos con una personalidad afirmada, que habían cumplido una larga etapa de aprendizaje técnico y expresivo. Habían madurado hasta el punto de concebir un lenguaje plástico sólido, inconfundible, de una originalidad notable. La primera década de actividades de Segall y de Xul Solar, en São Paulo y en Buenos Aires respectivamente, coincidió con la eclosión de los movimientos locales de vanguardia en la literatura y en el arte, en pleno auge de la bonanza económica y política que habría de desmoronarse con la debacle de 1929 y el consecutivo derrumbe del acuerdo oligárquico en 1930. Es decir, con la destitución del presidente Yrigoyen por el golpe del general Uriburu en la Argentina y con la llamada revolución intraoligárquica de

⁶ Xul Solar, *Entierro*, 1914, acuarela sobre papel, 27 x 36 cm; *Ofrenda cuori*, acuarela sobre papel montada en cartulina, 33,4 x 12,6 cm; *Man-tree*, acuarela sobre papel montada en cartulina, 33 x 18 cm.

1930 en el Brasil, que llevó a Getúlio Vargas al mando del gobierno central.

A poco de establecido en São Paulo, en 1924, Segall tuvo dos encomiendas en un género de actividad plástica aplicada en el que nunca había trabajado antes: el decorado del Baile Futurista, organizado por “ricachones” paulistas en el Salón Amarillo del Automóvil Club, y la ornamentación de los diez metros cuadrados de paredes y techo de la antigua cochera de la residencia señorial de la mecenaz Olívia Guedes Penteadó, reformada con el título de Pabellón Moderno, donde se quería ubicar la colección de obras de arte recién adquiridas en Europa.⁷ Los decorados de Segall señalan su aclimatación como integrante de la élite social y cultural al frente de las iniciativas de la primera generación modernista. Segall pasó su luna de miel en la hacienda de Carolina da Silva Telles, hija de Olívia, y pintó el retrato del yerno de su bienhechora.⁸ Como contrapartida de una sociabilidad forzosa, los decorados contribuyeron para que fuese de inmediato unido como faro artístico inspirado de esa élite de inmigrantes nuevos ricos. Quizá de un modo aun más estimulante que en las composiciones con temas brasileños de la misma época, Segall llegó a soluciones plásticas inusitadas en comparación con su repertorio anterior. En una búsqueda de equilibrio entre el gusto retrógrado de la clientela y el lenguaje experimental de la vanguardia europea, la audacia plástica del pintor no defraudó las expectativas de los compradores.

También en los óleos que pintó en São Paulo a partir de 1924, se pone en evidencia la diligencia de su respuesta a los desafíos esté-

uticos nacionalistas exteriorizados por los líderes del movimiento modernista –por entonces en el fervor de su aguerrida militancia– y a las preferencias de los integrantes de la élite que había comenzado a frecuentar.⁹ De manera mucho más evidente que en los decorados, Segall concibió una forma pictórica con procedimientos formales radicalmente distintos de los observables en los trabajos de cuño expresionista de la fase final de su estadía en Alemania. Voy a atenerme aquí a los cuadros que buscaron elaborar temas “nacionales”, con una mezcla de elementos del paisaje natural y social y los negros pobres que tanto habían impresionado al artista. Las composiciones con temas, paisajes y figuras “nacionales” populares muestran el celo en la aprehensión sensible de escenarios campestres y urbanos del país de adopción, y tienen como eje la representación de negros anónimos de distinto género y distintas edades. A pesar de cierta rigidez en la disposición de los elementos en la composición y de una paleta de colores ardientes nunca empleada en los cuadros del período alemán, en esos trabajos la estereotipia convive con cierta ingenuidad de registro. Esa atmósfera de vibrantes instantáneas exhala una frescura expresiva contraria al repertorio de lo que se entendía por entonces como “arte nacional”. La estilización plástica del país tropical era proporcional a la distancia del artista respecto de esas personas de color, de esos trabajadores pobres, que eligió como protagonistas de la serie de cuadros a la brasileña.¹⁰ Los figurantes populares de esta fase

⁷ Sobre los decorados de Segall, véanse Fernando Antonio Pinheiro Filho, *Lasar Segall: arte em sociedade*, op. cit.; *Lasar Segall cenógrafo*: textos de Clóvis Garcia, Maria Cecília França Lourenço y Cláudia Valladão de Mattos, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

⁸ Lasar Segall, *Retrato de Gofredo da Silva Telles*, 1927, óleo sobre tela, 74 x 61 cm.

⁹ No voy a referirme aquí a los trabajos en papel (acuarelas, gouaches y dibujos), a los retratos emotivos de los familiares, a las conmovedoras composiciones con personajes judíos, ni a los grabados con emigrantes, series realizadas en el mismo período de los cuadros con temas brasileños. Véase, Sergio Miceli, *Nacional estrangeiro, história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, op. cit., pp. 170-179.

¹⁰ Me refiero, por ejemplo, a las telas *Mulata com criança*, *Mulato I* y *Mulato II* (1924), *Menino com la-*

de aclimatación parecen algo esquemáticos y convencionales, como si el estigma nivelador del color borrara la individualización de los rasgos.¹¹ La falta de intimidad de Segall con los negros de las telas de ese período hizo que éstos fueran plasmados como personajes programáticos, convocados para responder los reclamos de la estética modernista recién adoptada. Y tampoco puede librarse de la apelación al señuelo exótico –la lagartija, el cactus, el cacho de bananas–, prendas de garantía de lo que se vislumbraba como arte “nacional”.

Los autorretratos de este período dejan ver otra faceta de ese empeño en explorar la negritud como un diferencial identitario, como signo de preterición que busca convertirse en piel nueva del artista extraño al mestizaje.¹² El magistral cuadro *Encontro*¹³ retrata a la segunda esposa y al artista con rasgos y color de mulato, celebrando el romance entre el talentoso forastero y la muchacha rica judía, especie de díptico que evoca las parejas de la pintura renacentista. Las sucesivas imágenes que Segall concibió de su persona conllevan la búsqueda de un nuevo formato por parte del ex artista expresionista, un europeo aclimatado a los colores de los trópicos. El anhelo de constituir una familia, de mostrarse en simbiosis con su nueva existencia social y artística, todo ello debe haber incidido en la decisión de autorretratarse con rasgos parecidos a los de los figurantes de color de las

telas del período de adaptación. Segall tuvo, al fin de cuentas, que adaptarse a la incómoda posición del pintor festejado por la fortuna y por el reconocimiento artístico, constreñido entre los resentimientos de los sectores nativos acosados y las prestaciones simbólicas de los ricos inmigrantes en ascenso.

También los sentidos del *Retrato de Mário de Andrade*¹⁴ dejan ver la trama de prestaciones y contraprestaciones que envuelven al artista y al escritor: la recepción crítica de Segall como paradigma de la innovación artística estipulada por el artículo de Mário de Andrade acerca de la exposición individual de 1924; la imagen de marca de un joven Mário de Andrade como prototipo del escritor modernista, homólogo nativo del artista moderno, doble simétrico del pintor. He allí la estampa insinuante de un escritor mulato, sensual, de fisonomía ambivalente, casi una postal del artista modernista.¹⁵

Xul Solar volvió a Buenos Aires en 1924, algunos días después del regreso de Jorge Luis Borges del segundo viaje familiar a Europa. Ese año, ambos se unieron al círculo de intelectuales agrupados en torno de la revista *Martín Fierro* –refundada por Evar Méndez (seudónimo del militante radical Evaristo González), bibliotecario y jefe de publicaciones del presidente Marcelo de Alvear–, principal vehículo de difusión de la vanguardia literaria argentina. En octubre de ese año, Xul Solar comenta en la prensa la exposición individual de su amigo Pettoruti en la galería Witcomb, que había suscitado un acalorado debate sobre el cubismo, el futurismo y el arte

gartixas y *Bananal* (1928), en las que es posible registrar el lugar de destaque dado a los pertrechos característicos de la destitución social: la choza, la tapia, el morro.

¹¹ La figura esbelta y modiglianesca del cuadro *Bananal* muestra rasgos vivos de la negritud –el pelo duro cortado al rape, la barba motuda– pero evita el tratamiento estereotipado gracias al rostro vigoroso, enérgico, altivo e incluso desafiante.

¹² Lasar Segall, *Auto-retrato III*, 1927, óleo sobre tela, 50,5 cm x 39 cm, y *Auto-retrato*, 1930, óleo sobre tela, 46 x 38 cm.

¹³ Lasar Segall, *Encontro*, 1924, óleo sobre tela, 66 x 54 cm.

¹⁴ Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927, óleo sobre tela, 72 x 60 cm.

¹⁵ Segall retrató a otras figuras destacadas del círculo de sociabilidad de la élite nativa de gentiles no-judíos, como, por ejemplo, al poeta Guilherme de Almeida y a su esposa Belkiss Barroso do Amaral de Almeida: *Retrato do escritor Guilherme de Almeida*, 1927, óleo sobre tela, 69 x 46 cm, y *Retrato de Baby de Almeida*, 1927, óleo sobre tela, 74 x 61 cm.

moderno. Sin adoptar la estrategia agresiva de difusión seguida por el colega a través de sucesivas exhibiciones individuales, Xul Solar prefirió mostrar sus acuarelas de a poco, en muestras colectivas, en cafés, y sólo hizo la primera individual importante en la capital en 1929, en los salones de la entidad Amigos del Arte, donde expuso sesenta y dos obras.¹⁶

Al igual que en el caso de Segall en relación con los líderes modernistas brasileños, Xul Solar también se acercó a las principales figuras de la vanguardia literaria argentina, como Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges. Además de hacer ilustraciones para las revistas literarias de la vanguardia —en especial, *Martín Fierro* (1924-1927) y *Proa*¹⁷ (1924-1926)—, Xul Solar realizó pequeñas viñetas para dos libros de ensayos de Borges.¹⁸ Además, la figura del pintor está presente en los escritos de Macedonio Fernández, en ensayos de Borges, y más tarde (1948) sirvió de matriz para el astrólogo Schultze, personaje-guía de la novela *Adán Buenosayres*, de Marechal, que evoca la sociabilidad de los tiempos de juventud de la generación de la vanguardia literaria.

Tras el regreso a Buenos Aires, los primeros trabajos de Xul Solar presentan rasgos de los “Sueños” astrológicos:¹⁹ sustituyen las figuras

de parejas, resueltas de un modo tan sugestivo en las acuarelas eróticas de los últimos tiempos en Alemania, por personajes encajados en arquitecturas fantasiosas de columnas y barras diagonales, componiendo un sendero ascendente de la figura humana hacia el cielo.²⁰ En *Místicos*, el camino sale de una iglesia en el canto inferior derecho y alcanza la cima al lado de otra cruz, en medio del sol, las nubes, la luna y las gradaciones de color en todos los segmentos de la retícula de planos verticales e inclinados. En *Teatro*, la forma arquitectónica se torna mucho más inestable y mágica, debido a las extrañas inclinaciones de los practicables, por cuyas hendiduras refulgen colores en transparencia, figuras ingravidas, auras y toda la energía que imanta el movimiento de los muñecos.

Las acuarelas de Xul Solar alientan el diseño explícito de reflejar el léxico de la cultura criolla, la modalidad auténtica de un arte de raíces argentinas. Los nuevos trabajos retoman diversas figuras del repertorio europeo del artista —serpientes, setas, números, criaturas vivas— en medio de una profusión de símbolos patrióticos y de emblemas religiosos —banderas de la Argentina, del Brasil, de España, de Italia, de los Estados Unidos, esvásticas, estrellas de David, cruces—, como si Xul Solar pusiera en escena el acople entre la nación recuperada y los rincones extranjeros que tanto apreciaba. Algunas de las obras realizadas entre 1925 y 1927 estructuran la composición en torno de hombres-serpientes o dragones que se estiran ondulados sobre toda la extensión del soporte, clavados por banderines de los países partícipes de la aventura

¹⁶ Esa exposición incluía obras recientes, como *Puerto azul*, *Sandanza*, *Bárbaros*, además de objetos decorativos.

¹⁷ Revista fundada en Buenos Aires por Jorge Luis Borges, Brandán Caraffa, Pablo Rojas Paz y Ricardo Güiraldes, para la que Xul Solar hizo una bella ilustración en colores —*Proa*, 1926, témpera sobre papel, 50 x 33 cm—, en la que se divisa la quilla de un barco con tres figuras que empuñan facones, avanzando en un mar infestado de serpientes con lenguas afiladas, y una cuarta figura cabeza abajo, con ojos, llamada GENIO, tal vez el propio Xul Solar mirando a los compañeros letrados de ese viaje.

¹⁸ Las viñetas tratan temas bélicos —soldados y banderas argentinas—, como si realizara el proyecto cultural expansionista de Borges en favor de nuevos caminos expresivos para el idioma español en América.

¹⁹ Xul Solar, *Juzgue*, 1923, acuarela sobre papel, 26 x 32 cm; *Jefe de dragones*, 1923, acuarela sobre papel, 26 x

32 cm; *Homme das serpents*, 1923, acuarela sobre papel, 26 x 32 cm; *Jefe de sierpes*, 1923, acuarela sobre papel montada en cartón, 27,2 x 32 cm.

²⁰ Xul Solar, *Místicos*, 1924, lápiz y acuarela sobre papel, 36,5 x 26 cm; *Teatro*, 1924, tinta y acuarela sobre papel, 28 x 37,5 cm.

inmigratoria.²¹ La figura anfibia del hombre-dragón se mueve en un espacio confinado por signos cabalísticos, por las banderas y los iconos de las grandes religiones, la cruz católica, la estrella judía y la media luna musulmana. Los dragones surcan los mares y señalan el enfrentamiento de las energías propulsoras con las que se debate el artista, formado en el lenguaje de la innovación europea y recién converso al credo nacionalista de la vanguardia periférica.

Otro grupo de acuarelas revitaliza la trama de las arquitecturas²² con el propósito de fabricar imágenes enigmáticas de la ciudad de Buenos Aires. *Fecha patria*,²³ por ejemplo, llena el papel con construcciones adornadas con banderas argentinas y españolas, y muestra en el centro una avenida que se va angos-

tando hacia el fondo, con mucha gente y una locomotora. *Jol*²⁴ exhibe una fila de edificios al borde de una calzada levemente serpenteada, al lado de una plaza con un busto, casi un cliché porteño. Los edificios muestran carteles alusivos a su función institucional, inclusive el destinado a alojar la asociación internacional de escritores. *Puerto azul*²⁵ evoca al agitado puerto de Buenos Aires, situando en el lado derecho los depósitos y las construcciones en torno de los embarcaderos, y en el lado izquierdo una nave que despliega las banderas del Brasil y de la Argentina. En la expresión feliz de Beatriz Sarlo,²⁶ esos “rompecabezas” de Buenos Aires, de la autoría del Xul Solar criollo, ponen en escena las energías pulsantes en ese puerto de desembarque de millones de inmigrantes, mano de obra y filtro expresivo de una nación próspera, en el ápice de un delirio bien fundado de grandeza y de hegemonía. □

²¹ Xul Solar, *País*, 1925, acuarela sobre papel, 25,2 x 32,7 cm; *Mundo*, 1925, acuarela sobre papel, 25,5 x 32,5 cm; *Drago*, 1927, acuarela sobre papel, 25,5 x 32 cm; *Otro drago*, 1927, acuarela sobre papel, 23 x 31 cm.

²² Las primeras arquitecturas se remontan a la mitad de la estadía europea: Xul Solar, *Estilos 3*, 1918, acuarela sobre papel, 19,9 x 24,9 cm; *Proyecto*, 1918, acuarela sobre papel, 19,5 x 24,5 cm; *Catedral*, 1918, acuarela sobre papel, 20,5 x 25 cm.

²³ Xul Solar, *Fecha patria*, 1925, tinta y acuarela sobre papel, 27,8 x 37 cm.

²⁴ Xul Solar, *Jol*, 1926, acuarela sobre papel, 22,5 x 30 cm.

²⁵ Xul Solar, *Puerto azul*, 1927, acuarela sobre papel, 28 x 37 cm.

²⁶ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

