

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE
FACULTAD DE ARTES, DISEÑO Y CIENCIAS DE LA CULTURA
LICENCIATURA EN ARTES COMBINADAS

TESINA PARA LA OBTENCION DEL TITULO DE GRADO DE LICENCIADO EN
ARTES COMBINADAS

*XUL SOLAR-ARNOLD SCHOENBERG
IDEA, ESTILO, CORRESPONDENCIA*

1. Datos del Tesista

Apellido y nombre: ORTIZ, Diego Alfredo

DNI:

L.U. ART-82222

Dirección:

Teléfono:

Correo Electrónico: diegoortiz2010@hotmail.com

2. Director de Tesina

-Mgter. Arq. GOMEZ SIERRA, Carlos Manuel

3. Codirector de Tesina

-Lic. SANCHEZ BARONI, Julio Alberto

Año: 2021

Agradecimientos

La culminación de estas páginas implicó un largo camino de búsqueda personal, lleno de sobresaltos y altibajos. En ese intenso derrotero, y como casi un camino iniciático a la manera de Xul, de sus viajes e intercambios, esta tesina es fruto de intensas reflexiones, conversaciones e indagaciones, pero indudablemente es una tesina que reúne diversas partes de mí y de las personas que me ayudaron con sus aportes intelectuales, afectivos y de confianza.

En ese sentido agradezco profundamente a mis padres, fundamentalmente a mi madre y a mi hermano, que con su apoyo afectivo significaron en una parte elemental y troncal de mi fuerza de ánimo y entereza para culminar estas páginas. Fundamentalmente las palabras de aliento de mi madre, quien a pesar de lo complejo del tema y a la extensión del mismo, siempre me insto a su conclusión, confiando y apoyándome en la empresa de ser Licenciado en Artes Combinadas desde el primer momento que puse un pie en la carrera.

A mi director de tesina, el Mgter. Arq. Carlos Gómez Sierra y a mi Co-Director, el Lic. Julio Sánchez, excelentes profesionales que, con su pertinencia, competencia, tesón y absoluta confianza, fueron el gran refugio de mi búsqueda intelectual y personal a la hora de emprender esta ardua tarea. Creo que el esfuerzo invertido y la absoluta entrega a esta empresa por mi parte, retribuye en parte la incomparable atención y dedicación que me brindaron en estas indagaciones.

A mi amiga Cecilia, Silvina y a mis colegas Magali, Leonardo, Sabrina y Elías entre muchos otros, que nunca cejaron ni dudaron de que terminaría esta labor a veces dificultosa y llena de complejidades, pero fructífera y satisfactoria en el mejor de los casos. A todos ellos gracias, por las palabras de aliento y por siempre aportarme datos y estrategias útiles para encarar este proyecto.

A la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, por haber sido el epicentro de mi crecimiento profesional, intelectual y espiritual durante estos años, y por significar también el lugar donde decidí invertir mis horas de desvelos durante tantos años. En otras palabras, mi segunda casa.

A mis amigos personales de toda la vida, que siempre se situaron en el papel de fuerte apoyo y contención para mí, aun en los tiempos donde los avatares de esta tesina demandaban largos periodos de ausencia. A todos ellos gracias.

A Nehuen, porque a pesar de que nuestros caminos se bifurcaron en la recta final de redacción de estas páginas, cumplió el papel elemental de ayudarme a superar el calambre de escritor y el fuerte bloqueo mental que albergaba a la hora de encarar este proyecto. A él mi agradecimiento y mi afectuoso reconocimiento por devolverme la confianza en mí mismo y en las posibilidades de concreción de esta etapa.

A todos en lo general y sobre todo en lo particular, gracias, pues de otro modo no lo habría conseguido.

Diego Alfredo Ortiz
Agosto de 2021

INDICE

1. Introducción y consideraciones iniciales
 - a)- *¿Por qué Xul Solar y Schonberg?* Desarrollo del Problema
 - b)- Objetivos General y Específicos.
 - c)- Justificación
 - d)- Antecedentes y Estado del Arte.
 - e)-Marco Conceptual
 - f)- Hipótesis
 - g)- Metodología y técnicas empleadas

2. Desarrollo y análisis.
 - a)- *Xul Solar: un artista universal*. Breve recorrido creativo de un artista multifacético.
 - b)- Arnold Schonberg. Pensamiento en torno a los conceptos de Estilo e Idea
 - c)- El Grupo Renovación. Contactos entre un pintor del Misterio y la “nueva música argentina”.
 - d)- Experiencias en torno al diagrama de Correspondencias como elemento organizador de la creación. Reflexiones sobre los conceptos de Panbeldokie en Xul y Correspondencia en Schoenberg.

3. Conclusiones.
4. Bibliografía consultada
5. Anexo.

Hombre versado en todas las disciplinas, curioso de todos los arcanos, padre de escrituras, de lenguajes, de utopías, de mitologías, huésped de infiernos y de cielos, autor panajedrecista y astrólogo perfecto en la indulgente ironía y en la generosa amistad, Xul Solar es uno de los acontecimientos más singulares de nuestra época.-J. L. Borges, Prólogo catálogo exposición. Buenos Aires, Galería Samos, 1949.

El color es un medio para ejercer influencia directa sobre el alma: el color es la tela, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas.- Vassily Kandinsky. De lo espiritual en el arte, 1911.

1. Introducción y consideraciones iniciales

Desde su nacimiento el hombre en sentido amplio trae consigo la capacidad de utilizar la visión y la audición como medio de expresión y comunicación con los demás seres humanos. Ambos sentidos se constituyen en recursos expresivos y comunicativos que cobran otra dimensión al ser usados estéticamente. A lo largo de la historia del arte se ha analizado profusamente a la creación de los lenguajes que utilizaban al ojo y al oído como elemento catalizador de la creación, dotada de sentido en una época, cultura y cosmovisión particular de las sociedades creadoras de los productos artísticos en el campo de la pintura y la música.

La imagen pictórica, polisémica por naturaleza, pero dotada de sentido en la cultura que la creaba, fue durante siglos articuladora de mensajes, símbolos e ideas. La música, circunscripta dentro de las artes temporales y efímeras, considerada mucho tiempo como abstracta, autosuficiente o comunicadora de lo inefable, se articulaba con el lenguaje pictórico o escrito para dotar de sentido su esfera creadora.

No obstante, como se verá a lo largo de estas páginas, la noción y el análisis de la música y de la pintura como lenguajes integrados desde sus particularidades en un proceso y en un resultado híbrido o confluyente desde el pensamiento estético, es relativamente reciente.

El arte moderno de principios del Siglo XX fue pionero en el análisis y las experimentaciones en el campo de una confluencia conceptual, teórica, filosófica y procesual de la música y la pintura.

Estas experimentaciones interdisciplinarias y conceptuales tuvieron su epicentro en Europa durante las vanguardias históricas, principalmente en el Expresionismo y en su derivado específico de la Abstracción; siendo la inspiración de artistas provenientes de las más diversas latitudes y orígenes.

Los intentos por conjugar la música y las artes visuales respondieron no solo a inquietudes expresivas y estéticas, sino a preocupaciones místicas derivadas de un clima de época en la que la Modernidad fue el contexto central de transformaciones profundas en el campo del pensamiento y en una auténtica redefinición de la *Weltanschauung* del sujeto del siglo XX.

Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari, conocido bajo el pseudónimo autogenerado de Xul Solar (1887-1963), fue un artista multifacético de la cultura y la creación argentina del siglo XX. Fue, junto con Emilio Petorutti, una figura clave del desembarco de la modernidad artística en la Argentina, conocido fundamentalmente por su obra plástica. No obstante, su obra implicó una búsqueda intrínseca de la confluencia de las diferentes esferas del conocimiento esotérico, astrológico, religioso y estético, donde la música ocupó un papel determinante.

Está presente en investigaciones precedentes la importancia capital de la música en la vida y obra de Xul Solar, su relación con las ideas de pintores expresionistas como Wassily Kandinsky o Paul Klee, que ahondaron en preocupaciones conceptuales asociadas a la interdisciplinariedad de las artes, así como en la búsqueda de conjugar (además de sonidos, colores y formas) al saber esotérico dentro de la obra artística.

Apasionado por la música de Wagner, Bach y Chopin, desde su más primaria infancia estuvo en contacto con la música a través del piano y de instrumentos típicos del Báltico natal de su padre, influencias mediante las que Xul experimenta y *recrea* instrumentos de teclado como ser armonios y pianos, a los que provee de teclas coloreadas bajo un sistema desarrollado por él.

Este sistema de organización del material musical, que establece divisiones matemáticas y relaciones no solo con elementos de la forma y el color sino también con símbolos astrológicos y místicos, lleva a pensar en una visión integral de la creación como resultado de experiencias de interpretación musical y reflexión de orden estético, laterales en su pensamiento.

A lo largo de estas páginas se observará que además de lo recabado y descubierto en investigaciones precedentes vinculadas a antecedentes de índole conceptual y organológico en su elaboración, el trabajo de Xul Solar es analizable desde la óptica y los conceptos clave de Estilo, Idea, y Correspondencia emanadas en el campo de la reflexión estética por el compositor Arnold Schoenberg, músico austriaco impulsor

del atonalismo, de la técnica de composición dodecafónica, y figura de trascendental influencia en el devenir de la música y el pensamiento estético del siglo XX.

Para ello se relevaron fuentes biográficas de Xul Solar que abordaron el contacto con las ideas de Schonberg durante su estancia de formación en Europa, con sus propuestas estéticas y musicales, y que fueron trianguladas a su vez con la relación documentada de Xul Solar con los músicos argentinos que introdujeron el modernismo musical en Buenos Aires bajo el signo del Grupo Renovación en la década de 1930, coincidente con las experimentaciones del artista en relación a la confluencia pictórico-musical.

A su vez, tras haber utilizado los planteos teórico-musicales desarrollados por Schoenberg y los elementos pensados y concretados por Xul Solar en materia de confluencia entre música, colores y disciplinas místicas como la teosofía, analizare en las páginas sucesivas la posibilidad de una aproximación estética a las posibilidades creativas exploradas por el artista objeto de estudio y susceptibles de ser leídas en una nueva clave crítica.

a) ¿Por qué Xul Solar y Schoenberg? Desarrollo del problema/ tema de esta investigación

La obra de Xul Solar constituye para la historia del arte argentino una fuente inagotable de posibles vías de análisis debido a las diferentes disciplinas estudiadas y desarrolladas por el artista. Dotado de una vocación netamente universalista, Alejandro Agustín Schultz Solari abordó en su producción plástica elementos de culturas extraeuropeas (como ser la prehispánica, la oriental o la egipcia), así como también la incorporación de complejos sistemas de correspondencias astrológicas y numéricas en sus obras.

El abordaje de su recorrido artístico resulta complejo en función de las diferentes vías de análisis de su obra, que abarca además de obras de arte visual, la intervención de objetos como ser instrumentos musicales o juegos de mesa y el desarrollo de sistemas lingüísticos, ligado a un alto contenido simbólico, astrológico y hermético.

No obstante, ha sido de mi interés los trabajos que han ligado a la vida y obra de este artista directamente con la disciplina musical, considerándolo un *músico visual*, que trabajaba activamente desde la lógica de la interdisciplinariedad de las artes.

En este sentido, Xul Solar desde temprana edad estuvo vinculado a la actividad musical en su seno familiar, en sus aficiones musicales particulares, y en los saberes que adquirió durante su estancia en Europa, condensados a su regreso a la Argentina en una serie de intervenciones organológicas: un Armonio, un Dulcitonio y un Piano Vertical, todos con un sistema de teclas de colores agrupados de acuerdo a la escala hexatónica (escala de seis tonos enteros, y doce sonidos en total) con ranuras sensibles al tacto, fabricadas y ensambladas por el artista.

Estas experimentaciones se produjeron entre 1930 y 1950, coincidiendo con un marcado interés por la revisión de los sistemas de lectoescritura musical existentes, y por inquietudes artísticas tendientes a la confluencia entre las diferentes artes y disciplinas místicas, donde el número doce ocupa el centro de sus inquietudes.

A pesar de haberse estudiado con anterioridad la relación entre música y pintura en la obra de Xul Solar, presente en experimentaciones artísticas como los teclados de colores o la creación de partituras con grafías que rompen la estructura pentagramal; estos análisis excluyen la posibilidad de ahondar en vinculaciones estéticas que están presentes en el recorrido de Xul Solar desde Europa hasta su regreso a la Argentina con las reflexiones de los músicos de la llamada Segunda Escuela de Viena.

Si bien está documentada la relación del artista con músicos clave de la vanguardia argentina, no se establece mayores relaciones que en un plano de intercambio anecdótico e historiográfico.

Asimismo, se ha abordado las influencias de artistas expresionistas como Kandinsky y Paul Klee en este derrotero interdisciplinario que habría guiado la obra de Xul a vincular música y plástica, pero no se ahonda en el hecho de que resulta posible que el artista haya tomado contacto a través de escritos y publicaciones con las ideas del músico vienés Arnold Schönberg (1874-1951), desarrollador del atonalismo musical, de la técnica de composición dodecafónica y figura clave en el desarrollo de la música moderna del Siglo XX.

Situar a Schönberg en este punto no resulta inocente teniendo en cuenta su amistad y cercanía con las ideas estéticas de Kandinsky acerca de interrelación de las artes, así como el desarrollo de una revolución estética que conllevaba una música libre de las ataduras de la convención tradicional occidental imperante desde fines del siglo XVI, y donde la ruptura de la tonalidad está en directa relación con el sistema que desarrolló posteriormente en base al número doce: el sistema de composición dodecafónico.

Si tenemos en cuenta que a su regreso a la Argentina en 1924 tras su periplo europeo Xul Solar estuvo en profuso contacto con los miembros de la modernidad musical argentina, nuevamente resulta novedosa y poco abordada la inclusión de Schönberg en estas reflexiones; máxime teniendo en cuenta que el círculo de músicos argentinos del Grupo Renovación, cuyo líder fue Juan Carlos Paz, introductor del Dodecafonismo y de las ideas de Schönberg en la Argentina, fue amigo personal de Xul Solar.

En consecuencia, surgen de lo antedicho una serie de cuestiones: ¿Qué grado de influencia tuvieron las ideas de Arnold Schönberg en la producción artística de Xul Solar? ¿Es la obra del artista analizable desde conceptos Schönbergianos tales como Estilo, Idea, o Correspondencia?, ¿cómo influyeron los músicos locales argentinos de la vanguardia argentina a este respecto?, ¿Puede esta relación de conceptos transversales ser un elemento que abone a una nueva reflexión de la creación artística en Xul Solar.

b)- OBJETIVOS

GENERAL

-Identificar los vínculos entre el pensamiento creativo de Xul Solar y los conceptos de Schoenberg de Idea, Estilo y Correspondencia.

ESPECÍFICOS

-Establecer relaciones conceptuales de confluencia entre las experimentaciones creativas de Xul Solar en la generación de su Diagrama de Correspondencias y los postulados teóricos y estéticos de Arnold Schoenberg.

-Profundizar en el recorrido histórico del artista y sus nexos con la obra de Arnold Schonberg y sus seguidores en Argentina.

c)- JUSTIFICACIÓN

La unidad de análisis que se plantea en esta tesina surgió en primer término de mis conocimientos adquiridos previamente a la carrera en el campo del Lenguaje Musical, específicamente en lo concerniente al estudio del piano y a la música académica canónica de tradición europea.

La música a través del estudio técnico, expresivo e interpretativo del piano ha ocupado gran interés a lo largo de mi vida, siendo una actividad y una práctica que llevé siempre de forma paralela a mis estudios universitarios en la carrera de Licenciatura en Artes Combinadas.

En este sentido, a lo largo del trayecto de la carrera, tuve contacto con diversas disciplinas y saberes teóricos que enriquecieron mi percepción y apreciación de los diferentes lenguajes artísticos interrelacionados entre sí, como así también me brindó el acceso a herramientas conceptuales emanadas del campo de la Estética, la Hermenéutica, la Semiótica, la Sociología o la Historiografía del Arte Plástico Argentino, así como sus vinculaciones en el plano local, regional e internacional.

La carrera en Licenciatura en Artes Combinadas se erigió en ese sentido como una “caja de herramientas” conceptuales de acceso y dialogo con las producciones y fundamentos de la historia del arte occidental (europea, norteamericana, Latinoamericana), teniendo como punto de toque la necesaria vinculación entre la producción internacional, nacional y/o local.

En este sentido tuve acceso a los fundamentos teóricos propios de la modernidad artística, causando entre ellos mi interés inmediato en el derrotero de estos años el descubrimiento de la música, los planteamientos estéticos y los mecanismos compositivos de Arnold Schonberg.

Del trabajo de relevamiento realizado en la cátedra de Seminario de Actualización en Artes Combinadas, asignatura perteneciente al último año del plan de estudios vigente y de la que soy adscripto por tercer año consecutivo, surgió mi interés acerca de la obra plástica de Xul Solar, y particularmente del enfoque interdisciplinario de su obra, asociado fundamentalmente a la disciplina musical.

Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari (1887-1963) captó mi interés al observar su copiosa y críptica obra, asociada a saberes ancestrales, conocimientos esotéricos, creación e intervención de objetos como juegos de mesa e instrumentos musicales, invención de

lenguajes e idiomas fantásticos, y fundamentalmente, a la interrelación entre la plástica y la música.

Fundamentalmente, y en mi calidad de músico especializado en el instrumento piano, la idea de un pintor con vocación musical y generador de una propuesta de intervención de instrumentos musicales de teclado para intentar confluir colores y sonidos me resultaba atractiva y seductora conceptualmente.

Como se podrá ver en el apartado de antecedentes, se han realizado aportes en el campo de la investigación acerca del fenómeno de los teclados coloreados intervenidos por Xul Solar, abordados fundamentalmente desde los antecedentes conceptuales y procedimentales de su realización, ligados a diferentes casos de la historia de la organología musical, a la obra plástica de Xul y a la interrelación de las artes, con base en la admiración del artista por determinados hitos artísticos como Richard Wagner en música o Vassily Kandinsky en la pintura. Estas indagaciones sitúan a Xul Solar como un *músico visual*, generador de una propuesta estética totalizadora y específicamente ligada a la síntesis de las diferentes disciplinas del conocimiento en una totalidad.

Estos postulados no están por fuera de mi propuesta, ya que constituyen un valioso antecedente teórico que sirve al desarrollo y a la generación de mi hipótesis de trabajo. No obstante, estos aportes no constituyen el eje de la presente tesina, que es original en función de que aporta un nuevo elemento a la tesis de que Xul Solar pensaba su obra en directa interrelación de lenguajes, pero enmarcada también bajo reflexiones estéticas verificables y analizables desde los aportes teóricos establecidos por los músicos de la vanguardia, fundamentalmente desde Arnold Schonberg y sus impulsores en la Argentina.

La investigación de la Dra. Cintia Cristiá en este sentido, autora del libro Xul Solar. Un Músico Visual, no ahonda, desarrolla ni considera específicamente el caso de la influencia de Schoenberg y su posible uso como elemento teórico para el análisis de la obra creativa de Xul Solar, a pesar de haber sido un autor consultado profusamente por artistas que influyeron en Xul, como Vassily Kandinsky o Paul Klee. A su vez, este recorrido también puede observarse en la relación que Xul tuvo con músicos argentinos del Grupo Renovación a su regreso a la Argentina en 1924, coincidente con sus propias experimentaciones musicales. No es antojadizo este dato teniendo en cuenta que personalidades como Juan Carlos Paz, figura referente de este grupo, fue uno de los introductores fundamentales de las teorías de Schoenberg en el país.

Esto último fue reforzado a través de entrevistas y consultas realizadas a distancia a través de videoconferencia con la autora antes mencionada, utilizando las ventajas que proveyó la virtualidad en pandemia y remarcando la buena predisposición de la Dra. Cristiá en la aclaración de dudas y consideraciones a la hora de delimitar el objeto de estudio.

Por otra parte, si bien existen experiencias aisladas de conciertos o representaciones musicales de las obras de Xul Solar, las mismas se han realizado en base a libres interpretaciones, criterios descriptivos o programáticos de las obras pictóricas de Xul, partiendo de elementos no vinculados con la hipótesis de análisis de este trabajo, y no basándose en un elemento conceptual que se ajuste a lo aquí establecido y desarrollado. Se remarca e insiste en este punto la ventaja de la virtualidad como eje inicial de las consultas recabadas para la delimitación de estas consideraciones, a través de entrevistas con los músicos que intentaron un camino de integración de las disciplinas musicales y pictóricas sin éxito y sin el bagaje teórico propuesto a lo largo de esta investigación; que fueron reforzadas con encuentros en la presencialidad cuando la situación sanitaria lo permitió.

En este sentido, es que mi propuesta es oportuna, al aportar la hipótesis y la posibilidad de triangular la influencia del músico y teórico Arnold Schonberg en el marco de la obra de este artista multifacético en permanente contacto con la generación de artistas de la modernidad de su tiempo, y cuyo vínculo con los músicos argentinos locales que innovaron bajo las ideas de la modernidad y la interrelación conceptual sonoro-musical y en general de la vanguardia musical como Juan Carlos Paz u Honorio Sicardi, está documentado pero no exhaustivamente abordado. Asimismo, permite la posibilidad de abordar en base a mi hipótesis el pensamiento creativo de un artista clave de la pintura moderna argentina desde una reflexión estética y crítica novedosa.

Respecto de la pertinencia de esta propuesta en base a lo estipulado en el Reglamento de Tesina de Licenciatura en Artes Combinadas que establece en su Fundamentación inicial “(...) como finalidad primordial generar nuevo conocimiento sobre el arte en sentido amplio, y sobre los lenguajes artísticos combinados en sentido estricto (con especial anclaje en el contexto local, nacional y latinoamericano)” (Fundamentación, pp: 1); resulta conveniente reflexionar acerca de los conceptos de local, nacional e internacional en el contexto de la globalización, que se presenta en un sentido difuso teniendo en cuenta el amplio acceso a las fuentes y a los diferentes elementos que conforman el objeto de estudio. La posibilidad de acceder a través de la tecnología a niveles de información

amplios y abundantes, redonda en la porosidad de los conceptos de lo local, lo nacional y lo internacional en sentido amplio.

Por otra parte, debo destacar la pertinencia de aportar un conocimiento proveniente de mi saber disciplinar específico como músico, ligado a la reflexión estética y hermenéutica del pensamiento de un artista visual a través de los posicionamientos teóricos de un músico.

En referencia a todo lo antes dicho vale destacar que es visión primigenia de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura “Ser un centro y foco de cultura en la región, desde una perspectiva sustentable e integral que sea dinámica y cambiante en sus propuestas, aportando efectivamente al desarrollo regional”. (Proyecto Institucional. pp.15. De la Visión y Misión Institucional). Esta propuesta pretende, por lo tanto, poner en diálogo un caso de la historia del arte nacional analizado con las herramientas teóricas abordadas desde la esfera del Plan de Estudios cursado y en diálogo con el paradigma epistémico propuesto en la currícula de la interdependencia de conocimientos propia de la contemporaneidad, en clara vinculación con elementos y planteos conceptuales no exclusivamente locales, sino también de las esferas nacional e internacional.

Por consiguiente, considero que la propuesta está en directa relación con otro de los apartados fundantes de nuestro hacer académico dentro de la Facultad entendiendo que “(...) *esta Unidad Académica viene a cubrir un espacio de formación vacante para potenciar las producciones artísticas y las actividades económicas, articular estrategias de cooperación e intercambio de experiencias, fomentar el trabajo en red y promover la reflexión y la comprensión del papel de la cultura en los procesos fundamentales del desarrollo contemporáneo en ámbito local, regional e internacional.*”(Proyecto Institucional. Pp. 30. De la Demanda Potencial de Formación en el campo de las Artes...).

Por otra parte, la dimensión interdisciplinaria de un caso de la historia del arte argentino donde un pintor desarrolla diferentes estrategias en la búsqueda de conjugar diferentes lenguajes artísticos, como afirman los testimonios existentes, resulta interesante dado que no habiendo obtenido tras el relevamiento previo, dato semejante en el contexto local o regional, así como pintores/músicos del recorte temporal a abordar radicados en la región que hayan desarrollado en su producción artística la interdisciplinarietà de manera manifiesta entre música, artes plásticas y susceptible de ser analizados desde una perspectiva estética integral totalizadora (o *universalista* en palabras de Xul) en base a la propuesta sugerida en el trabajo. Asimismo, resulta notable destacar poder aportar nueva

información y reflexiones sobre el desarrollo de la modernidad artística en el arte argentino en Buenos Aires y arrojar miradas innovadoras sobre el panorama artístico argentino durante el desarrollo del arte nacional en la primera mitad del s. XX y el nivel de relación que existió con los ejes centrales de producción teórica y estética internacionales.

d)- ANTECEDENTES/ESTADO DEL ARTE:

En principio, el trabajo interdisciplinario en el análisis de confluencias entre artes plásticas y musicales está en constante desarrollo con nuevas aportaciones. Se destaca en este sentido la Tesis de Masterado de Patricia Cosano Lucena, de la Universidad de Sevilla (España), bajo el título *Color Sonoro: Consideraciones sobre la Identidad Contemporánea a partir de Kandinsky y Schonberg* (Diciembre de 2018), que puede entenderse como una investigación en artes, en virtud del cruce realizado entre producción artística y relevamiento teórico sobre los postulados de la sinestesia presentes en la obra de Wassily Kandinsky y en la teoría de la Armonía Musical de Arnold Schonberg.

En esta misma línea resulta de gran interés el artículo *Tal vez no sepa Ud. que yo también pinto. Arnold Schoenberg* (Barcelona Research, 2018), de Carlos Velilla, que indaga en la correspondencia epistolar existente entre Vassily Kandinsky y Arnold Schoenberg, para arrojar interesantes datos acerca de la dimensión pictórica del compositor vienés, padre de la técnica de composición dodecafónica. Este texto constituye un antecedente relevante debido a que traza vínculos notorios entre las artes plásticas y la música dentro de la corriente expresionista alemana de Die Blaue Reiter.

Particularmente es relevante el trabajo realizado por la Fundación Juan March, evidenciado en el *Concierto Didáctico Paul Klee: el pintor violinista* (2014), que ahonda en el cruce entre la obra pictórica de Klee y la música académica occidental (la guía didáctica y teórica se encuentra disponible, así como filmaciones de presentaciones de este Concierto en la plataforma Youtube bajo el nombre homónimo).

Asimismo, se cita y destaca el Trabajo de Fin de Grado de Marta Asenjo Rueda, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante (España), bajo el título *Goyescas: La interrelación artística en el marco de la España Romántica* (2018), que traza un marcado vínculo entre la obra *Goyescas* del compositor español Enrique Granados, y la obra del pintor Francisco de Goya. Dicho trabajo capta interés por los elementos teóricos y conceptuales empleados para el análisis y para el planteo metodológico de la presente propuesta de tesina.

Por otra parte, la tesis doctoral de Jose Antonio Ariza Rodríguez, bajo el título *Niveles de Afinidad entre la Música, la Pintura y la Literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del Siglo XX* (Universidad de Málaga. 2015), propone un análisis interdisciplinario para estudiar los posibles nexos y convergencias entre las tres

disciplinas objeto de estudio. Resulta coherente considerar este trabajo como antecedente, en función no solamente del abordaje interdisciplinario de diferentes lenguajes, sino por los datos que aporta en torno al eje de pensamiento asumido por los artistas de las vanguardias históricas en busca de la interrelación y convergencia entre las disciplinas artísticas.

En esta misma línea resulta de interés la tesis doctoral de Alicia Díaz de la Fuente, *Estructura y Significado en la Música Serial y Aleatoria*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, que ahonda en el desarrollo de la música serial y aleatoria y en los vínculos de confluencia con otras disciplinas artísticas.

Los aportes en tanto vínculos interdisciplinarios entre diferentes lenguajes artísticos no se limitan exclusivamente a las artes plásticas y musicales, abarcando inclusive a los cruces entre arquitectura y música. En este sentido se toma como referencia los trabajos en torno a la obra del compositor, ingeniero y matemático Iannis Xenakis, y en su colaboración con Le Corbusier. A este respecto se menciona el libro *Música de la Arquitectura* (2005) que reúne los escritos del propio Iannis Xenakis (presentados y comentados por Sharon Kanach) de Editorial Akal. El examen de sus archivos personales condensados en este libro ha desvelado, entre otras cosas, la riqueza de este material (artículos, cartas, conferencias, escritos teóricos, reflexiones programáticas), que completa los propios bocetos y proyectos arquitectónicos. Estos textos se articulan en cuatro apartados: "Los años Le Corbusier", "La ciudad cósmica y otros escritos", "Xenakis, arquitecto independiente" y "Los Politopos".

Asimismo resulta importante destacar en referencia a Xenakis el artículo *La Tourette y Metastaseis. De cómo ordena el material un arquitecto y un músico* (2012) de Domènec Llorca y Josep Llorca, que ahonda en los procedimientos compositivos de Xenakis partiendo de la obra arquitectónica del convento de La Tourette diseñado por Le Corbusier y de las relaciones compositivas intrínsecas en la estructura y elaboración de la pieza orquestal *Metastaseis* (1954). Asimismo este artículo introduce un análisis claro entre los elementos que las técnicas compositivas musicales aportan al pensamiento y al diseño en arquitectura y viceversa.

De acuerdo a lo antedicho, también se cita el trabajo de Fernando Pérez Oyarzún, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que en su artículo *Iannis Xenakis. La arquitectura de la música* (2008) analiza a partir de los bocetos de diseño arquitectónico de diferentes construcciones planteadas por Le Corbusier y Xenakis (de la que se destaca el Pabellón Philips. 1958) y las partituras y grafías musicales planteadas por este último.

Este artículo representa un aporte antecedente significativo, ya que permite observar cruces interdisciplinarios presentes en la partitura y en su extrapolación a otros lenguajes artísticos y del diseño.

En relación al estado del arte del tema propuesto, en primer término tomo como referencia medular el trabajo de la Dra. Cintia Cristiá, *Xul Solar: un Músico Visual* (2017), que aborda la obra del artista desde una mirada interdisciplinaria entre música y artes plásticas. El libro anteriormente citado constituye una introducción a la Tesis Doctoral presentada por la autora ante la Université de Paris- Sorbonne (Paris IV), intitolado *Xul Solar et la Musique* (2004).

La citada autora también ha realizado numerosos artículos acerca de la temática, y de la correspondencia entre artes plásticas y musicales. En este sentido se tiene en cuenta el artículo *Interrelación de la plástica y la música: en torno a los teclados de colores de Xul Solar* (2016), donde se aborda preliminarmente y de forma específica los teclados de colores del artista, siendo de los pocos trabajos que apuntan a la temática.

Por otra parte, es destacable los textos *Adorno, Soriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico- metodológico* (2011) y *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino* (2012), donde Cristiá traza una posible hoja de ruta en torno al abordaje teórico- metodológico de diferentes propuestas interdisciplinarias tomando como eje el campo musical y su relación con las artes visuales, que sirven de gran utilidad en la delimitación del tema y de la propuesta metodológica empleada.

Se debe tener en cuenta a continuación, que la obra de Xul Solar ha sido poco abordada más allá de testimonios, catálogos de exposición o referencias críticas efectuadas por historiadores o estudiosos del artista. Sin embargo se destaca la obra de Mario Gradowczyk *Alejandro Xul Solar* (1996) de la Fundación Bunge y Born, que despliega un punto de partida biográfico del artista, en base a testimonios y fuentes documentales primarias.

Asimismo resulta interesante la tesis de Jorge López Anaya, *Xul Solar. Una Utopía Espiritualista* (2002), que aborda la obra del artista desde aspectos espirituales y esotéricos presentes en su obra y que ayudan a comprender el fuerte carácter simbólico de la misma.

Por otra parte, Álvaro Abós en su libro *Xul Solar. Pintor del misterio* (2004) realiza un recorrido biográfico de interés para comprender el camino de producción del artista.

Adriana Armando por su parte, en *Dioses y Códices Prehispánicos en la obra de Xul Solar* (1997), realiza un abordaje y análisis de obra teniendo en cuenta la riqueza simbólica y las referencias precolombinas del artista visibles en su producción.

El catálogo de exposición del Museo Nacional de Bellas Artes a cargo de Michael Baumgartner (1999), *Paul Klee y Xul Solar. Un Encuentro. El artista como visionario*, permite hacer una aproximación a las influencias primarias evidenciadas entre Xul Solar y artistas europeos de la primera mitad del Siglo XX, a la vez que aporta una hoja de ruta primaria sobre influencias musicales en la obra pictórica.

También se toma en consideración el artículo *Xul Solar, el Arte de la Diferencia* (Waterloo, Canadá. 2012), de Mario Boido, que explora en la dimensión lingüística de las obras de Xul Solar, a través del análisis de un conjunto de obras seleccionadas, además de una aproximación al Panajedrez solariano. Esto resulta de interés como antecedente en tanto abordaje interdisciplinario de la obra del artista de referencia, a través de un acercamiento interdisciplinario entre lingüística y artes plásticas.

Por último, la obra *Xul Solar y el Arte Combinatoria. La Belleza de la Totalidad* (2017) de María Cecilia Gil de Bendinger, traza un eje de relaciones entre la obra de Xul Solar (centrándose en el Panajedrez, el Pan Tarot y los documentos o bocetos del artista), y la obra del monje y místico medieval catalán Ramon Llull. Esta relación permite analizar la obra de Xul Solar articulada holísticamente en torno a la Cábala, la numerología duodecimal y a referencias astrológicas que permiten leer las diferentes facetas de su obra como una unidad de profunda lógica interna.

En términos de la influencia de Arnold Schönberg en la Argentina, concretamente tomo el libro *El Grupo Renovación*, de Guillermo Scarabino (1999), libro clásico de la historia musical argentina que indaga en el desarrollo de la vanguardia musical argentina y de la composición musical modernista en el país.

A su vez, resulta de interés acerca de la influencia de este compositor en la Argentina el artículo de J. Fernando Anta Alejandro Martínez, titulado “Paz, Schoenberg y Abel: una indagación de sus recorridos hacia la atonalidad basada en atributos estadísticos de la música”(2018).

e)- MARCO CONCEPTUAL:

Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari (1887-1964) corresponde un caso singular de la historia del arte moderno argentino. Su obra, revalorizada en las últimas décadas, abarca principalmente la pintura, así como también la creación e intervención de objetos.

Desde su infancia, la historia personal de Xul Solar estuvo ligada al aprendizaje de la música. Esto se ha visto reflejado por la presencia de rasgos musicales en sus obras. En este sentido es de destacar las definiciones que el propio artista realizara de su obra. En una entrevista, Xul Solar se define de la siguiente manera: “(...) Soy creador de 12 técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional que produce la escucha de una audición musical (...)”¹.

Se puede tender puentes de esta forma con los postulados de Vassily Kandinsky (1866-1944), miembro de la corriente expresionista alemana situada en el grupo “Die Blaue Reiter” (El Jinete Azul), quien se interesa por la interrelación de las artes, expresada tanto en *De lo Espiritual en el Arte* (1911), como en *Punto y Línea sobre el Plano* (1926), ambos ensayos y reflexiones acerca de la creación plástica y declaración del posicionamiento teórico de su autor. Su reflexión lo lleva tanto a desarrollar las similitudes entre el sonido y el color como a justificar la inspiración musical del pintor como creador:

Esta investigación continúa naturalmente con una comparación de los elementos propios de los que se dispone con aquellos de otro arte. En este orden de ideas, las comparaciones con la música son las más ricas en enseñanzas. Desde hace siglos, y con algunas excepciones y desviaciones, la música es el arte que utiliza sus medios, no para representar los fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales (...). (Kandinsky. 1989: 98).

Lo expresado por Kandinsky no es ajeno a lo planteado por el músico vienés Arnold Schoenberg, amigo de este último, pintor aficionado y considerado el desarrollador del atonalismo y de la técnica de composición dodecafónica, al expresar que:

En su nivel más alto, el arte se ocupa únicamente de reproducir la naturaleza interior. Su objetivo es aquí la imitación de las impresiones que, a través de la asociación mutua con otras impresiones sensoriales, conducen a nuevos complejos, nuevos movimientos

¹ Revista Tiempo Argentino, 23-IX-1953. “Xul Solar”. Citado a su vez en “Xul Solar. Pintor del Misterio”. Pp. 215.

(...); así que, por ejemplo, puede ocurrir la reproducción de sensaciones visuales o táctiles con el material propio de las sensaciones auditivas. (Schoenberg. 1979:13).

Por otra parte, el interés que suscita la figura de Schoenberg para la historia del arte occidental, no se da en una única dirección vinculada a sus aportes en el campo de la música, sino que tiende puentes vinculantes con la estética y la reflexión sobre la creación artística.

En este punto es menester para el presente trabajo situarnos en la dimensión de una serie de conceptos emanados por Schoenberg, que atraviesan durante toda su vida a sus reflexiones creativas y que pueden sintetizarse en dos macro-conceptos que explican su dimensión creativa y su aporte filosófico-estético: el binomio Estilo-Idea, y Correspondencia.

Estilo e idea son los conceptos más importantes que Schönberg teoriza, reforzados por el título de la recopilación de escritos editados por su discípula y colaboradora Dika Newlin bajo el título *Style and Idea* (1950), que proviene del conocido artículo-conferencia “New Music, Outmoded Music, Style and Idea” (1946).

Estos dos conceptos intentan explicar la dicotomía entre lo que el artista concibe en su mente y su re-presentación. La composición es trasladar o, en términos de Schoenberg “transferir” al mundo sensible lo que el artista imagina desde una mirada estética, es el paso del pensar al decir.

Este problema es puesto de manifiesto por el autor en el prólogo y en los agradecimientos de su *Structural Functions of Harmony*.

Schoenberg insinuará que el estilo es la apariencia de la obra de arte (el espolón o estilete en palabras de Derrida), mientras que la idea es el significado primero de la composición. La idea entonces constituye la “cosa en sí”, la Voluntad, el noúmeno, mientras el estilo es, justamente la representación, el envoltorio, la materialización de esta idea

La investigación artística fue una constante en la vida de Schönberg. La tensión entre estilo e idea está presente a lo largo de su vida creativa, y en sucesivas cartas vuelve a emplear el término estilo como manera de componer:

El método de composición con doce sonidos no fue introducido por mí como un estilo de uso exclusivo, pero intentaba reemplazar las cualidades funcionales de la armonía tonal (Schoenberg, *Estilo e Idea*, 1953: 67)

La composición dodecafónica es un método para abordar de forma novedosa y trasvasar las leyes de la armonía tradicional, es el camino que emprende Schönberg para evolucionar hacia una nueva sintaxis una vez la precedente queda caduca. Pero el énfasis está en la música que ha de resultar, no en el “estilo” o el “método”.

En este punto resulta necesario vincular estas características con los procesos de creación de Xul, desarrollados a lo largo de su vida, que implicaron también una búsqueda y una investigación orientada a la expresión a través de la obra de arte del conocimiento universal, una idea pre concebida revelada a través de visiones y meditaciones de orden místico. En el caso del estilo siguiendo los planteos Schoenbergianos, implicaba una búsqueda de un método de comunicación de estas experiencias a través del arte, un modo de establecer una conexión con, siguiendo lo planteado por Cecilia Gil de Bendinger, los “iniciados”².

Schoenberg insiste en que el estilo es la calidad de una obra basada en condiciones naturales, expresando lo que el artista quiere crear.

Quien conoce sus capacidades deberá ser capaz de decir de antemano exactamente cómo será la obra acabada que aún permanece en la esfera de la imaginación.

Antes de concebir la obra, el compositor (o el artista si se entiende en términos amplios) ya debe divisar el estilo.

Cabe recordar que el compositor se refiere a tres elementos para delinear el concepto de idea: *Idee*, *Gedanke* y *Einfall*. *Idee*, (del griego *idein*), significa ver. *Gedanke*, pensar, es un pensamiento concreto. Y *Einfall*, viene de “fallen”, caer o derramar, y tiene que ver con la inspiración, en algo que “se derrama” en la mente del artista.

Resulta notable que este derramamiento, fundamentalmente al referirnos a Xul, adquiera importancia ya en la germinación del pensamiento creativo de Xul antes de su viaje a Europa, recordando a Baudelaire, en la imagen metafórica del cerebro ardiente, en los pasos iniciales de su faceta creativa e intelectual:

² Vease Xul Solar y el Arte Combinatoria. La Belleza de la totalidad.

*He estado preparándome para ir a Europa con dinero para un mes, y he alternado entre la esperanza, el deseo de lucha, el de reposo y la desesperación completa. Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, le coeur gros rancune et de désirs amers*³ (sic.⁴).

Schönberg habla al referirse a la idea como un elemento compositivo combinable, como una relación entre cosas semejantes que podemos entender en interrelación de elementos, de motivos musicales.

Esta interrelación de elementos compositivos, que en música podemos entender como tonos, ritmos y armonías, no son ajenos a la producción pictórica, e incluso a la generación de un lenguaje universalista como el planteado por Xul Solar, donde la idea adquiere una dimensión simbólica a la par del empleo de ritmos visuales o colores en base a un sistema determinado.

Podemos decir entonces que el compositor se ve inseparablemente abordado por las ideas, tanto a nivel sensible como mental.

Así, hay otro sentido al que nos podemos referir cuando hablamos de idea. La idea es el todo, que se manifiesta de muchas maneras, pero que mantiene la esencia de la composición. Es la visión del compositor, algo nuevo que aún no ha existido y que el creador quiere hacer presente.

Pensando esto en términos de Xul, existe una idea universal entendida en un plano religioso y cosmogónico que define y guía su obra, pero que solo será revelada a partir de un método particular de abordaje mediante los elementos materiales del estilo, básicamente, de su estilo propio y particular como artista.

Por otra parte, volviendo a Schoenberg, si una idea que no se presenta como un todo orgánico conduce a un arte caduco.

³ Esta última frase, “Una mañana partimos, el cerebro ardiente, el corazón henchido de rencor y de deseos amargos”, originalmente en francés, proviene del poema El Viaje de Charles Baudelaire. (El destacado es propio).

⁴ Xul Solar, Alejandro. Cuaderno de notas (Buenos Aires, X-1910 / II-1912), inédito, Archivo Fundación Pan Klub- Museo Xul Solar. Pp. 6.

Schönberg afirmará que para crear tiene que captar la idea, porque no se ve influido por ningún elemento extramusical. El compositor cree que la creación artística debe seguir un impulso interior, autónomo de cualquier otra realidad. Esta consideración resulta interesante si pensamos a su vez en el concepto estético planteado por Kandinsky de la “necesidad interior” del artista.

De hecho, lo que separa el arte de la ciencia como afirma Schoenberg en los *Gedanke Manuscripts* del 19 de agosto de 1923, es justamente que la ciencia quiere exponer las ideas de forma exhaustiva e intenta responder todas las preguntas de forma absoluta y exacta, mientras que en el arte, la idea se manifiesta de muchas maneras ambiguamente, abierta a interpretaciones.

Resultan curiosas las afirmaciones expuestas en los *Gedanke Manuscripts* al referirse a las diferencias entre Ciencia y Arte, sin contar con el impulso teleológico interior de la creación ya que permiten establecer un nuevo nexo con Xul.

Siguiendo las reflexiones de Cristia:

Al haber sido esencialmente autodidacta, es entendible que Xul buscara afianzar el vínculo personal con el arte, con prescindencia de la mediación de un maestro. El consideraba que todos somos en el fondo creadores y que debemos cultivar esa sensibilidad, no para convertirnos en artistas profesionales sino para entrar en contacto con ese mundo interno que otorga sentido a la vida exterior⁵.

Carl Dahlhaus al remarcar la relación que se establece entre Schönberg, Loos y Kraus, a propósito de la idea permite observar un nexo en la constitución del pensamiento de la modernidad artística, que por una razón epocal y conceptual, no es ajena a Xul Solar:

Schoenberg's concept of the musical idea is replete with a kind of pathos which reminds us of the ardour with which Adolf Loos battled against the ornament and Karl Kraus against the empty phrase” (Schoenberg and the New Music. Citado por Gafijczuk. 2013)⁶.

⁵ (CRISTIA. 2017: 139)

⁶ GAFIJCZUK, Darius. 2013. Europa central entre presencia y ausencia: la arquitectura del desenfoque en Loos, Schoenberg y Janacek. (Traducción propia del original en inglés).

Siguiendo estos planteos, los tres autores que aborda Dahlhaus van a la esencia de sus respectivas artes. La idea musical en Schönberg es el germen primigenio de la obra, como lo son los edificios despojados de ornamentación de Loos (recordando su importante artículo “Ornamento y Delito”, clave para la arquitectura racionalista) y las palabras desnudas de retórica de Kraus. Los tres van a la esencia y en su creación, el modo de aparecer de una composición, un edificio o una frase es su estilo, personal e inconfundible, desprovisto de todo ornamento que impacte en su expresión de la “necesidad interior”.

Como Esteban Buch ha señalado al referirse a Arnold Schoenberg, “su importancia para la historia de la música es indiscutible, resumida por estos dos términos esotéricos: atonalismo y dodecafonismo” (Buch.2010:17).

Al ahondar en el periplo europeo del joven Xul, podemos precisar varios puntos de contacto con Schoenberg.

Londres, ciudad que frecuentó Xul Solar durante su periplo europeo de 1912-1924, fue también fuente de inspiración para el artista. En esta ciudad no solo visitó exposiciones de arte, de artesanía exótica proveniente de las colonias europeas de ultramar, sino también realizó la adquisición de libros de saberes generales y específicos, así como de partituras. En este sentido, “(...) *en cuanto a la música, parece que, estando en Londres, Xul compra tres partituras de composiciones modernas para piano, incluida una obra de Schoenberg y dos de Stravinsky*”⁷.

Su integración en el medio intelectual y artístico argentino desde su regreso a la Argentina en 1924, sus diálogos con escritores, filósofos, poetas y músicos de la vanguardia local, principalmente de la Agrupación Nueva Música y del Grupo Renovación, quienes proponían el desarrollo de las tendencias musicales modernas en el país, enriquecen un universo creativo y aportan a su trabajo musical, cuya seriedad ha sido confirmada en el desarrollo de diferentes sistemas de lectoescritura musical experimentales: “Inventó diversas escrituras hasta seleccionar dos que podrían ser viables (las notaciones trigramática y enarmónica), que son puestas a prueba en algunas transcripciones” (Cristiá. 2017: 141).

⁷ (CRISTIA. 2003:176)

Las experimentaciones constantes en las posibilidades de los diferentes lenguajes artísticos están ligadas a la concepción del artista de generar un sistema de correspondencias universal de las artes, la ciencia y las diferentes concepciones espirituales del Mundo, como la Kaballah judía, el I-Ching o la numerología árabe, vertidos en la producción de objetos diversos.

Esta concepción está vinculada al Diagrama de Correspondencias elaborado por Xul, que comprende un listado de símbolos que establecía una serie de correspondencias astrológicas, musicales, cromáticas y numéricas, basando su estructura en el sistema de numeración Duodecimal:

“En cuanto a Xul Solar se refiere, eligió el sistema “duzi” o duodecimal para la organización de los elementos musicales, consonantes y vocales, colores, planetas y signos, numeración. Este sistema utiliza doce elementos o tonos o colores o formas geométricas o notas musicales sin establecer una jerarquía, es decir, son todas tratadas como equivalentes”. (Gil de Bendinger. 2017:55).

Retomando los planteos estéticos y técnicos de Schoenberg, resulta relevante considerar su aporte a la composición musical a partir del desarrollo del Dodecafonismo, entendido como *“(…) una técnica de composición basada en la utilización sistemática de los doce sonidos de la escala cromática temperada occidental”* (Abromont. 2005: 178).

Lo anteriormente expuesto refuerza el talante interdisciplinario de la obra solariana, y la búsqueda de una serie de confluencias que permitiera en torno a la numeración de base doce unir los diferentes campos artísticos, científicos y espirituales. Más aún, si tenemos en cuenta la noción de *correspondencia* que se desprende de las reflexiones abordadas por Schoenberg, podemos encontrar otro punto nodal de correlato.

Si tenemos en cuenta el término alemán *Zusammenhang* significa ni más ni menos ‘disposición junta’; esto es: conexión, enlace, nexos, correspondencia.

Y correspondencia no es, para nada, un término neutro, teniendo en cuenta que Schönberg —que evidentemente conocía la teosofía de Madame Blavatsky⁸— era conocedor de la visión swedenborguiana⁹ del mundo.

No es inocente mencionar en este punto a la teosofía, si tenemos en cuenta que uno de los más trascendentes discípulos de Blavatsky, Rudolf Steiner, fue el fundador de la Sociedad Antroposófica, grupo que fue frecuentado durante su estancia europea por Xul Solar.

En el artículo *Composition with Twelve Tones (I)*, Schönberg dice, hablando de la unidad del espacio musical:

En este espacio, al igual que en el cielo de Swedenborg (descrito en Serafita de Balzac) no hay abajo, ni derecha o izquierda, ni delante o detrás absolutos. Cada configuración musical, cada movimiento de notas tiene que ser comprendido primariamente como una relación mutua de sonidos, de vibraciones oscilatorias que aparecen en diferentes espacios y tiempos.(...) la mente de un creador musical puede operar subconscientemente con una serie de sonidos, independientemente de su dirección, independientemente de la manera como un espejo puede mostrar sus relaciones mutuas, que siguen siendo una cualidad dada (Style and Idea, p. 223).

La cuestión de la correspondencia, pues, tiene que ver con la relación que se establece no sólo entre elementos pertenecientes a un mismo plano, sino entre planos distintos. Lo aclaraba también Anton Webern en *El camino hacia la nueva música*. El discípulo de Schoenberg afirmaba a propósito de la correspondencia —casi con toda seguridad siguiendo los planteos de su maestro:

⁸ La teosofía (del griego: θεός, theós, 'Dios', y σοφία, sophía, 'sabiduría') es un conjunto de enseñanzas y doctrinas difundidas bajo ese nombre por Helena Petrovna Blavatsky a fines del siglo xix. En su obra *La clave de la teosofía*, ella explica que el nombre teosofía es uno de los tantos que se utiliza para designar a una sabiduría sin edad, eterna, que no es otra que el conocimiento de la verdadera realidad. Del mismo modo que la ciencia no crea las leyes que rigen la naturaleza sino que las descubre, la teosofía es la realidad, y los seres humanos vamos aprendiendo progresivamente porciones del conocimiento de esta realidad. A partir de 1875 se crea la Sociedad Teosófica, que tiene como uno de sus objetivos el estudio comparativo de Religión, Ciencia y Filosofía, con el objeto de descubrir la enseñanza fundamental en cada una de ellas.

⁹ Muchos artistas se mostraban intrigados por ciertas escrituras espirituales, en particular por la obra maestra de Madame Blavatsky, *La Doctrina Secreta*. Indudablemente hubo otras influencias, como las obras de Édouard Schuré, Jakob Böhme y Emmanuel Swedenborg. Pero fue la Teosofía lo que tuvo una más profunda influencia en la aparición del arte abstracto moderno y, especialmente, en los padres fundadores del movimiento, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian, Kazimer Malevich, y recientemente descubierto, por Ilma Af Klimt.

Con esto acabamos de introducir un concepto [correspondencia] sobre el que podríamos estar hablando días enteros. [. . .] La correspondencia es, ciertamente, lo que nunca puede faltar cuando algo tiene que tener un sentido. Correspondencia es, en un sentido muy general, la introducción de la mayor relación posible entre las partes. Es, por lo tanto, aclarar al máximo, tanto en la música como en cualquier otra manifestación humana, las relaciones entre las partes confrontadas; en una palabra: mostrar cómo una realidad conduce a la otra¹⁰. ”

Esta importante cita de Webern, nos lleva nuevamente de forma directa a Xul Solar, en la ardua empresa llevada adelante por el artista de articular diferentes mundos posibles en su esquema de correspondencias o Hierzoeco Coeli según Natura (Diagrama de Sagradas Correspondencias Universales). Este sistema, buscado durante gran parte de su vida por Xul Solar, tenía como finalidad establecer relaciones de correspondencia entre diferentes realidades, fundamentalmente, entre colores, sonidos, planetas y números. En este punto, el vínculo de ambos artistas con la teosofía resultaría determinante en estas conexiones.

Esta estructura de pensamiento, que podemos articular con la idea de una correspondencia también en un plano interdisciplinario, está en relación con los planteos establecidos por Wagensberg.

En términos de Wagensberg (2014):

“Ciencia, arte y revelación no son, pues, tres formas de conocimiento que se excluyan entre sí, como ocurre con los reinos de la naturaleza viva; al contrario, se integran, se funden y se combinan para formar las disciplinas impuras, las únicas disciplinas que existen realmente”. (Wagensberg. 2014: 54).

Asimismo, se debe tener en cuenta que el conocimiento es siempre impuro (Ibid. 2014:53), por lo que se pueden articular diferentes disciplinas del conocimiento provenientes de la ciencia con lenguajes artísticos a través de un código común, articulado por intermediación de un lenguaje, como podría ser el matemático.

¹⁰ A. Webern, El camino a la nueva música, trad. J. Casanovas, Antoni Bosch, Barcelona, 1982, pp. 63-64.

Este lenguaje codificado e interdisciplinario, establecería de acuerdo a Garramuño (2015) relaciones de confluencia, entendida como “*la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida*” (Garramuño. 2015: 16).

Cabe en este punto reflexionar acerca de la posibilidad de entender a la creación artística de Xul Solar, entendida según principios de una búsqueda de la universalidad de las diferentes esferas del conocimiento, susceptibles de ser asociadas con las bases teóricas, estéticas y musicales desarrolladas por Schoenberg.

En consecuencia, situarnos en la posibilidad de una confluencia entre la música, la pintura y los conocimientos esotéricos en la obra de Xul Solar, articulados conceptualmente a través de las nociones de estilo, idea y correspondencia de Schoenberg, visibles en las indagaciones y reflexiones centradas a una correspondencia de las artes en Xul, representaría un mecanismo diferente de interpretación y de abordaje interdisciplinario de su obra y a una relectura del papel de su vínculo con los artistas de la modernidad musical porteña.

f)- HIPOTESIS:

En Xul Solar se verifica la influencia conceptual de Arnold Schoenberg a través de los conceptos de Estilo, Idea y Correspondencia. Estos tres conceptos macro de la reflexión estética y artística de Schoenberg gravitan en el universo creativo de Xul Solar, y están presentes en sus reflexiones sobre la búsqueda de un esquema de correspondencias que permitan abordar los diferentes lenguajes artísticos y relacionarlos en una producción *universalista* del conocimiento.

Asimismo, estos conceptos resultan útiles para entender la obra solariana desde una nueva perspectiva conceptual y crítica, proveniente desde el campo de la reflexión musical, pero que puede traspolarse a diferentes manifestaciones artísticas desde una concepción interdisciplinaria, en este caso en las indagaciones del artista sobre el Diagrama de Correspondencias Universales.

Esto permite comprender la influencia de la modernidad artística en la obra de Xul Solar, desde una perspectiva nueva, asociada al impacto que Arnold Schoenberg y los músicos que lo sucedieron en Argentina, generó en él.

METODOLOGÍA:

En primer término, la presente tesina se estructuró en torno a una investigación sobre artes, entendida como:

“...la investigación que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio. Se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. Idealmente hablando, dicha distancia teórica implica una separación fundamental entre el investigador y el objeto de investigación. Aunque esto es una idealización, la idea reguladora que aquí se aplica es que el objeto de investigación permanece intacto bajo la mirada escrutadora del investigador”. (Borgdorff.2006:9).

En este sentido, se abordó como objeto de investigación concreto el sistema ideado de Correspondencias Universales de Xul Solar en tanto proceso creativo de búsqueda del conocimiento presente en su obra artística, para interpretar de modo crítico y generar una aproximación teórica a través del cruzamiento con los conceptos emanados de las teorías estético-filosóficas del músico austriaco Arnold Schoenberg; todo ello para develar vías de confluencia interdisciplinaria entre los criterios musicales y conceptuales de la música atonal dodecafónica de Schoenberg y las indagaciones interdisciplinarias de Xul Solar, desde presupuestos teóricos, elementos documentales existentes en el acervo de la casa-museo del artista y reflexiones hermenéuticas emanadas del análisis de estas relaciones. De acuerdo con lo antedicho, debemos tener en cuenta que al abordar un hecho artístico o (más específicamente hablando) proveniente de la historia del arte, resulta conveniente para el presente planteo posicionarse en el enfoque de una investigación cualitativa. De acuerdo con lo planteado por Sampieri (2004), entendemos por enfoque cualitativo de investigación a aquel que:

“(...) involucra la recolección de datos utilizando técnicas que no pretenden medir ni asociar las mediciones con números, tales como la observación no estructurada, entrevistas abiertas, revisión de documentos, discusión en grupo, evaluación de experiencias personales, inspección de historias de vida, análisis semántico y de discursos cotidianos, interacción de grupos o comunidades e introspección” (Sampieri 2004:12).

En consecuencia, de la cita anterior se desprende que el trabajo llevado a cabo comprendió la recolección de documentación, bibliografía y biografía referida al artista Xul Solar como parte de la historia del arte nacional y a sus vínculos conceptuales y estéticos con el artista Arnold Schoenberg.

Como se dijo en apartados anteriores, esta relación planteada en la hipótesis de trabajo represento una recopilación exhaustiva de datos, documentos e información complementaria que permitiera una reconstrucción integral de la vida y obra de Xul Solar y su contacto con las ideas del músico propuesto, clave para entender la modernidad en tanto proceso de la historia del pensamiento occidental.

El diseño metodológico del presente proyecto se dividió en tres etapas, que se establecieron en recolección de datos (comprendido por el relevamiento documental y bibliográfico sobre la temática y sobre la biografía del artista), el abordaje y estudio de la obra teórica de Arnold Schoenberg y los indicios documentales existentes en el acervo epistolar, bibliográfico, discográfico y musical propiedad de Xul Solar y disponible en su casa-museo, y la triangulación de datos para analizar de forma integral ambas dimensiones.

Primera Etapa:

Al plantear las técnicas específicas de recolección de datos en torno al objeto de estudio se utilizó en primer término el relevamiento documental existente del artista consultable en el Museo Xul Solar. Dentro de ese relevamiento, la documental de utilidad fueron los bosquejos, partituras y grafías musicales que el artista diseñó en busca de un sistema de notación particular. Asimismo, debemos tener en cuenta que el artista era un ávido lector de diversos temas, poseyendo una biblioteca con gran cantidad de ejemplares. Por ello, fué relevante fuente de consulta documental el acervo bibliográfico de la biblioteca del artista, indagando el material existente en términos de interrelación entre las artes, así como también en términos de textos de lectoescritura musical y libros de partituras.

Segunda Etapa:

En una segunda etapa se realizó el análisis de la bibliografía recolectada sobre Schoenberg y su contrastación con la información documental acerca de Xul Solar.

Fundamentalmente, la información documental acerca de Xul Solar se centro fundamentalmente en los diarios y cartas del artista y su contacto con los diferentes movimientos durante su estancia en Europa. Por otra parte, también se tuvo en cuenta los datos biográficos existentes de su relación con los músicos del Grupo Renovación al llegar a Buenos Aires en 1924, y cuyo intercambio se extendió aproximadamente hasta mediados de la década de 1940.

Tambien debemos tener en cuenta, que este periodo seleccionado, comprende las experiencias desarrolladas por Xul Solar en el objeto propuesto, a saber, la organización de un sistema de correspondencias interdisciplinario que conjugara los diferentes campos de la creación, de la reflexión y del conocimiento.

En este sentido, se recabo información también acerca de estos procesos creativos, y de los diferentes objetos que fueron generados a partir de estas indagaciones, para comprender la magnitud de las experimentaciones de Xul Solar.

Tercera Etapa:

La tercera y última etapa corresponde con la sistematización de la información y la comprobación de las correlaciones verificadas entre Xul Solar y Schoenberg. En este sentido se procedio a un análisis pormenorizado y a un cruzamiento en el análisis teorico de las dos corpus teóricos, bibliográficos y documentales recabados, para establecer una síntesis que resultara en las conclusiones del caso.

En este punto, se verifico la relación existente entre Xul Solar y los conceptos desarrollados por Arnold Schoenberg de Idea, Estilo y Correspondencia, presente en el esquema de relaciones interdisciplinarias establecido por el artista en su Diagrama de Correspondencias, como ejemplo de la influencia de la modernidad teórica de Schoenberg en el artista objeto de estudio.

Todo ello sistematizado y vertido en el escrito final que constituye el contenido de estas páginas.

2. Desarrollo y análisis

a)- **“Xul Solar: un artista universal”. Breve recorrido creativo de un artista multifacético.**

Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el que escucha una “suite” chopiniana, un preludio wagneriano o una estrofa cantada por Beniamino Gigli. (Alejandro Xul Solar, entrevista, “Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la panlingua”. Mundo Argentino. Buenos Aires. Agosto de 1951).

El Delta del Paraná será el lugar del mundo donde tendrá inicio y final la vida de Xul Solar. En este territorio de 14.000 km cuadrados de superficie, equivalente a la mitad de la superficie de Bélgica, es donde desemboca uno de los cuatro grandes ríos del mundo: solo el Missisipi, el Orinoco y el Amazonas pueden compararse con el Río de la Plata y con ellos comparte el monumento erigido por Bernini en la Piazza Navona de Roma.

En la ciudad de San Fernando, Provincia de Buenos Aires, a las once y veinte del miércoles 14 de diciembre de 1887, nacía en el seno de una familia de inmigrantes alemanes e italianos, Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari.

Su padre Emilio Schultz Salles (1853-1925) procedente de Riga, Letonia, de profesión Ingeniero, es el tipo de inmigrante deseado por los ideólogos de la Generación del Ochenta¹¹. De origen germánico, “al llegar a la Argentina en 1872, el joven ingeniero traía entre sus bienes tres álbumes musicales manuscritos que permiten imaginar el tipo de repertorio que le interesaba” (Cristiá. 2017:20).

Su madre Agustina Solari (1864-1958), nacida en Zoagli, en la Liguria Italiana, procedía de una familia de comerciantes italianos radicados en la Argentina a partir de 1860. Poco se sabe de la educación musical de su madre, quien originaria de San Pietro de Rovereto, Génova, llega a San Fernando junto con su hermana Clorinda (1869-1959) en 1882.

¹¹ TERAN, Oscar. Vida Intelectual en el Buenos Aires del fin de Siglo (1880-1910). Derivas de la Cultura Científica. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000).

Como afirma Alvaro Abós, la vocación de Xul Solar por la adquisición de conocimientos, por la invención y la creación se despertó a corta edad en el seno familiar y de sus amistades infantiles:

“Para Alejandro, la más grande de las fiestas era entrar al estudio de su papá, ese santuario con extraños aparatos de medición, tableros de dibujo, compases y reglas, tinteros, cuadernos y lápices, instrumentos mágicos que durante toda su vida fueron los mejores regalos.” (Abos. 2004:18).

Quien estuvo más cerca de reemplazar al padre ausente, aunque solo era tres años mayor que Alejandro, se llamaba Verminio Servetto. (...) Verminio pintaba, componía y ejecutaba música, escribía poemas, recitaba y actuaba en los teatros de aficionados que abundaban en el pueblo de San Fernando. Pero sobre todo (...) inventaba objetos insólitos, pero que maravillaba a Alejandro. (Abos 2004:20).

En 1901, la familia se muda a la ciudad de Buenos Aires donde, además de cursar la escuela secundaria (en el Colegio Nacional sección Norte y en el Colegio Privado Del Plata), es probable que Xul haya comenzado a asistir a conciertos, acompañado de su padre e impregnándose de sus afinidades musicales. Por otra parte, la audición y práctica musicales pueden haber sido actividades ideales para realizar en su hogar, habida cuenta de que la salud de Xul siempre fue frágil.

Quizás por mandato paterno, en marzo de 1905, el joven Xul Solar ingresa a la Escuela de Arquitectura, pero paralelamente adquiere un piano con el dinero ahorrado durante ese verano al trabajar en la Penitenciaría Nacional por intervención de su padre. Según Cristiá, “se ha sugerido también que Xul aprendió música intuitivamente, pero parece improbable que no se hubiera confiado la formación musical del único hijo a maestros competentes” (Cristiá 2017:22).

Según Alvaro Abos, “Alejandro vacila en su vocación: le atraen el arte, la música y la literatura” (Abos 2004: 32).

En noviembre de 1907, Xul abandona la universidad y se hunde en un largo periodo de crisis, como atestiguan fragmentos de su diario personal de aquellas fechas:

“Octubre-Bs.As.- Noche:

Me oprimen vagas asfixias de deseos, como nieblas enemigas que rivalizan, mortíferas; en medio de mi agitación mi espíritu revolotea por los espacios buscando ayuda para hacerme huir, no se hacia dónde. Desgranarse las olas oigo entre el pedal del mar y siento brisas refrescantes; pero se desvanecen las flotas nocturnas de barcas peregrinas al llamarlas; cabalgatas de adustos gigantes pasan silenciosamente por los lejanos desiertos del aire ocultando la color-ceñida luna, pero su alma inferior no me comprende; fantasmas, cosas veladas llenan la atmósfera, no puedo definir las ni me ayudan; agudas risas escondidas y ágiles movimientos oídos me atraen fatalmente, mientras como serpientes las nieblas se disipan. ¡Visiones claras en la noche, rítmicos suspiros musicales de la selva florida, variados arrullos de aguas que van danzando y el aliento- perfume de la primavera adolescente que juega y me rodea como llamas deliciosas, en fiebre delirante me anonadan, oh!, y en un grupo movido de doncellas delicadas y magníficas sirenas!

Pero sus danzas y cercanas palabras no entiendo, con la más bella junto a mí, y el cansador deleite me adormece dolorosamente, ocultando las nieblas tristes del cuadro, digno de eternizarse en su juvenil vida.

¡Oh! ¿Qué manos, qué llamadas, me llevarán al aire puro, al sol radioso y al satisfecho mediodía? En esta lucha angustiada me haré veterano; con mis manos, mis ojos y oídos ávidos, con mi ardiente e hiriente cerebro encontrare el camino; y si no lo hay, si no hay país sin angustia para mí, todo yo, dentro de mis pensamientos, para mis hermanos, me haré un mundo!”¹².

Resulta llamativa la profusa utilización de metáforas recurrentes asociadas a la música en este fragmento, “los rítmicos suspiros musicales” y “las aguas que van danzando”, recuerdan particularmente los efectos sonoros de tipo acuático logrados por Richard Wagner en partituras como el inicio de El Oro del Rhin, cuya reducción para piano está entre las obras del acervo personal de la biblioteca de Xul.

Asimismo, en el pasaje citado se puede vislumbrar una intención consciente y manifiesta: Xul declara la necesidad de viajar, de buscar su propio camino con sus manos, sus ojos, sus oídos y su cerebro “ardiente e hiriente”. Esta conjunción sensorial está presente en las

¹² Xul Solar, Alejandro. Cuaderno de notas (Buenos Aires, X-1910 / II-1912), inédito, Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar, p. 2.

imágenes poéticas, donde se combinan elementos visuales (“nieblas”, “visiones claras en la noche”), olfativos (“aliento-perfume”), táctiles (“brisas refrescantes”), kinéticos (“mi espíritu revolotea”, “aguas que van danzando”), gustativos (“llamas deliciosas”) y auditivos (“desgranarse de olas oigo entre el pedal del mar”, “el murmullo de las aguas”, “rítmicos suspiros musicales”), que evidencian el alcance de la ascendencia wagneriana, En efecto, la interacción de los sentidos está implícita en el Gesamtkunstwerk u Obra de Arte Total.

En La obra de Arte del Futuro, Wagner se inscribe en la corriente de pensamiento para la cual la fusión de las artes fue su estado primordial:

“Al igual que, durante la construcción de la torre de Babel, luego de que sus lenguajes habiéndose mezclado se tornaran incomprensibles, los pueblos se separaron para seguir cada uno su camino, del mismo modo se especializaron las artes cuando todo (elemento) nacional común se dividiera en mil particularidades egoístas al abandonar el orgulloso edificio del drama, que se elevaba hasta el cielo, y en la cual habían perdido el entendimiento que era su alma colectiva¹³”.

Por otra parte, esta relación conceptual entre las artes es constante, sobre todo plasmadas en su diario en forma de metáforas musicales. Para plasmar sus sentimientos apela a frases tales como “el oleaje trueno, cantante, “solemnizado como con voz de trombones”, o “todo se resuelve en fúnebres preludios crescendo”.

Por otra parte, además de denotar estas anotaciones en su diario un conocimiento de las bases de la teoría musical y de los fundamentos del lenguaje, también revelan un profundo interés por la composición musical, como se observa en el siguiente fragmento de noviembre de 1911:

“Mis cuadros primeros, 12 al menos y mi poema dramático y musical, a todas horas serán mi obsesión, que porque mi vida no sea inútil y desdichada serán mi herencia si pronto paso el gran precipicio (...): En luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de éxtasis y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis

¹³ Wagner, Richard. 1982: 110.

innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga. Si, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo!¹⁴ ”

El término empleado por Xul para describir esta composición musical de su autoría (hoy perdida lamentablemente), remite directamente al concepto wagneriano de “Drama Musical”, concepto acuñado y expresado en el artículo Oper und Drama. Bajo ese concepto se designan tanto las óperas wagnerianas como toda aquella cuyos elementos musicales, verbales y escénicos se organizan al servicio de un objetivo dramático único, según la concepción del Gesamtkunstwerk.

Siguiendo a Cintia Cristiá, “las asociaciones entre luz, colores, acordes y timbres del fragmento de noviembre de 1911, por otra parte, señalan la influencia de poetas como Baudelaire, quien escribía desde el fondo común de las sensaciones” (Cristiá 2017:27).

En la misma página de noviembre de 1911, se puede leer:

“He estado preparándome para irme a Europa con dinero para un mes, y he alternado entre la esperanza, el deseo de lucha, el de reposo y la desesperación completa. Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme, le coeur gros de rancune et de désirs amers (sic). ”

Esta última frase, perteneciente al poema El Viaje, de Las Flores del Mal de Charles Baudelaire¹⁵ es coherente con la pasión por Wagner, ya que el poeta fue uno de los primeros wagnerianos en Francia. Baudelaire a su vez era defensor de la teoría de la interrelación de las artes, y en un sentido más amplio, de la existencia de una correspondencia universal.

Siguiendo a Cristiá resulta interesante la aportación que establece acerca de los intereses manifiestos por Xul:

“Si ya en su libreta de enrolamiento habíase declarado como “Oscar Alejandro Agustín Schultz Solari. Pintor y Músico”, la confirmación de que se dedicaba simultáneamente a

¹⁴ Xul Solar, Alejandro. Nota del 1-IX-1911. Íbidem: 4.

¹⁵ Baudelaire, Charles. “Le Voyage”, Las Flores del Mal. (1999:186).

las dos artes aparece en su diario a fines de enero de 1912. Allí describe las críticas de sus amigos, quienes le aconsejaban no dispersarse en “tantas vías” (...)” (Cristiá 2017:28).

Absorbido por el deseo incontenido de buscar inspiración, desarrollar su camino y “con dinero para un mes”, Alejandro Schultz Solari parte hacia Europa el 5 de abril de 1912 a bordo del buque “Highland Carrier”, en busca de su verdadera voz, en busca de Xul Solar.

La llegada del joven Alejandro Schultz a Europa constituye el inicio de un periplo de doce años de crecimiento, intercambio y desarrollo de su faceta creativa. El contacto con las ciudades europeas que representaban el epicentro y el punto neurálgico de los movimientos de vanguardia europeos se vuelve paulatinamente en una serie de influencias que impactan no solamente su faceta creativa, sino también su desarrollo espiritual.

Debemos tener en cuenta en este punto, que cinco de las ciudades en las que Schultz se instala a lo largo de los doce años de formación en Europa (Turín, París, Milán, Londres y Munich), son considerados centros de las distintas variantes de Art Nouveau, un movimiento que intenta borrar la distinción entre artes mayores y menores para lograr la unificación artística.

Ideas similares empiezan a ser difundidas casi al mismo tiempo en Alemania, cuando en 1912 (mismo año del arribo de Schultz a Europa) Wassily Kandinsky, Franz Marc y otros deciden convocar a pintores, músicos y poetas para crear el *Blaue Reiter Almanach* (Almanaque del Jinete Azul).

Esta publicación reunía no solo las reflexiones vertidas por los artistas alemanes de la vanguardia, sino también por aquellas provenientes de Francia y de Rusia, tanto del campo plástico como del musical. Además de la inclusión de partituras de Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern (conservadas en la colección de Xul en su casa museo¹⁶), la música aparecía integrada en gran parte de los textos.

¹⁶ En el inventario de partituras de Xul Solar disponible en la biblioteca de la Fundación Pan Klub, además de una gran variedad de obras para piano de Johann Sebastian Bach, Richard Wagner o Claude Debussy, se encuentran *Herzgewachse* (M. Maeterlinck) für Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe), de fecha de edición 1911 y una copia de las *Tres Piezas para Piano* op. 11. En lo que respecta a Berg y Webern,

Debemos tener en cuenta en este punto, a raíz de lo recabado en la casa del artista, que Xul había tomado contacto con estos artistas y con el contenido del Almanaque en Fechas tan tempranas como 1912, coincidente con las primeras apariciones de los grupos expresionistas en Alemania, y su difusión por toda Europa Occidental¹⁷.

En paralelo a sus preocupaciones de orden estético, Schultz adquiere gran cantidad de libros de conocimientos esotéricos, saberes ancestrales de Egipto, y recurre a la meditación, no dejando de lado su afición principal durante su estancia europea: la música.

La música parece ser tanto fuente de inspiración como medio de trascendencia. En este punto, testimonios de colegas artistas de la época ayudan a evidenciar estas cuestiones:

*(Mientras residía en Montparnasse, entre 1914 y 1915, un armonio) servía a Xul Solar para subir musicalmente a su cielo, para tomar posesión más consciente de lo que por derecho natural era suyo. En tales alturas era donde realmente se domiciliaba nuestro amigo. De allí procedían sus visiones incommunicables, sus palabras llenas de poesía sin precio, su bondad. (...) Y allí, en realidad vivía para bajar algunas veces al mundo.*¹⁸

El testimonio de Luis Falcini confirma el anterior, al señalar que Schultz accedía “al Olimpo de sus ensoñaciones” tocando el armonio¹⁹.

La conjunción de la música con actividades de reflexión espiritual ocurre en la misma época en que el artista descubre a Kandinsky a través del libro *De lo Espiritual en el Arte*. Wagneriano manifiesto y adepto a los principios de la teosofía, Kandinsky y Schultz están interesados en la interrelación de las artes, pero también de las diferentes formas de conocimiento místicas en conjunto con ellas. Su reflexión lo lleva tanto a desarrollar las similitudes entre sonido y el color como a justificar la inspiración musical del pintor:

“Esta investigación continúa naturalmente con una comparación de los elementos propios de los que dispone con aquellos de otro arte. En este orden de ideas, las

podemos encontrar el *Aus dem “Gluhenden”* von Alfred Mombert; Op. 2 nro 4 en el caso de Berg, y el Lied *“Ihr tratet zu dem herde...”* Aus der *“Jahr der Seele”* de Anton Webern, con fecha 1912.

¹⁷ En los archivos del Museo Xul Solar, existe una copia de la primera edición impresa del *Die Blaue Reiter Almanach*, Edición 1912 en alemán.

¹⁸ Bernardez, Francisco Luis. *“Xul Solar”*, Clarín. (Buenos Aires, 30-I-1969), s.p.

¹⁹ Falcini, Luis, citado en Artundo, P.M. *“El Libro del Cielo...”*, pp. 204-205.

comparaciones con la música son las más ricas en enseñanzas. Desde hace siglos, y con algunas excepciones y desviaciones, la música es el arte que utiliza sus medios, no para representar los fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida espiritual del artista y crear una vida propia de sonidos musicales. (...) Es comprensible que él (el artista) se vuelva hacia ella (la música) e intente encontrar en su arte los mismos medios. De allí surge la búsqueda actual de la pintura en el campo del ritmo, de la matemática y de las construcciones abstractas, el valor que se le otorga ahora a la repetición del tono de color, la manera en la cual la pintura es puesta en movimiento...”(Kandinsky. De lo Espiritual en el Arte. Pp.98).

En Julio de 1916 Schultz se traslada a Florencia desde París y comienza a experimentar profundos cambios en su personalidad. Se ha convenido desde la historiografía del artista que en este punto, se empieza a referenciar en sus obras y a firmarlas con el nombre Xul Solar.

Este nuevo nombre, derivado de sus apellidos (Schultz se convierte en Xul y Solari en Solar), conlleva un significado místico en su correlato:

“Ese sol, cuya luz (xul=Lux) simboliza un conocimiento superior, será un elemento recurrente en la iconografía solariana. Es posible, por otra parte, que este distanciamiento de los lazos culturales y sociales implícitos en los apellidos responda a la necesidad de superar sus límites y de afirmar su propia identidad: Xul sueña con ser un artista universal” (Cristiá. 2017. P.33- El subrayado es propio).

Es durante este mismo periodo, que Xul Solar conoce a otro artista argentino de la futura modernidad pictórica argentina: Emilio Petorutti. Este artista, describe el recorrido creativo de Xul Solar, y detalla las preocupaciones que por aquel entonces atravesaba no solo en su dimensión estética este artista, sino también de orden espiritual:

“Me di cuenta de que (Xul) estaba lleno de preocupaciones, artísticas, lingüísticas, filosóficas, religiosas, esotéricas; todo le interesaba en el mismo grado: las ciencias astronómicas y las submarinas, las técnicas pictóricas y las musicales; nuestra conversación saltaba de un punto al otro”. (Petorutti, Emilio. Un pintor ante el espejo. Buenos Aires. 1968, pp. 100-101).

Todas estas preocupaciones o vías de abordaje de la obra artística, se encuentran presentes durante el viaje que Xul realiza a Londres desde mediados de 1919 hasta mayo de 1920. Durante esos seis meses se dedica en gran parte a profundizar cuestiones esotéricas, estableciendo contactos con medios ocultistas²⁰. Entre los medios ocultistas con los que Xul toma contacto, podemos citar a Aleister Crowley, con quien retomara contacto poco antes de su regreso a la Argentina, en 1924. Bajo su guía, Xul accede al estudio de diferentes técnicas de meditación, al estudio del I-Ching, como mecanismo para acceder a visiones, e inicia un camino de búsqueda asociada a la interrelación de los diferentes campos del conocimiento.

En paralelo a estas indagaciones místicas, Xul toma contacto con las ideas de la Teosofía de la mano de Rudolf Steiner, creador de la Sociedad Antroposófica.

Este filósofo austriaco, erudito literario, educador, artista, autor teatral, pensador social y ocultista, concebía al pensamiento antroposófico como:

*...un sendero de conocimiento que quisiera conducir lo espiritual en el hombre a lo espiritual en el universo. Pueden ser antropósofos quienes sienten determinadas cuestiones sobre la esencia del hombre y del mundo como una necesidad tan vital como la que se siente cuando tenemos hambre y sed.*²¹

Estas investigaciones estarán presentes tras su regreso a la Argentina en 1924. Puntualmente es de destacar que, desde aproximadamente la década de 1930 hasta el final de su vida, Xul Solar intercalara diferentes proyectos con la búsqueda de un saber universal, que ponga en dialogo diferentes campos del conocimiento en juego. Una búsqueda del conocimiento *universal*.

En este recorrido, en 1953, en el catálogo de su cuarta exposición individual, Xul publica un texto que busca aclarar ciertos puntos referentes a su visión del arte. Allí sostiene que “todas las escuelas plásticas (...) son legítimas, aunque parciales, como los colores puros.

²⁰ El vínculo entre Xul y el ocultismo es profusamente explorado por Patricia Artundo. Cf. Artundo, Patricia M. “Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar”, AA.VV. Xul Solar, Visiones y Revelaciones., catálogo de exposición. (Buenos Aires. MALBA / Pinacoteca de Sao Paulo, 2005), pp. 21-33.

²¹ Rudolf Steiner: Anthroposophical Leading Thoughts (1924).

Un *panbeldokie*²² (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas²³. Esta necesidad de comprender la macroestructura del universo, de captar el principio que une todas las cosas, se refleja en la generación de Pan-Árboles cabalísticos, y de su Diagrama de Sagradas Correspondencias Universales (conocido en lengua neocreol como Hierzoeco Coeli según Natura).

En el ejemplo del Pan-Árbol expuesto en la citada exposición de 1953, el texto que acompaña al mismo resulta clarificador de esta visión:

“El adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan arbol ke es neo mejoría del árbol de vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en orden cósmico, upa crece por números, ke coecan, en los círculos, a planetas, en las plen líneas, al zodiaco por bihoras desde media noche y el signo canker como base. (Las puntilineas son diversas escalas ordinales de cuerpos simples, sones, colores, etc.)”²⁴

Se desprende de lo antes explicitado, que a lo largo de la vida de Xul Solar, existe una marcada intención de desarrollar un esquema de correspondencias orientado a generar un sistema que permita asociar diferentes órdenes del cosmos, en base a criterios de correspondencia universal, valiéndose de elementos de la música, de la colorimetría, de la astrología y fundamentalmente, de la numerología de base duodecimal.

En este sentido, atravesado por preocupaciones de orden místico, Xul utiliza el lenguaje matemático de los números como ordenador de su sistema, pero también como elemento totalizador para articular colores, sonidos de la escala musical, horas del día, y movimientos astrológicos de los planetas.

En este sentido, la utilización de la numerología y fundamentalmente de la matemática en el ordenamiento de una estructura de correspondencias universalista tiene como uno de sus objetivos iniciales ordenar y sistematizar todo el conocimiento como saber total.

Las experimentaciones de Xul, como se verá no emergen únicamente de una preocupación mística, sino que se articula con pensamientos de una profunda reflexión estética, originada en el seno de la Modernidad, y puntualmente en la Alemania y en la

²² Referido al concepto de Panbeldokie elaborado por Xul Solar, se desarrollará en el capítulo f: Experiencias en torno al diagrama de Correspondencias como elemento organizador de la creación. Reflexiones sobre los conceptos de Panbeldokie en Xul y Correspondencia en Schoenberg.

²³ Xul Solar, Alejandro. “Explica”, *Pintis y dibujos*. A. Xul Solar. Catálogo de exposición (Buenos Aires: Galería VanRiel, 22-IX / 7-X-1953), (s.p.).

²⁴ Ibidem.

Viena de entreguerras, generadora de nuevas teorías que no fueron ajenas a Xul Solar y por tanto, tampoco al desarrollo y a la influencia de su obra.

Es por ello oportuno considerar, que este recorrido y las influencias tratadas aquí tienen su origen unos años antes incluso del arribo de Xul Solar a Europa, y cuyo profundo impacto marca el desarrollo de todo el esquema de pensamiento estético, filosófico, político y artístico de Europa y de occidente durante todo el siglo XX.

b)- Arnold Schoenberg. Materialidad-Espiritualidad. Pensamiento en torno a la diada Idea-Estilo

El arte es el grito de aquellos que se preocupan por el destino de la humanidad. De los que no están de acuerdo con él. De los que no sirven con indiferencia al motor de las "fuerzas oscuras", sino que se implican en la rueda actual para entender su construcción. De aquellos que no apartan la vista para protegerse de las emociones, sino que abren los ojos para hacer lo que hay que hacer. De aquellos que, sin embargo, a menudo cierran los ojos para percibir lo que los sentidos no pueden transmitir, para ver en su interior lo que solo ocurre fuera. Y en su interior está el movimiento del mundo. Sólo la resonancia sale al exterior: la obra de arte. (Schoenberg, 1909-1910, p. 159)

El compositor Arnold Schoenberg es, aun, un artista que reviste un carácter de misterio para el gran público.

En nuestros días, su obra sigue siendo poco conocida y poco apreciada; en todo caso, se la interpreta bastante poco fuera de los círculos especializados. Sin embargo, para la historia de la música su importancia es indiscutible, resumida por dos términos recurrentes: atonalismo y dodecafonismo.

Como figura relevante y trascendente del gran relato sobre la "disolución de la tonalidad", domina el canon musical del siglo XX²⁵. En este punto podríamos decir que Schoenberg se parece a otros grandes autores que delinearon el rumbo de la música y del arte de su tiempo.

Johann Sebastian Bach es uno de los más relevantes exponentes del Barroco, y la época del Romanticismo sería impensable sin el aporte de Beethoven, cuya influencia tutelar se extiende durante todo el S. XIX. No obstante, y, a pesar de la distancia de los contextos de vida y producción artística de estos creadores, todos ellos han sido atravesados por una variada serie de calificativos superlativos que caracterizaron el modo de referirnos a ellos: "Bach es el padre del contrapunto", por citar un ejemplo.

Sin embargo, tales expresiones, si bien problemáticas y polémicas en el siglo pasado, se presentan de modo difuso y esquivo a comienzos del siglo pasado.

²⁵ Leon Botstein, "Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century", en Walter Frisch (Comp.), Schoenberg and His World, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 19-54.

Como afirma Esteban Buch (2018), “la frase “Schonberg es grande” reaparece en todas las declaraciones sobre la música académica del siglo XX, pero se la pronuncia en todos los tonos, incluidos los de la duda o la negación radical” (Buch. 2018:32).

La diferencia planteada por el autor, y que está marcada y presente en la discusión estética sobre la obra de este artista, obedece sobre todo al hecho de que, desde las reacciones suscitadas por sus primeras obras a fines del siglo XIX hasta nuestros días, más de cincuenta años después de su muerte, Schoenberg sigue en el centro de una polémica: es, como se decía en 1916, ese “viel umstritten Komponist”, ese compositor tan controvertido²⁶. O bien, para retomar una expresión que la crítica musical utilizó desde 1907, cultivando a su manera el *ethos* de la diatriba de Nietzsche contra Wagner, es “un caso”, “der fall Schonberg”.

Se ha entendido desde entonces a Schoenberg como una figura emblemática del arte del siglo XX, ya que su obra dice algo acerca de la condición del hombre moderno. Schoenberg, empero, remite a una posición sintomática en la historia de la música, marcada por el sello general de la modernidad. Por esa razón, se lo cuestionó desde un punto de vista estético, y los regímenes totalitarios lo hicieron objeto de una persecución política. Y, a la inversa, esta misma percepción constituye para los admiradores de las vanguardias artísticas el fundamento de su valor.

Las vanguardias son, por definición, fenómenos de ruptura, como lo atestiguan tanto las nociones corrientes de la historia de las artes y la literatura como los intentos de circunscribir su estatus histórico o filosófico. Para Renato Poggioli, la vanguardia es ante todo un “culto de la novedad e incluso de lo extraño” y sus palabras claves son “antagonismo”, “activismo”, “agonismo”; para Peter Burger, su marca distintiva es la negación radical de la “institución arte”; para Charles Russell, empero, es un “impulso utópico” que constituye “un desafío para toda la tradición del arte”²⁷.

²⁶ Hanns Eisler, “Schonberg-Anekdoten”, en Musikblätter des Anbruch, número especial de Agosto-septiembre de 1924, “Arnold Schonberg zum funfzigsten Geburtstag 13 September 1924”, p. 327.

²⁷ Renato Poggioli, *The theory of the Avant-Garde*, trad. De G. Fitzgerald, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1968 (Trad. Esp.: *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964); Peter Burger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pssim (trad. Esp.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987), y Charles Russell, *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1985, p xxx.

Pero, ¿Quién fue este personaje que revolucionó el panorama de la música académica, y en función de lo que nos convoca en estas páginas, de la visión general estética del arte occidental?

En primer término, debemos destacar que la figura de Arnold Schoenberg (1874-1951), unida a la de sus discípulos Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945) está ligada al desarrollo de la Segunda Escuela de Viena. Los músicos nucleados en este grupo llamado así no oficialmente por la crítica y la intelectualidad de una Viena de principios de Siglo XX, atravesada por la vorágine intelectual de grandes pensadores como Ludwig Wittgenstein, Adolf Loos o Sigmund Freud.

Schoenberg ha sido una de las personalidades artísticas más fecundas, su aportación a la música es de tal envergadura, que resulta impensable hacer una reflexión musicológica del siglo XX sin contar con él. De formación autodidacta estudió violín, violonchelo y piano antes de dedicarse a la composición. Gran conocedor de la tradición, desafió todos los convencionalismos para dar uno de los pasos más importantes en el desarrollo de la música.

Schoenberg también fue un pintor, un importante teórico de la música, y un profesor influyente de la composición; sus alumnos incluidos Alban Berg, Anton Webern, Hanns Eisler, y más tarde John Cage, Lou Harrison, Kim Earl, y muchos otros músicos destacados.

Resulta necesario destacar esta vinculación en Schoenberg de la pintura y de la música entre sus aficiones, las cuales alternaba constantemente, desde sus primeros años en Viena, afición autodidacta que sin embargo lo acompañara toda su vida.

Es oportuno resaltar este punto de similitud con el caso de Xul Solar, teniendo en cuenta que este último alternó durante toda su vida, a la práctica artística desde la plástica, la importante influencia de la práctica de la música en el desarrollo de sus reflexiones filosóficas, religiosas y fundamentalmente estéticas.

En este punto, cabe destacar, que ambos artistas estaban ligados conceptualmente por una relación común durante el periodo de vanguardia previo a la Primera Guerra Mundial²⁸,

²⁸ Recordemos la presencia de Xul Solar en Europa, durante un periodo de 12 años, en lo que va desde 1912 hasta su regreso a la Argentina en 1924, alternando su estancia en diferentes ciudades de Europa Occidental mientras la Gran Guerra se desarrollaba. En paralelo se debe tener en cuenta que Arnold Schoenberg desarrollaba sus actividades en Viena, por ese entonces capital del Imperio Austro-húngaro, y uno de los epicentros del desarrollo cultural, intelectual y artístico del momento.

visible en la relación que ambos compartieron con otro gran artista y teórico de la época: Wassily Kandinsky²⁹.

Se ha abrevado en el capítulo precedente acerca del contacto que tuvo Xul Solar con las ideas de Kandinsky durante el verano de 1913, con la publicación del *Die Blaue Reiter Almanach*, pero en este punto se verá que la relación de Schoenberg con este artista era aún más abundante.

Previa a la publicación de este manifiesto de la pintura y de la estética expresionista, ambos artistas tendrán una prolífica correspondencia, desatada fundamentalmente de la experiencia que Kandinsky tendrá de presenciar el concierto celebrado por Schoenberg en el Hotel Vier Jahreszeiten de Munich el 2 de enero de 1911. Como dice Carlos Velilla a este respecto, es de tal magnitud esta experiencia, que el mismo Kandinsky concibe una de sus obras tras la escucha de este concierto:

Tal vez durante el concierto, o días después, dibuja dos bocetos que utiliza para la realización del conocido cuadro Impresión nº3 (Concierto) 1911, ya de concepto casi abstracto. El primer boceto lo realiza desde la clásica visión de la representación, esquemático, pero con detalles, y el segundo, (véase Imagen 3 en anexo) que esboza la misma escena, es más libre y sintético. Este concierto le da fuerzas a Kandinsky para decidirse por la abstracción o, como él decía, “lo concreto”. Observa que su pintura está en un camino similar al de la música de Schönberg. (...) Schönberg habla de la importancia del mundo interior y pide que nos dejemos llevar por esa inmensidad que hay en nuestro interior. Luego se verá cómo Kandinsky, y prácticamente todo el grupo Der Blaue Reiter, está en el mismo lugar vital y conceptual. (Velilla, 2018:238).

Dos semanas después de este concierto, se puede ver la correspondencia entre Kandinsky y Schoenberg, que abre una fructífera amistad que se extenderá por años:

Estimado profesor

²⁹ Vasili Vasílievich Kandinsky (Moscú, 4 de diciembre jul./ 16 de diciembre de 1866.-Neuilly-sur-Seine, 13 de diciembre de 1944) fue un pintor ruso, precursor del arte abstracto en pintura y teórico del arte. Se considera que con él comienzan la abstracción lírica y el expresionismo. Importante teórico autor de libros donde estrechaba la relación de una unión mística entre la pintura y otras artes, como por ejemplo *De lo Espiritual en el Arte* (1912), y *Punto y Línea sobre el plano* (1920). Activo participante del movimiento de artes aplicadas de la Bauhaus, importante para el desarrollo del diseño, con sede en Alemania.

Disculpe que me dirija a Vd. De este modo tan simple y directo, a pesar de no tener el placer de conocerle personalmente. Acabo de escuchar su concierto y me he colmado de una profunda y auténtica alegría. Vd., naturalmente no me conoce a mí, es decir, mis trabajos, ya que no expongo mucho y solo expuse una vez brevemente en Viena, ya hace años (Secesión). Sin embargo, encuentro tantas coincidencias en nuestros afanes, en nuestros pensamientos y sentimientos, que me siento con derecho a expresar mi simpatía. En sus obras ha hecho Vd. realidad aquello que yo, de forma incierta desde luego, he estado buscando en la música con tanto anhelo. Ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones, es exactamente lo que también yo intento encontrar en la pintura. (...) Pienso que la armonía en nuestros días no hay que buscarla por la vía de lo “geométrico”, sino por lo directamente antigeométrico, ilógico.

Y éste es el camino de las “disonancias en el arte”, tanto en la pintura como en la música. Pues la disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del “mañana”. (Schönberg y Kandinsky, 1987, pp. 17-18)

Schönberg le contesta el 24 de enero agradecido por las fotografías de los cuadros que le ha enviado y le confiesa que le han encantado. Pero lo interesante de la carta de Schönberg es cuando afirma:

(...) Y me colma de dicha ver, que es un artista que crea en otra parcela del arte, quién encuentra relación conmigo. Seguro que entre los mejores de los que hoy en día se afanan en sus trabajos, existen relaciones y similitudes desconocidas, que no son casuales. (...) Lo entiendo perfectamente y estoy seguro de que coincidimos en ello. Y, además, en lo fundamental. En lo que Vd. llama lo “ilógico” y yo denomino la “eliminación de la voluntad consciente en el arte”. (...) el arte pertenece al inconsciente, ¿Uno debe expresarse! ¿Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. (...) Ya le dije que la carpeta me ha gustado mucho. Lo que de momento entiendo menos son las fotografías. Habría que verlo en color. Por eso me resisto yo a enviarle fotos de mis cuadros.

Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Pero para mí tiene tanta importancia el color (no el color “bonito”, sino el expresivo, expresivo en su armonía), que temo me quede incomprendido al ver las reproducciones. Mis amigos creen en ello, pero yo me siento inseguro. Sólo si le interesa mucho le mandaría algunas cosas. Aun siendo mi pintura

muy distinta, estoy seguro de que Vd. lograría encontrar en ella coincidencias. (Schönberg y Kandinsky, 1987, pp. 19-20. El resaltado es propio).

Aunque parezca un detalle circunstancial y que pueda parecer ornamental, resulta relevante observar en estas dos cartas de Kandinsky y Schoenberg también similitudes con el pensamiento estético de Xul Solar, pensativo en este entonces de una integración de las artes y de un pensamiento transversal que articulara a la pintura y a la música en un esquema de correspondencias posible.

Asimismo se puede vislumbrar, que de este intercambio entre ambos artistas, procedentes de disciplinas diferentes, pudieron empezar a idear sus teorías desde una visión general no solo de las artes integradas interdisciplinariamente, sino pensando en sus conceptos teóricos particulares y desarrollarlos.

Centrándonos nuevamente en Schoenberg, este compositor desarrollo una serie de presupuestos teóricos que moldearon su pensamiento y estructuraron su obra no solo en la dimensión de la creación artística, sino también en la elaboración de su pensamiento estético. Dichas reflexiones, desarrolladas y estructuradas a lo largo de más de 50 años desde su estancia en Viena a principios del S. XX, durante el periodo de entreguerras, y ordenadas y sistematizadas durante su exilio en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte, se traducen en tres conceptos fundamentales que abordare aquí: el binomio Estilo- Idea, y la noción de Correspondencia (esta última a abordar oportunamente en el capítulo 4 en función de una mayor comodidad en el desarrollo del análisis); tomados oportunamente en la medida que forman un correlato que atraviesa toda la obra teórica desarrollada por el autor, y que sistematizan su mirada sobre la creación artística y su posicionamiento filosófico.

En 1950, un año antes de la muerte de Arnold Schönberg, apareció, bajo el cuidado editorial de Dika Newlin³⁰, un grupo de escritos escogidos del compositor reunidos bajo el título de “El estilo y la idea”³¹.

³⁰ Compositora y musicóloga norteamericana, alumna de Schönberg de quien recibió clases privadas.

³¹ “El estilo y la idea” es parte del título de uno de los ensayos más sustanciales de A. Schönberg: “Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea”.

Estos quince artículos no son sino una muestra de la vasta producción teórica del creador del dodecafonismo. Alrededor de cien ensayos³², esbozos de conferencias y artículos de la más variopinta naturaleza (a los que habría que añadir, además, sus libros fundamentales (Tratado de Armonía, Funciones Estructurales de la Armonía, Fundamentos de Composición Musical, etc.), sus libretos (Die glückliche Hand, Moses und Aron, Die Jakobsleiter...) y su vasta correspondencia), atraviesan su actividad estrictamente musical.

Los intereses del Schönberg escritor abarcan un amplio espectro. Desde el estudio analítico sobre la obra de determinados compositores al ensayo teórico de connotaciones estéticas; desde el artículo con clara intención pedagógica a la crítica socio-cultural o al comentario sobre distintos aspectos relacionados con la interpretación musical. En todos los casos Schönberg se entrega con pasión a la defensa, a la crítica, a la polémica o a la difusión de sus hallazgos, según sea, en cada caso, el motivo o el asunto de este o aquel otro artículo.

A lo largo de los sucesivos textos que conforman esta obra, Schoenberg aborda diversos temas que estriban desde el papel de la música en tanto producto artístico, la creación propiamente dicha como cotidianeidad, la vida instintiva (en donde la razón actúa como huidizo contrapeso) propias de la “teología estética” de Schönberg, en palabras de Dalhaus³³, forman el núcleo de su sustrato ideológico y, como tal, se expanden en sus variados escritos adoptando apariencias distintas, pero preservando la indisolubilidad de una idea más próxima a los imperativos morales que a la discusión teórica sobre cualquier asunto musical, sin anular, claro está, la validez de esta última, es decir, de sus opiniones sobre la música.

En este sentido, la compilación de los diferentes artículos y ensayos lograda en *El Estilo y la Idea*, reviste una capacidad totalizadora que permite leer una articulación de las ideas que lo conforman -de la idea, insistimos, y no de la mera opinión- ilustran, posiblemente, un intento en última instancia de afianzar, ante los demás, el valor inexcusable del deber de lo artístico muy por encima de la exégesis técnica y aún estética de la música.

³² Hay una edición muy ampliada de los artículos de Schönberg debida a Leonard Stein en Faber, Londres 1975

³³ Carl Dalhaus. “Schoenberg’s aesthetic theology” en Schoenberg and the New Music. Cambridge University Press, 1987

En referencia a lo antes dicho, ¿Qué tiene de particular el modo de pensar de Schoenberg³⁴ en estos escritos?

En primer término, siguiendo lo planteado por Fleischer existe un “dualismo”, que era un “principio estructural” de “la filosofía y de la estética” schönberguianas³⁵. Sin embargo, más que a la mera oposición pensar-decir, Schönberg parece dar más importancia al hueco existente entre el pensamiento y su formulación. Más que la oposición binaria entre dos términos, Schönberg subraya, pues, la distancia que los separa. Este hueco, esta brecha, esta tierra de nadie, es el ámbito que requiere “lucha” y para el cual se necesita “ayuda” incluso si lo que se va a formular es algo tan simple como un texto básico de armonía; algo elemental; algo, por así decirlo, que no tendría que suponer esfuerzo ni complicación ninguna.

Para Christensen, este “sello” es:

“el producto de una consistente filosofía personal en cuyo núcleo reside el concepto de una oposición entre lo espiritual y lo material. Esta idea religioso-filosófica, expresada por vez primera de forma explícita en Die Jakobsleiter (1915-1922), estructuró todo su pensamiento. De acuerdo con las categorías de espíritu y materia evaluó a personas y acontecimientos y creó un esquema de divisiones que, aunque flexible y nunca doctrinario, fue la fuente de su inagotable idealismo. Utilizó estas categorías cuando definía los principios de su ética, cuando explicaba su modelo jerárquico de existencia humana, cuando evaluaba actividades culturales y cuando desarrollaba sus ideas sobre la naturaleza del arte, sobre las obligaciones de los artistas y sobre la relación entre

³⁴ Las citas de las fuentes schönberguianas en cuanto a la grafía del apellido, se utilizará siempre (excepto en los títulos de las referencias bibliográficas) el adaptado Schoenberg en vez del original Schönberg, ya que es el que el autor incorporó poco antes de su llegada a los Estados Unidos de América en 1933, y cuya primera utilización documentada se fecha el 16 de septiembre de ese mismo año en una postal remitida al matrimonio Stiedry desde París.

El cambio obedece a cuestiones tipográficas y fonéticas dado que, optando por la grafía «oe», Schönberg se aseguraba la correcta pronunciación de su apellido en los EUA. Sin embargo hay quien ve en esta modificación de la grafía una ruptura con la cultura germánica a raíz de su compromiso con el pueblo judío. Lo cierto es que, a partir de octubre de 1933, incluso en las cartas escritas en alemán, Schönberg va a firmar habitualmente como Schoenberg, si bien hay algunas muestras de lo contrario en los meses inmediatamente posteriores al cambio.

³⁵ R. J. Fleisher, Schoenberg, Dualism and Moses und Aron, Thesis, University of Illinois, 1980, p. v.

*verdad y belleza y entre progreso y tradición. En cada una de estas áreas las categorías duales de espíritu y materia fueron sus piedras de toque*³⁶.

Resulta interesante destacar en este punto esta relación entre el espíritu y la materia, que no es ajeno al pensamiento estético y a la producción en Xul, que establecía en toda empresa artística que realizaba, una profunda conexión entre la creación artística y la práctica de orden religiosa o mística.

En este orden de cosas, la faceta de creación y pensamiento, o bien de idea y concreción de la misma, atraviesa también todas las fases de la vida de este artista. Como afirma Petorutti en sus memorias, este pensamiento dinámico de creación dual entre la materia y entre la idea se encuentra siempre presente:

*(Al referirse a la casa de Xul Solar) Uno de los gabinetes más irradianes de la vida secreta de Buenos Aires. Allí se habían acumulado libros y láminas sobre lo humano y lo divino; allí se hacían ejercicios de meditación y de concentración y oración; allí se estudiaba la cábala y el Zohar, las tradiciones aztecas y mayas, las evidencias enigmáticas de la Isla de Pascua; allí se examinaban y comparaban miles de horóscopos; allí, en aquellas solitarias reuniones de amistad con el Misterio, cada uno procuraba dar algún paso firme en el laberinto o levantar siquiera una punta del velo de lo desconocido.*³⁷

Obviamente, esta dicotomía no es algo propio y exclusivo Xul Solar o concretamente de Schoenberg y, a juicio de Pamela C. White, tiene un claro antecedente platónico y sobre todo presente en Schopenhauer. La primera vez que Schönberg cita a Schopenhauer es en 1911, en la Harmonielehre, pero lo cierto es que nuestro compositor barajaba ya una línea dual de pensamiento mucho antes de que tomara contacto directo con los textos del filósofo alemán³⁸. Prueba de ello es el libreto Aberglaube ('Superstición'), escrito por

³⁶ J. Christensen, «The Spiritual and the Material in Schoenberg's Thinking», Music & Letters, vol 65, n. 4, Oct. 1984, p. 338-339.

³⁷ Pettoruti, Emilio. Un pintor ante el espejo. P.135.

³⁸ Cf. P. C. White, «Schoenberg and Schopenhauer», Journal of the Arnold Schoenberg Institute, vol. VIII, n. 1, June 1984, pp. 39-57. El artículo es una revisión de parte del segundo capítulo de la tesis doctoral de White, defendida en Harvard en 1983 y publicada posteriormente bajo el título Schoenberg and the God Idea. The opera Moses und Aron, UMI Research Press, Studies in Musicology n. 83, Ann Arbor, 1985. En la página 42 de su artículo, White documenta que Schönberg poseía prácticamente la obra completa de Schopenhauer en 1913 y que la primera referencia directa al filósofo alemán aparece en 1911 en la Harmonielehre. Sin embargo, White omite el hecho de que la dicotomía entre abstracto y concreto ya

Schönberg en 1901, donde el binomio material-inmaterial se presenta de modo incontestable: «Yo, que languidezco con el deseo de lujo, arte, colores, sonidos, estaba sentada junto a aquella gente y me mortificaba conversando sobre cosas abstractas» (Arnold Schoenberg Research, p. 28).

En este punto cabe hacer hincapié en dos conceptos que Schoenberg desarrolla y que son la base fundante del pensamiento estético y filosófico del artista: el Estilo y la Idea.

En ese sentido debemos a Dika Newlin, discipula de Schoenberg y compiladora de su obra, la primera antología de textos de Schönberg conocida justamente como *Style and Idea*. El título no era original de Newlin, sino que estaba extraído de una conferencia que Schönberg había pronunciado en la University of Chicago el 16 de mayo de 1946. La conferencia en cuestión (antologizada en el volumen) se titulaba *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* y era la reformulación de un manuscrito previo fechado el 10 de febrero de 1933 que llevaba por título *Neue und Veraltete Musik, oder Stil und Gedanke*, que Schönberg había escrito en Berlín y que a su vez reformulaba el texto de una primera conferencia pronunciada en Praga el 22 de octubre de 1930.

El texto es lo más parecido que tenemos a una definición de qué es el estilo, y fue escrito por Schönberg en 1946: “El estilo es la calidad de una obra y se basa en condiciones naturales, expresando a aquél que la ha producido” (*Estilo y la Idea*, p. 121).

En referencia a esta cita es necesario prestar la debida atención ya que se pueden extraer varias cuestiones preliminares.

En primer término, que estilo y calidad artística sean equiparables demuestra la importancia que tiene el asunto para Schönberg. La segunda (más importante todavía) es que esta calidad se deba a condiciones naturales (es decir, no culturales), lo cual implica que se trata de un talento innato (no sujeto, por lo tanto, a decisión, sino a vocación). Y la tercera (y aún más significativa) es que el estilo diga algo de su hacedor, que lo “exprese”.

En este punto, considerar al estilo en términos de Schoenberg como basado en condiciones naturales, como un conocimiento o “un saber hacer” propio, reviste una similitud con lo establecido por Wagensberg, en torno a la idea de un modo particular de

fuera para Schönberg objeto de preocupación mucho antes de esa fecha (no sabemos si a raíz de haber leído a Schopenhauer, por el espíritu de los tiempos, o por propia inquietud personal).

conocimiento. Al definir diferentes esferas del conocimiento, podemos ver en términos de Wagensberg (2014):

“Ciencia, arte y revelación no son, pues, tres formas de conocimiento que se excluyan entre sí, como ocurre con los reinos de la naturaleza viva; al contrario, se integran, se funden y se combinan para formar las disciplinas impuras, las únicas disciplinas que existen realmente”. (Wagensberg. 2014: 54).

Asimismo, se debe tener en cuenta que el conocimiento es siempre impuro (Ibid. 2014:53), por lo que se pueden articular diferentes disciplinas del conocimiento provenientes de la ciencia con lenguajes artísticos a través de un código común, articulado por intermediación de un lenguaje, como podría ser el matemático.

Al cabo de más de 25 años de esta consideración schönberguiana, tomo oportunamente las definiciones del filósofo francés Jacques Derrida, que afirmaba que el estilo es la marca (la incisión, la traza) que queda en un texto a causa de su proceso de escritura; una marca que puede ser tan sutil como la de una pluma (stylo) o tan peligrosa como la de un punzón (stylet: estilete) o un puñal. Derrida prosigue sus reflexiones relacionando el estilo con un espolón: la parte que remata la punta de una nave y que, en caso de ataque, sirve también para embestir los buques enemigos. El espolón es, pues, lo que sobresale, lo que reviste, lo que recubre y lo que, siendo superficial, da el primer impacto; el estilo es (según la línea de pensamiento de Derrida quizás anticipada por Schönberg) la apariencia; el rostro³⁹.

Schönberg, empero, nos indica que el estilo es la calidad de una obra que se basa en condiciones naturales, expresando lo que el artista quiere crear. El que conoce sus capacidades debe ser capaz de decir por adelantado exactamente cómo será la obra acabada que aún tiene en la imaginación. Antes de concebir la obra, el compositor ya debe divisar el estilo. Así, el proceso no del estilo a la idea, sino de la idea al estilo, si se quiere ser fiel a la voluntad creativa del artista.

La idea en términos de Schoenberg por ende es el todo, que se manifiesta de muchas maneras, pero que mantiene la esencia de la composición. Es la visión del compositor,

³⁹ Cf. J. Derrida, Espolones. Los estilos de Nietzsche, Pre-textos, Valencia, 1981.

algo nuevo que aún no ha existido y que el creador quiere hacer presente. Schoenberg habla de restablecer el equilibrio a partir de pensar en la totalidad de la idea, que se puede entender como la formulación general de la pieza, el concepto que hay detrás.

Esta idea de totalidad, abordada y expresada en el concepto de idea y en el de estilo, definen una dualidad presente a lo largo de su obra, comparable con el trabajo estructurado desde su línea creativa por Xul Solar, al pensar la idea en un sentido filosófico, espiritual y estético, ahondando en una reflexión en conceptos interdisciplinarios que vinculan a la idea con una noción de trascendencia a través de la creación artística. El estilo como marca o, en términos Schoenbergianos, como Rostro de la Idea, redundando en una forma de establecer estrategias creativas a través de la pintura y de la creación de objetos.

Estos objetos en particular, revisten un estilo personal en Xul, consistente en la condensación de una idea universalista que buscaba nuclear dentro de su estilo, la noción de correspondencia universal de elementos del conocimiento.

En este punto, y siguiendo a Xul, se puede precisar cómo se ha visto, nexos y claves de lectura desde la filosofía y desde la raíz estética de la creación en Schoenberg, una línea que los une, tanto desde la música como desde la plástica, en una línea conceptual posible, desde la raíz misma del pensamiento estético.

Como se verá a posteriori, este derrotero estará presente en la vida de Xul, fundamentalmente durante su regreso a la Argentina, y de su contacto con los círculos musicales de la época, para lo cual, resultará conveniente trazar en capítulos siguientes, una radiografía de este momento particular de influencias en su creación artística y en su reflexión estética.

d)- El Grupo Renovación. Contactos entre un pintor del Misterio y la “nueva música argentina”.

La ciudad de Buenos Aires en el contexto en el que Xul Solar llegó en julio de 1924 se encuentra en el medio de una transformación vertiginosa, no solo en su carácter físico, sino en las ideas. Este panorama de ebullición e intercambio de ideas estará en consonancia con la búsqueda del artista en su periplo europeo y como se verá, encontrará su eclosión en Argentina. En *Modernidad Periférica: Buenos Aires hacia 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo analiza la situación sociocultural de la capital argentina al período aquí tratado:

Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. [...] La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones. (SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 16).

En el marco de este desarrollo y de esta metamorfosis cultural, Buenos Aires está experimentando un crecimiento inesperado de la población. De hecho, de una población estimada de 1.567.000 en el año 1914, tuvo 2.415.000 en 1936.

Dado que, según algunas estimaciones, los inmigrantes y sus hijos representaban el 75% de este crecimiento⁴⁰, es posible entender cómo la composición social y cultural está en un proceso de transformación y contribuyó a redefinir el panorama general social. Beatriz Sarlo explica:

Buenos Aires era una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población. Lo que escandalizaba o aterraba a muchos de los nacionalistas del Centenario influye la visión de los intelectuales en los años veinte y treinta. En verdad, el proceso había comenzado

⁴⁰ RECCHINI de LATTES, Zulma, *La Población de Buenos Aires ; componentes demográficos del crecimiento entre 1855 y 1960*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Sociales Torcuato Di Tella, Centro Latinoamericano de Demografía, Editorial del Instituto, 1971, pp. 30 y 134, citado en SARLO, op. cit., p. 18.

mucho antes, pero su magnitud y profundidad sigue impresionando a los porteños en este período. [...] Una población diferenciada según lenguas y orígenes nacionales [estaba unida] a la experiencia de un crecimiento material rápido de la ciudad misma. (SARLO, op. cit., p. 17).

Esta es entonces la síntesis a la que Sarlo arriba al referirse a las transformaciones culturales que se suscitan:

En la década de los veinte, la vanguardia argentina gira en torno a tres ejes principales. En primer lugar, la nacionalidad y la herencia cultural, cuestiones críticas en un país donde el perfil demográfico estaba siendo profundamente modificado por el flujo de inmigrantes. En segundo lugar, la necesidad de definir una relación con el arte y la literatura occidental ; y, en tercer lugar, la búsqueda de nuevos medios formales con los que trazar una línea divisoria respecto del pasado literario y de las estéticas realista y socialista contemporáneas. (SARLO, Beatriz, « El caso Xul Solar. Invención fantástica y nacionalidad cultural », en Xul Solar, catálogo de exposición. Madrid, Museo nacional Centro de arte Reina Sofía, 2002, p. 45).

Un extracto de las Memorias del compositor Juan Carlos Paz⁴¹ puede ayudar a identificar este fenómeno de manera más concreta:

1920-1930: La Edad de Oro de La Gran Aldea. Grandes acontecimientos se anuncian y se realizan. Visita de la Orquesta Filarmónica de Viena, con Félix Weingartner. Richard Strauss da a conocer en el Teatro Colón casi toda su producción orquestal. Segunda visita de Strauss ; dirige conciertos sinfónicos y representaciones de Salomé y de Electra. Weingartner revela la Tetralogía, en el Colón [con la Orquesta Filarmónica de Viena, en 1922 y 1923]. [...] Ernest Ansermet – 1924-1929 –, nos pone en contacto con la producción orquestal del siglo: Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Honegger, Satie, Casella, Rietti, G. F. Malipiero. [...] Abre sus puertas la Asociación Amigos del Arte – 1924 –, que aporta el contacto vivo con Herman von Keyserling, Ortega y Gasset, Waldo

⁴¹ Juan Carlos Paz (1899-1972): compositor, fue uno de los fundadores de Grupo Renovación que reunió a compositores de vanguardia. Lo abandonó para desarrollar un lenguaje musical aún más avanzado, luego formó la Asociación Nueva Música. Contestatario e inconformista, se mantuvo alejado de las instituciones musicales, incluso rechazando la invitación para formar parte de la Academia Nacional de las Artes.

Frank, A. J. Bragaglia, F. T. Marinetti, Paul Morand, Benjamín Cremieux, Pierre Drieu La Rochelle, Le Corbusier, García Lorca, Ramon Ricardo Viñes, conferencistas, y pianista este último. [...] Conferencias de Albert Einstein.

Estrenos, en el Colón, de El gallo de oro, de Rimsky Korsakow, y Las bodas, de Stravinsky. [...] Revelación de Xul Solar, pintor, místico, lingüista, metafísico. (PAZ, Juan Carlos, Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias I), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972, pp. 141-143).

La mención de Xul entre estos grandes nombres testimonia la integración gradual de esta figura enigmática en el círculo de la creciente cultura de Buenos Aires. También es una prueba de la admiración de Paz por él.

La llegada de Xul Solar a este panorama cultural en pleno auge se ve favorecida por su filiación en primer término con la Revista Martín Fierro, que reunía a las personalidades de la vanguardia en las artes plásticas y literarias, con figuras de la talla de Macedonio Fernández, y Jorge Luis Borges.

No obstante, la atmósfera reaccionaria imperante en Buenos Aires a mediados de la década de 1920 no se limita a las artes visuales. En este contexto surge el Grupo Renovación, que se constituye como una sociedad de jóvenes compositores formada en 1929, cuya misión será la de “renovar las añejas estructuras de la música de la gran aldea”. (Scarabino 1998: 241).

Uno de los miembros fundadores y figura musical de la época, Juan Carlos Paz, fue el nexo entre el Grupo Renovación y Xul Solar. Esta amistad y colaboración se remonta a los primeros contactos de Xul con la revista Martín Fierro, desarrollando una relación estrecha que, como hemos visto, estaba matizada de admiración mutua.

De hecho, existe en el archivo del museo una serie de partituras de autoría de Paz, entre las que destaca “Tres movimientos de Jazz” autografiados: “Al amigo Xul Solar, artista”⁴².

En paralelo, debemos tener en cuenta, siguiendo a Esteban Buch, que Paz representaba la introducción de las ideas de Schoenberg en la Argentina:

⁴² Archivo Fundación Pan Klub, fechado en octubre de 1935.

Paz comparte con Schoenberg el doble rol de compositor y teórico, y la difusión de estos postulados significo para nuestro músico la presentación de una poética y de sus propias armas como minoritario compositor de vanguardia en Argentina. (Buch.2010: 13).

En referencia a lo antedicho debemos tener en cuenta también que el libro Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal, de Juan Carlos Paz, editado y publicado en 1958 a escasos siete años del fallecimiento de Schoenberg, constituía hasta hace una década la bibliografía de referencia en el país sobre la materia.

En términos de Cristia, “la frecuentación de músicos debe haber funcionado como fuente de inspiración y estímulo, tanto para su trabajo teórico como para su creación plástica” (Cristiá. 2017:71).

De hecho, si tenemos en cuenta que existe en los registros del Grupo Renovación, sucesivas participaciones de Xul Solar en los debates y reuniones del grupo⁴³

Por otra parte, un documento guardado en los archivos de la Fundación Pan Klub sugiere la presencia del artista en al menos una de las sesiones del grupo⁴⁴.

En el resumen de actividades de la temporada 1935 figura la lista de obras de compositores extranjeros que daban conciertos en Buenos Aires y los de Argentinos radicados en Europa.

Como se puede precisar, Xul Solar frecuentaba esta sociedad de compositores y participaba en las reflexiones allí emanadas. Dichas reflexiones trataban acerca del papel de la tonalidad en la composición, el desarrollo de nuevas formas musicales, la introducción de la atonalidad y el serialismo, entre otras inquietudes.

La generación de compositores allí nucleados, interesados fundamentalmente con el desarrollo de la llamada “nueva música” (Scarabino. 1998) refuerza el talante vanguardista del grupo.

⁴³ “Ayer tuvimos la consabida reunión de los lunes. Asistió también Lux Solar”. (De los archivos del compositor Honorio Sicardi, citado en Scarabino 1998).

⁴⁴ Noticia sobre las actividades del Grupo Renovación, Sección Argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, inédito, Buenos Aires, 16 de diciembre .1935. Archivo de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar.

En este contexto, la participación de Xul Solar, la influencia de Paz, como introductor del Dodecafonismo Schoenbergiano en la Argentina, no resulta casual.

Corresponde el primer punto una influencia a tener en cuenta en el desarrollo del pensamiento interdisciplinario de Xul Solar, influido no solo desde una deriva musical, sino fundamentalmente en una deriva estética, enmarcadas en la modernidad y en la vanguardia.

d)- Experiencias en torno al diagrama de Correspondencias como elemento organizador de la creación. Reflexiones sobre los conceptos de Panbeldokie en Xul y Correspondencia en Schoenberg.

Desde su regreso a la Argentina en 1924, como hemos visto en el capítulo anterior, Xul Solar se vio influido en un contexto cultural y artístico en ebullición que impactó e influyó en su obra.

Sin embargo, la obra de Xul Solar, conocida fundamentalmente por sus amigos y colegas artistas de la generación de 1930, fue desarrollada en un clima de ascetismo y reserva por el autor, a tal extremo que su actividad más resonante en el panorama cultural porteño además del de artista, fue la de astrologo y “mago”.

Su casa de calle Laprida 1212, en pleno barrio porteño de Recoleta, se convirtió en epicentro de reuniones y discusiones en torno a diversos temas, entre los que destacaron el ocultismo, la astrología, la metafísica y la numerología.

En este contexto, desarrolló una serie de investigaciones que abarcaran un periodo de más de 30 años, entre su regreso al país hasta sus últimos años: la búsqueda de una correspondencia universal entre las diferentes esferas del conocimiento, o bien en términos solarianos, un Panbeldokie o “total doctrina estética”.

Pero, ¿qué entendía Xul Solar por Panbeldokie? Xul Solar, concebía a este concepto como un arte universal y general que lo iluminó a partir de los ejercicios perceptivos del I Ching y le dio contenido racional en la creación del panajedrez y las grafías plastiútiles-pensiformas.

De este modo, las creaciones de Xul Solar, lenguajes y juegos como los títulos de San Signos, Neocriollo, Pantarot, Panlengua, Panajedrez y (lo que nos convoca en estas páginas) su Diagrama de Sagradas correspondencias Universales, son ejercicios inventados y desarrollados desde el pensamiento abstracto.

En este sentido, tomando a Gil de Bendinger, podemos afirmar que:

Estos (ejercicios) le permitieron al artista penetrar un nuevo tipo de conciencia no ordinaria a través de la que trajo ecos de la reflexión sobre la conciencia de comprensión universal. Es así como el imaginativo Xul Solar diseñó sus obras en sistemas donde todos los medios que los componen están en red. La técnica que no nace de un modelo de la realidad copiada, sino de uno experimental concéntrico, es un precedente de la network o red de internet. (G. de Bendinger. 2017:11).

Es oportuno precisar y definir a que nos referimos con Diagrama de Sagradas Correspondencias Universales. Es menester entonces definir y efectuar un breve correlato acerca de este ejercicio de creación.

En el Archivo de la Fundación Pan Klub- Casa Museo Xul Solar, se encuentran diferentes bocetos y cuadernos de notas que documentan las indagaciones y búsquedas de Xul Solar, estructuradas en diversos temas y disciplinas, muchas de ellas integradas alrededor de combinaciones matemáticas y astrológicas.

Entre los más llamativos, y con diferentes fechas de corrección y replanteo⁴⁵, se encuentran los que llevan por nombre Hierzoeco Coeli según Natura⁴⁶, que en una traducción aproximada, podemos establecer, en base a lo establecido por Gil de Bendinger⁴⁷ y Patricia Artundo⁴⁸, como Diagrama de Sagradas Correspondencias Universales.

En este orden de cosas, en 1953 en el catálogo de su cuarta exposición individual, Xul publica un texto que busca aclarar ciertos puntos referentes a su visión del arte. Allí sostiene que “todas las escuelas plásticas (...) son legítimas aunke parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética), sería el arco iris de las escuelas”⁴⁹. Esta necesidad de comprender la macroestructura del universo, de captar el principio que une todas las cosas, es reflejado en pinturas en esta exposición llamados Pan-Arboles, como el que acompaña a dicho texto⁵⁰ y que es presentado de la siguiente manera:

El adjunto diagrama duodecimal astrológico, detalle del pan árbol ke es neo mejoría del árbol de vida cabalístico y ke kiere contener todas las cosas en orden cósmico, upa crece por números, ke coecan, en los círculos, a planetas, en las plen líneas, al zodiaco por

⁴⁵ Vease imágenes en Anexo.

⁴⁶ Es importante remarcar que Xul Solar, aficionado a la creación, o en palabras de Patricia Artundo, a la *recreación* de mundos posibles, ideó en principio dos lenguas de carácter mágico, denominadas Neocriollo o Neocreol, con bases en el español, portugués, guaraní y alemán (lenguas dominadas por el artista), y la Panlengua, dotada de una fuerte influencia cabalística, como modos de comunicación universal entre los habitantes del mundo. Hecha esta salvedad, se aclara además que se escribirá en el cuerpo de texto las definiciones en neocriollo conforme a las citas, con traducciones aproximadas consultadas en diferentes fuentes bibliográficas.

⁴⁷ G. de Bendinger. Xul Solar: relatos de los mundos superiores. Pp.34.

⁴⁸ Artundo, Patricia. El libro del Cielo. Cronología biográfica y crítica. Madrid. Pp.201-227.

⁴⁹ Xul Solar, Alejandro. “Explica”, Pintis y dibujos. A. Xul Solar, catálogo de exposición. (Buenos Aires: Galería Van Riel, 22-IX /7-X-1953).

⁵⁰ Ver anexo.

*bihoras desde media noche y el signo canker como base. (Las puntilíneas son diversas escalas ordinales de cuerpos simples, sones, colores, etc.)*⁵¹

Por otra parte, Cristiá apunta que es posible entender al Diagrama de Correspondencias como “una suerte de repertorio universal en el que ordeno diferentes series de doce elementos (vocales, números, signos del zodiaco, cuerpos celestes, colores, notas musicales, horas del día y consonantes), atribuyéndole a la vez polaridades (positiva, negativa o neutra).” (Cristia. 2017:66). Resultará oportuno para futuras indagaciones que exceden a esta investigación, analizar la relevancia mística del número doce en Xul Solar, y posibles nexos con este concepto en la obra de Schoenberg.

Como hemos visto anteriormente, la creación en Xul Solar está pensada en términos de una red de relaciones que abarcan y atraviesan a diferentes objetos artísticos, entre los que cabe mencionar al que tiene mayor relación directa con el Diagrama: su Pan-Ajedrez, Pan Chess o Ajedrez Criollo.

No es el objetivo de esta investigación hacer una descripción pormenorizada del Pan Ajedrez, pero si es oportuno destacar que este proyecto, inconcluso por el artista e iniciado hacia fines de 1930, fue concebido en relación con la generación de este Diagrama de Correspondencias Universales. Es un juego inspirado en el ajedrez occidental, pero que integra “la mayor parte de los conocimientos, y la misma sensibilidad del jugador” y en el que se trata “de buscar, de indagar, de estudiar, de crear, tendiendo siempre hacia el perfeccionamiento del espíritu”⁵².

La idea de un “perfeccionamiento del espíritu” es clave para entender estas indagaciones, y fundamentalmente, entender la necesidad de Xul Solar de generar un esquema de relaciones que permita universalizar y conjugar las diferentes esferas del conocimiento. En su análisis comparativo entre la poética del Ars Combinatoria medieval⁵³ del alquimista Ramon Llul y la obra de Xul Solar, Gil de Bendinger traza como elemento distintivo la relación de Xul Solar con la divinidad en la creación de estas experiencias:

⁵¹ Ibidem.

⁵² Xul Solar, Alejandro. Citado en Artundo, P. El libro del Cielo, P. 218.

⁵³ La idea principal detrás del Ars Combinatoria es la de concebir un alfabeto del pensamiento humano. Los conceptos no son más que combinaciones de un número relativamente pequeño de conceptos simples, así como las palabras son combinaciones de letras. Todas las verdades pueden expresarse como combinaciones apropiadas de conceptos, que a su vez pueden descomponerse en ideas simples, haciendo que el análisis sea mucho más fácil. Por lo tanto, este alfabeto proporcionaría una lógica de invención.

(...) se presenta una diferencia sustancial entre las visiones de los dos artistas, para Raimundo Llull el principio de interacción era Dios, en cambio para Xul Solar, el inconsciente del artista, sus vivencias y experiencias, era quien asumía el papel de un pequeño dios. (G. de Bendinger. 2017: 20).

La visión del papel del inconsciente del artista, sus vivencias y experiencias, tienen relación con los postulados de Schoenberg desarrollados con antelación en torno a la generación de la idea y el estilo. Retomando a Schoenberg, si una idea que no se presenta como un todo orgánico conduce a un arte caduco. Como el estilo, una idea no se puede enseñar ni aprender, con lo que el Schönberg maestro se limita a establecer puentes para los estudiantes entre la técnica y la posibilidad de crear ideas y estilos.

Schönberg confiesa que para crear tiene que, esencialmente, captar la idea, porque no se ve influido por ningún elemento metamusical. El compositor creía que la creación artística debe seguir un impulso teleológico interior, autosuficiente, independiente de cualquier otra realidad. De hecho, lo que separa el arte de la ciencia como afirma en los *Gedanke Manuscripts* del 19 de agosto de 1923, redactados en Traunkirchen, donde opone la idea en el arte y en la ciencia. La ciencia quiere exponer las ideas exhaustivamente e intenta responder todas las preguntas, mientras que en el arte, la idea se manifiesta de muchas maneras analógicamente o ambiguamente, abierta a interpretaciones.

Es de destacar que, en términos de Schoenberg, a lo largo de *El Estilo y la Idea*, menciona profusamente una figura conceptual que la sitúa en el centro de lo que podemos llamar inspiración, a la que llamara “el Comandante Supremo”.

En ese sentido, varias citas textuales de este texto arrojan una visión general de los alcances de este concepto:

Si este procedimiento fue utilizado conscientemente por Beethoven no importa en absoluto. Por mi propia experiencia sé que también puede ser un regalo recibido subconscientemente del Comandante supremo (Estilo y la Idea, p. 222).

Estas indagaciones están presentes en las *Disertaciones sobre el Ars Combinatoria* de 1666 de Gottfried Leibniz, quien criticaba el texto fundamental del *Ars Magna* de Ramon Llull.

En otro artículo del mismo libro, encontramos declaraciones aún más contundentes:

Puede haber compositores capaces de inventar temas sobre la base de una relación tan remota, pero yo no soy uno de ellos. Sin embargo, una mente entrenada concienzudamente en la lógica musical, puede funcionar lógicamente bajo cualquier circunstancia. Externamente, la coherencia se manifiesta a través de una aplicación inteligible de la relación y la similitud inherente en las configuraciones musicales. Lo que creo, de hecho, es que si uno ha cumplido con su deber con la mayor sinceridad y lo ha trabajado todo tan cerca de la perfección como es capaz, entonces el Todopoderoso le ofrece un regalo con características de belleza adicionales que nunca habría podido producir con su solo talento (Estilo y la Idea, p. 85-86).

En este punto ambos artistas confluyen, en el aspecto de que ambos asumen el rol de considerarse como centro de una revelación que los excede y *dirige* la realización de la obra. Establece oportunamente a su vez que existen esquemas de relaciones, con una coherencia interna, y que deriva en una correspondencia de elementos.

En este punto, cabe recordar, que así como Schoenberg establece la figura de Comandante Supremo para determinar el momento de generación de la Idea como un todo que es materializado por la vía del estilo, Xul Solar utiliza diferentes mecanismos de meditación para poder ser receptor de diferentes visiones y revelaciones, condensadas en diferentes escritos luego sistematizados bajo el nombre de Grafías Plastiutiles Pensiformas. Asimismo, en el desarrollo de su estilo, su marca propia o bien en términos de Schoenberg, el rostro de *su* idea, vemos un camino de indagación permanente en la generación de un sistema de relaciones de correspondencia.

Para ello resulta oportuno traer aquí un concepto derivado de las reflexiones de Schoenberg acerca de la relación Idea-Estilo que se ha desarrollado precedentemente, y que lleva el nombre de Correspondencia.

Si tenemos en cuenta el término alemán *Zusammenhang* significa ni más ni menos ‘disposición junta’; esto es: conexión, enlace, nexo, correspondencia, este último no es, para nada, un término neutro, teniendo en cuenta que Schönberg (que coqueteó con la

teosofía de Madame Blavatsky) era conocedor de la visión de Swedenborg del mundo (al igual que Xul Solar, como asegura Borges en entrevistas y registros audiovisuales⁵⁴).

No es inocente mencionar en este punto a la teosofía, si tenemos en cuenta que uno de los más trascendentes discípulos de Blavatsky, Rudolf Steiner, fue el fundador de la Sociedad Antroposófica, grupo que fue frecuentado durante su estancia europea por Xul Solar.

En el artículo *Composition with Twelve Tones (I)*, Schönberg dice, hablando de la unidad del espacio musical:

En este espacio, al igual que en el cielo de Swedenborg (descrito en Serafita de Balzac) no hay abajo, ni derecha o izquierda, ni delante o detrás absolutos. Cada configuración musical, cada movimiento de notas tiene que ser comprendido primariamente como una relación mutua de sonidos, de vibraciones oscilatorias que aparecen en diferentes espacios y tiempos.(...) Igual que nuestra mente siempre reconoce, por ejemplo, un cuchillo, una botella o un reloj, independientemente de su posición, y puede reproducirlo en la imaginación en cada posición posible, así mismo la mente de un creador musical puede operar subconscientemente con una serie de sonidos, independientemente de su dirección, independientemente de la manera como un espejo puede mostrar sus relaciones mutuas, que siguen siendo una cualidad dada (Schoenberg 1950, p. 223).

La cuestión de la correspondencia, pues, tiene que ver con la relación que se establece no sólo entre elementos pertenecientes a un mismo plano, sino entre planos distintos. Lo aclaraba también Anton Webern en *El camino hacia la nueva música*, recopilación de las 16 conferencias que este discípulo de Schoenberg dictó entre 1932 y 1933. A propósito de la correspondencia decía Webern:

Con esto acabamos de introducir un concepto [correspondencia] sobre el que podríamos estar hablando días enteros. Es imprescindible hablar de estas cuestiones (quiero decir de unas cosas de ámbito tan general (que serán comprendidas por todo el mundo. La correspondencia es, ciertamente, lo que nunca puede faltar cuando algo tiene que tener un sentido. Correspondencia es, en un sentido muy general, la introducción de la mayor relación posible entre las partes. Es, por lo tanto, aclarar al máximo, tanto en la música

⁵⁴ Borges habla sobre Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari) pronunciada por Jorge Luis Borges en 1975. (<https://www.youtube.com/watch?v=7ZoQk-O80I4>).

como en cualquier otra manifestación humana, las relaciones entre las partes confrontadas; en una palabra: mostrar cómo una realidad conduce a la otra .”

Esta importante cita de Webern, nos lleva nuevamente de forma directa a Xul Solar, en la ardua empresa llevada adelante por el artista de articular diferentes mundos posibles en su esquema de correspondencias o Hierzoeco Coeli según Natura (Diagrama de Sagradas Correspondencias Universales). En este punto, el vínculo de ambos artistas con la teosofía resultaría determinante en estas conexiones.

Y de esa conducción de una realidad a otra es de lo que trata precisamente *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*; en cuyo título Schönberg daba mucha más importancia a la «lógica, la técnica y el arte de su representación» que a la «idea musical» misma. Si lo hacía, era quizás por la enorme importancia que tiene el vínculo que une (como decía Webern) las partes confrontadas. Es decir: lo que une los distintos elementos de un mismo plano, pero también lo que une los distintos planos entre sí (el ideal y el material; el metafísico y el físico).

En este punto, a pesar de tener en cuenta que tenemos dos casos de la historia del arte que provienen de un hacer artístico diferente en tanto uno de ellos era músico y el otro pintor entre otras aficiones; vemos una marcada relación en la concepción de la correspondencia universal de la creación como patrón para la generación de sus obras.

Si tenemos en cuenta tanto los escritos de Schoenberg, como lo establecido por Webern en referencia a su maestro, observamos cómo se encuentran puntos de contacto conceptuales que trasvasan las fronteras específicas de sus lenguajes artísticos.

Es en la impronta de esos vínculos donde se fundamenta la comprensibilidad, que (como hemos visto) es a lo que aspira el arte. Y que, no lo olvidemos, era algo fundamental para Schönberg. Por eso la coherencia es tan importante. Es decir, será necesario relacionar todo aquello que sea susceptible de ser relacionado.

Esta estructura de pensamiento, que podemos articular con la idea de una correspondencia también en un plano interdisciplinario, está en relación con los planteos establecidos por Wagensberg. En términos de Wagensberg (2014):

“Ciencia, arte y revelación no son, pues, tres formas de conocimiento que se excluyan entre sí, como ocurre con los reinos de la naturaleza viva; al contrario, se integran, se funden y se combinan para formar las disciplinas impuras, las únicas disciplinas que existen realmente”. (Wagensberg. 2014: 54).

Asimismo, se debe tener en cuenta que el conocimiento es siempre impuro (Ibid. 2014:53), por lo que se pueden articular diferentes disciplinas del conocimiento provenientes de la ciencia con lenguajes artísticos a través de un código común, articulado por intermediación de un lenguaje, como podría ser el matemático.

Este lenguaje codificado e interdisciplinario, establecería de acuerdo a Garramuño (2015) relaciones de confluencia, entendida como “la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida” (Garramuño. 2015: 16).

Cabe en este punto reflexionar acerca de la posibilidad de entender a la creación artística de Xul Solar, entendida según principios de una búsqueda de la universalidad de las diferentes esferas del conocimiento, susceptibles de ser asociadas con las bases teóricas, estéticas y musicales desarrolladas por Schoenberg quien, desde su exilio estadounidense, nunca tuvo contacto de forma directa y comprobada, con Xul Solar.

3. Conclusiones

Xul Solar constituye un caso paradigmático de la historia del arte argentino. Se ha indagado y relevado mucho acerca de su dominio no solo de la plástica, sino también de diversas disciplinas místicas como la Cábala, el I-Ching o la alquimia.

Sin embargo, y como se ha visto, todas estas reflexiones místicas fueron también articuladas con una notable influencia de los artistas de la vanguardia.

Si bien es cierto que esto ha sido palpable con anterioridad en el caso de los pintores de la vanguardia alemana expresionista, como ser el caso de Kandinsky y Paul Klee, se ha podido arribar que las influencias en la conformación de su pensamiento, también tuvo implicancias de los músicos de la Segunda Escuela Vienesa.

En Xul Solar se verifica la influencia conceptual de Arnold Schoenberg a través de los conceptos de Estilo, Idea y Correspondencia. Estos tres conceptos macro de la reflexión estética y artística de Schoenberg gravitan en el universo creativo de Xul Solar, y están presentes en sus reflexiones sobre la búsqueda de un esquema de correspondencias que permitan abordar los diferentes lenguajes artísticos y relacionarlos en una producción universalista del conocimiento.

Desde luego que Schoenberg no represento la única fuente desde donde se desprende el pensamiento de Xul Solar, amplio, extenso y en cierto punto tan vasto que excede las posibilidades de abordaje de una tesina de licenciatura, pero que constituye un desafío siempre apasionante e infinito.

Las indagaciones místicas de Xul Solar en la búsqueda de un saber articulado universal son asociables al concepto de Correspondencia de Schoenberg fuertemente, si tenemos en cuenta las nociones recabadas por el compositor a lo largo de 40 años de reflexión teórica, y en el aporte de sus discípulos en esta tarea de difusión de su obra.

Se ha observado asimismo con gran satisfacción, que el extendido interés por el ocultismo y por el esoterismo en los inicios del Siglo XX, que ha sido hartamente estudiado que influyeron en figuras de la pintura de vanguardia como Kandinsky o Piet Mondrian, no han sido ajenos a las reflexiones de Schoenberg en el planteo de su propuesta estética. Resulta de esto entonces que el aporte que pudo brindar la teosofía a los presupuestos musicales de Schoenberg amerite ser profundizados en posteriores indagaciones y en cómo ello influye en el desarrollo de la música occidental.

A la vez ha sido posible establecer un recorrido conceptual e histórico que atraviesa a Xul Solar durante su periplo europeo y lo interpela en su producción no solo desde la mirada de la plástica, sino de la música de vanguardia que por aquellos años convulsos previos a la Primera Guerra Mundial, revolucionaban el panorama musical y estético de Austria y de Europa en su totalidad.

En referencia a esto último, como se ha observado, este hilo conductor con las ideas de Schoenberg que se inicia aproximadamente en 1913 con la aparición del *Die Blaue Reiter Almanach*, no se corta con el regreso de Xul Solar a la Argentina, sino que se profundiza gracias a su contacto con los músicos del Grupo Renovación, que fue introductor de las ideas de Schoenberg y sus discípulos en el panorama cultural y estético de una ciudad de Buenos Aires en plena ebullición cultural de la década de 1930.

Asimismo, los conceptos desarrollados por Schoenberg y contrastados con las reflexiones de Xul Solar resultan útiles para entender la obra solariana desde una nueva perspectiva conceptual y crítica, proveniente desde el campo de la reflexión musical, pero trasvasa a diferentes manifestaciones artísticas desde una concepción interdisciplinaria, en este caso en las indagaciones del artista sobre el Diagrama de Correspondencias Universales.

Esto permite comprender la influencia de la modernidad artística en la obra de Xul Solar desde una perspectiva nueva, asociada al impacto que Arnold Schoenberg y los músicos que lo sucedieron en Argentina, generó en él.

En este último punto, también queda abierta la puerta a nuevas indagaciones posteriores que profundicen las relaciones con los músicos vanguardistas y arrojen diferentes posibilidades de abordar los sonidos aun ocultos de la *música visual* de Xul Solar.

En este sentido, lo recabado en esta investigación será aporte a lo ya investigado, para continuar develando los misterios de este artista cuyo pensamiento, producción y apasionante biografía, aún esperan ser develados por quienes son interpelados por él.

4. Bibliografía consultada

- ABOS, Alvaro. 2004. Xul Solar. Pintor del Misterio. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- ABROMONT, Claude. 2005. Teoría de la Música. Fondo de Cultura Económica. México.
- ARIZA RODRÍGUEZ, Jose Antonio.2018. Niveles de afinidad entre la Música, la Pintura y la Literatura. Un análisis comparativo en las tendencias del Siglo XX. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga.
- ARMANDO, Adriana.1997. Dioses y códices prehispánicos en la obra de Xul Solar. Revista Ciencia Hoy, Vol 7, Nro. 37. Pp.25-33. Buenos Aires.
- ARTUNDO, Patricia M. 2001. Artículos sobre distintas obras de Xul Solar, Pacheco, Marcelo (ed.). Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Buenos Aires.
- 2008. El libro del cielo. Cronología biográfica y crítica. Madrid.
- 2003. Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar. AA.VV. Xul Solar, Visiones, Revelaciones. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.
- ASENJO RUEDA, Marta. 2018. Goyescas. La interrelación artística en el marco de la España romántica. (Tesis de grado). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Alicante.
- BAUDELAIRE, Charles. 1999. Las Flores del Mal. Seix Barral. Barcelona.
- BAUMGARTNER, Michael. Paul Klee y Xul Solar-un encuentro. El artista como visionario. (Catálogo de exposición). Museo Nacional de Buenos Aires, IX-1999.pp.29-34. Buenos Aires.
- BERNARDEZ, Francisco Luis. “Xul Solar”, Clarin. (Buenos Aires, 30-I-1969).
- BOIDO, Mario.2019. Xul Solar. El arte de la diferencia. Revista Cuarenta naipes. Revista de Literatura y Cultura. Waterloo. Canadá.
- BOTSTEIN, Leon. 1999. Schoenberg and the Audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century, enWalter Frisch (Comp.), Schoenberg and His World, Princeton, Princeton University Press.
- BORGDORFF, Henk. 2006. El Debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. Amsterdam.

- BORGES, Jorge Luis. 1999. Borges habla de Xul Solar. Grabación de 1975. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna. 2004. La doctrina secreta. Ciencia, religión y filosofía. 12da. Edición. Editorial Kier. Buenos Aires.
- BURGER, Peter. Theorie der Avantgarde, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, (trad. Esp.: Teoría de la Vanguardia, Barcelona, Península, 1987).
- COSANO LUCENA, Patricia. 2018. Color Sonoro: Consideraciones sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg. (Tesis de Masterado). Universidad de Sevilla. Sevilla.
- . CHRISTENSEN, J. The Spiritual and the Material in Schoenberg's Thinking, Music & Letters, vol 65, n. 4, Oct. 1984.
- CRISTIA, Cintia. 2017. Xul Solar. Un músico visual. Gourmet Musical Ediciones, 3era edición. Buenos Aires.
- Interrelación de la plástica y la música: en torno a los teclados de colores de Xul Solar [en línea]. Semana de la Música y la Musicología : El piano. Historia, didáctica e interpretación, XIII, 9-11 noviembre 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/interrelacion-plastica-musica-xul-solar.pdf>
- , 2004. Xul Solar et la Musique. (Tesis Doctoral). Université de Paris-Sorbonne, Paris IV.
- Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 16, 2012, pp. 1-44 Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.
- Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico–metodológico. Revista del instituto superior de música 13 [ISSN 1666–7603]. Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, marzo 2011, págs. 9–28.
- DERRIDA, Jacques. 1981. Espolones. Los estilos de Nietzsche, Pre-textos, Valencia.
- DAHLHAUS, Carl. 1987. "Schoenberg's aesthetic theology" en Schoenberg and the New Music. Cambridge University Press.

- DIAZ DE LA FUENTE, Alicia. 2005. Estructura y significado en la música serial y aleatoria. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Sevilla.
- EISLER, Hanns, “Schonberg-Anekdoten”, en Musikblätter des Anbruch, número especial de Agosto-septiembre de 1924, “Arnold Schonberg zum funfzigsten Geburstage 13 September 1924”, en Arnold Schoenberg Center. Viena.
- FLEISCHER, R. J. 1980. Schoenberg, Dualism and Moses und Aron, Thesis, University of Illinois.
- GAFIJCZUK, Darius. 2013. Europa central entre presencia y ausencia: la arquitectura del desenfoque en Loos, Schoenberg y Janacek.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2015. Mundos en Común. Ensayos de la inespecificidad en el arte. Fondo de Cultura Económica. México.
- GIL DE BENDINGER, Maria Cecilia.2017. Xul Solar y el Arte Combinatoria. La belleza de la Totalidad. GH Ediciones.Valencia.
- 2000. Rudolf Steiner. Relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges. Rudolf Steiner. Dibujos sobre pizarrones. Catálogo de exposición. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. 2000. Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales. Akal. Madrid.
- GRADOWCZYK, Mario. 1996. Alejandro Xul Solar.Ediciones Alba/Abrams, Fundación Bunge y Born. Buenos Aires.
- HERNANDEZ SANCHIZ, Ana. 2013. Paul Klee, el pintor violinista. (Guía didáctica para concierto). Fundación Juan March. Departamento de actividades culturales. España. Link de concierto didáctico: <https://www.youtube.com/watch?v=j1eUqB8zB4w>
- KANDINSKY, Wassily. 1989. De lo Espiritual en el Arte. Ed. Denoel. Paris.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge.2002. Xul Solar. Una utopía espiritualista. Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar. Buenos Aires.
- LLORCA, Domenec y LLORCA, Josep. 2012. La Tourette y Metastaseis. De cómo ordena el material un arquitecto y un músico. https://www.researchgate.net/publication/313383302_La_Tourette_y_Metastaseis_de_como_ordena_el_material_un_arquitecto_y_un_musico .
- PAZ, Juan Carlos. 1972. Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias I), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- PEREZ OYARZÚN, Fernando. 2008. Iannis Xenakis. La arquitectura de la música. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.

- PETTORUTI, Emilio. Un pintor ante el espejo. Buenos Aires. 1968.
- POGGIOLI, Renato.1964 The theory of the Avant-Garde, trad. De G. Fitzgerald, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1968 (Trad. Esp.: Teoría del arte de Vanguardia, Madrid, Revista de Occidente, 1964).
- RUSSELL, Charles. 1985 Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. Nueva York y Oxford. Oxford University Press.
- SAMPIERI, Roberto. 2004. Metodología de la Investigación. Mc Graw Hill/ Interamericana Editores. México.
- SARLO, Beatriz. 1988. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- 2002. El caso Xul Solar. Invención fantástica y nacionalidad cultural , en Xul Solar, catálogo de exposición. Madrid, Museo nacional Centro de arte Reina Sofía,
- SCARABINO, Guillermo.1999. El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del Siglo XX. Editorial Universidad Católica Argentina. Buenos Aires.
- SCHOENBERG, Arnold. 1979. Tratado de Armonía (Harmonienlehre). Real Musical. Madrid.
- 1999. El Estilo y la Idea. 4ta edición. Barcelona.
-
- SHERWOOD, Gregory. Gente de mi ciudad: Xul Solar, campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la panlingua. Mundo Argentino. (Buenos Aires, 1-VIII-1951), P.14.
- STEINER, Rudolf. 1924 Anthroposophical Leading Thoughts. Londres. 4ta edición. 1970.
- TERAN, Oscar. 2000. Vida Intelectual en el Buenos Aires del fin de Siglo (1880-1910). Derivas de la Cultura Científica Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- VELILLA, Carlos. 2018. Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Arnold Schönberg. Barcelona, Research, Art, Creation, 6(3) 235-270. Link: doi: 10.17583/brac.2018.3364.
- WAGENSBERG, Jorge. 2014. El Pensador Intruso. Tusquets Editores. Barcelona.
- WAGNER, Richard. 1982. L’ OEuvre d’ art de l’avenir (La obra de arte del futuro). Editions d’Aujourd d’hui. Paris.
- WEBERN, Anton. El camino a la nueva música. trad. J. Casanovas, Antoni Bosch, Barcelona, 1982.

- WHITE, P. C. Schoenberg and Schopenhauer, Journal of the Arnold Schoenberg Institute, vol. VIII, n. 1, Junio 1984. Harvard.
- XENAKIS, Iannis. 2009. Música de la arquitectura. Editorial Akal. Barcelona.
- XUL SOLAR, Alejandro. Cuaderno de notas (Buenos Aires, X-1910 / II-1912), inédito, Archivo Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.
- . “Explica”, Pintis y dibujos. A. Xul Solar. Catálogo de exposición (Buenos Aires: Galería VanRiel, 22-IX / 7-X-1953),

ANEXO

Imagen 1. Xul Solar partiendo a Europa. Circa 1912. Archivo Fundación Pan Klub.

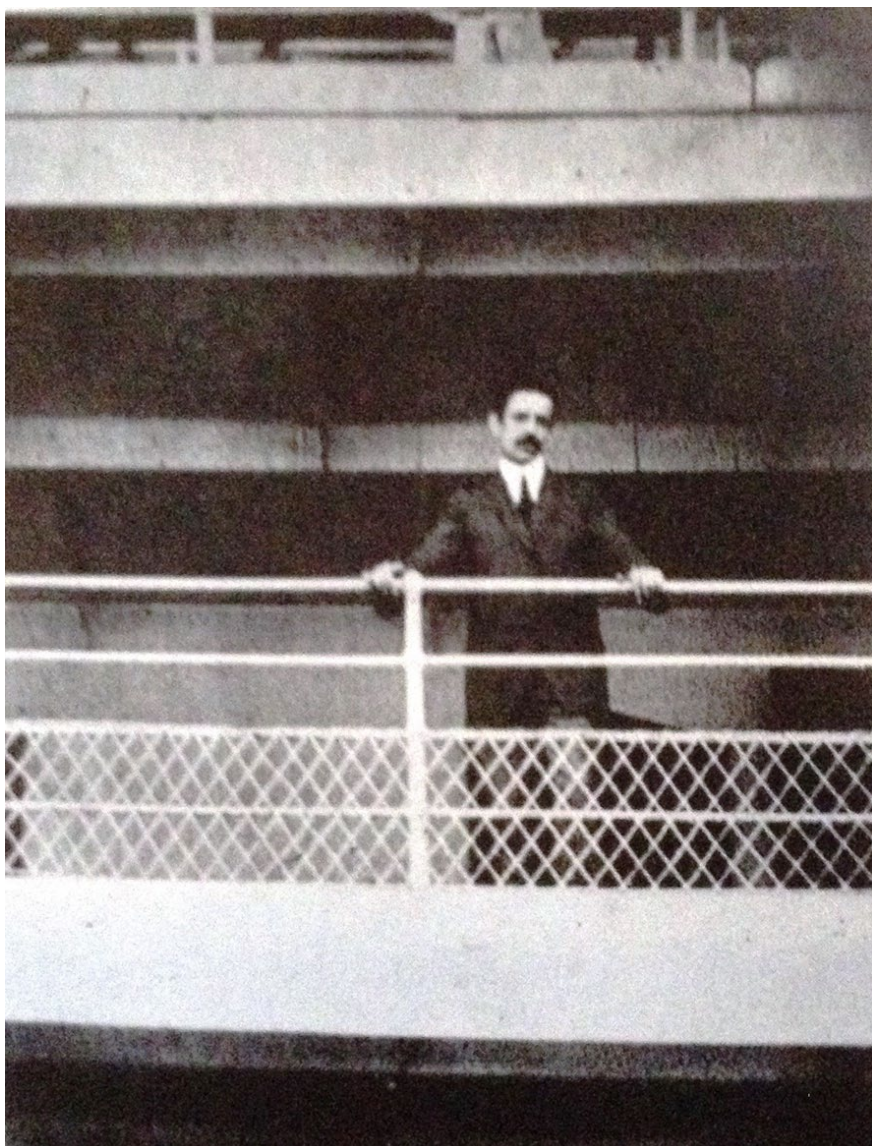


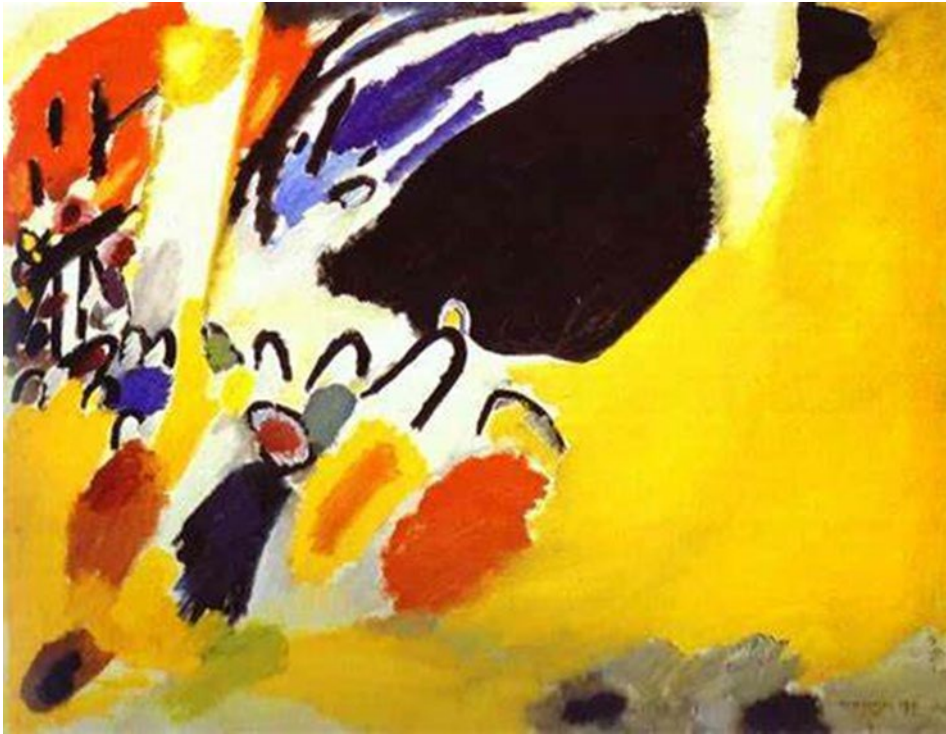
Imagen 2. Hierzoeco Coeli según natura (Diagrama de Sagradas correspondencias Universales). Fundacion Pan Klub. Museo Xul Solar.

HIER COECO ZIELI SEGUN NATURA

PLANETA	NUMERO	DIAS	PLANETA	COLOR	HORAS	NOTAS	CONSONAS
☾	0	☉	♀	INFERIORS	☾	FA	N̄ N
☽	1	☿	♀	PURPURA	☽	FA# SOL b	q (NATURA) H
♃	2	♃	♂	ROJO PURO	♃	SOL	B P
♄	3	♄	♂	BERMEJON	♄	LA b	g (NATURA) X
♅	4	♅	♂	PLANTAS MARAHJA	♅	LA	(1) (2)
♆	5	♆	♀	GUALDA	♆	SI b	V F
♇	6	♇	♂	ZETRINIO	♇	SI	d T
♈	7	♈	♂	VERDE	♈	DO	R (2)
♉	8	♉	♂	ESMERALDA	♉	RE b	m (3) M
♊	9	♊	♂	ROJO PURO (LAVADO)	♊	RE	Z
♋	10	♋	♂	ROJO PURO	♋	MI b	G
♌	11	♌	♂	VIOLETA	♌	MI	R
♍	12	♍	♂	ULTRAVIOLETA PURPURA	♍		

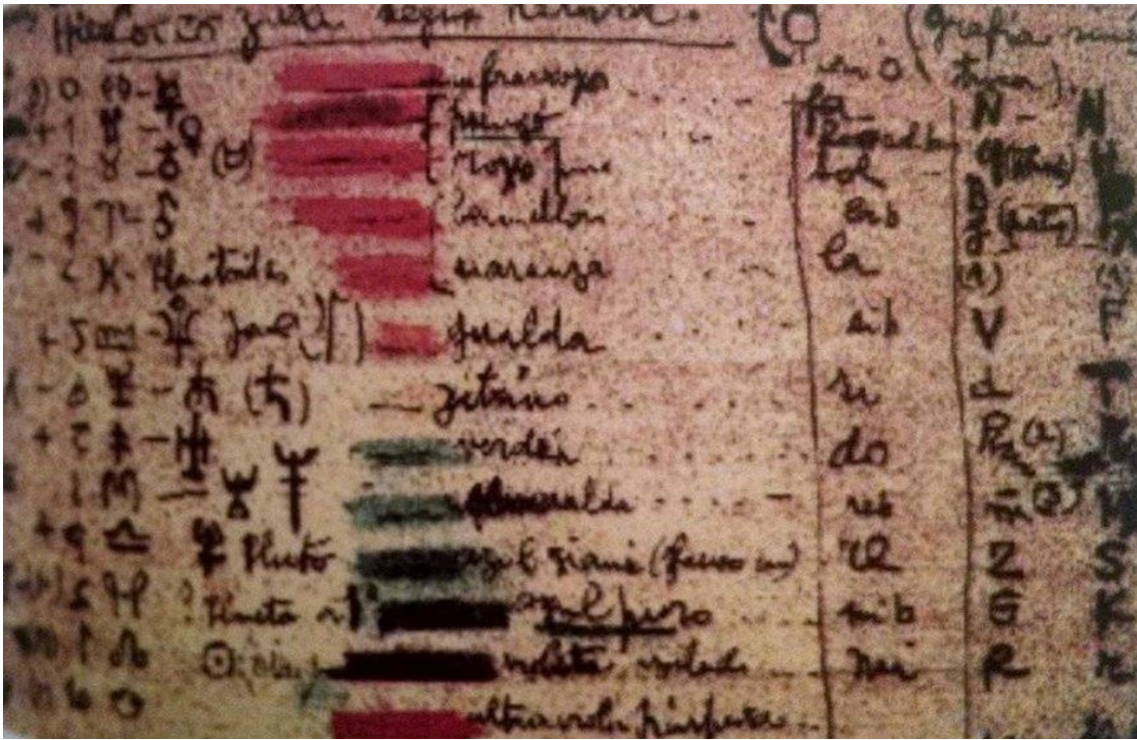
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Imagen 3. Kandinsky, Vassily. Impresión 3 (Concierto)- 1911, óleo sobre lienzo 77,5 x 100 cm



Imágenes 4-9. Experimentaciones musicales en diferentes teclados en base a lo ideado por Xul en el Hierzoeco Coeli según Natura, y manuscrito original existente en la Fndación Pan Klub y bocetos del artista.





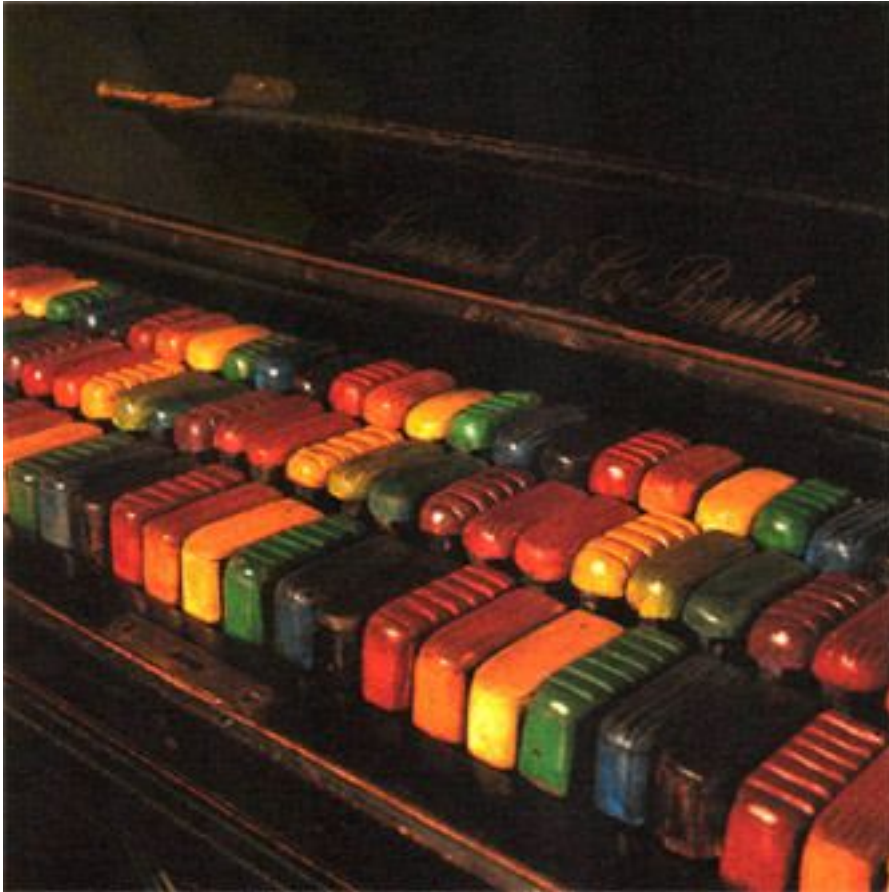


Imagen 9. Pan Ajedrez o Ajedrez Criollo. Existente en Museo Xul Solar.



Pan Ajedrez, c. 1945
106 piezas, madera tallada para
el dno, moedas variadas

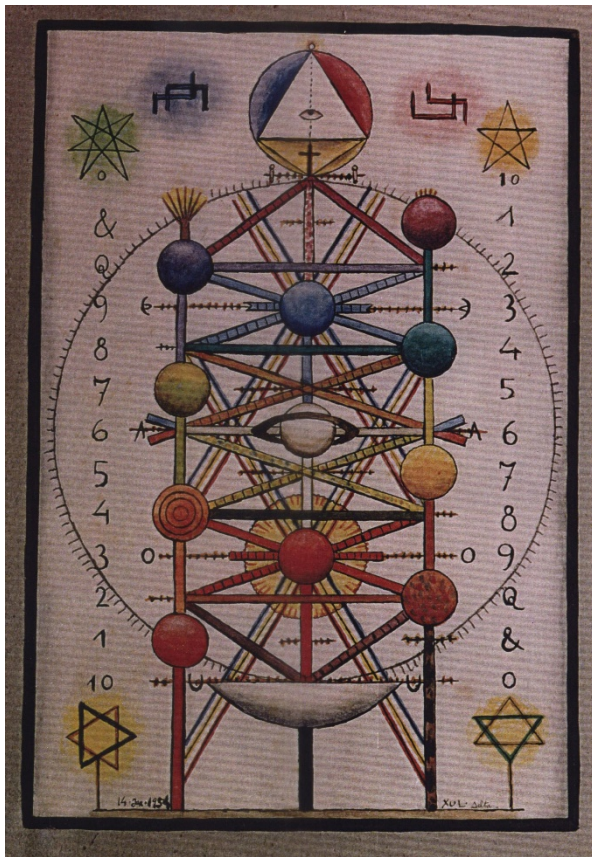
Desde finales de la decada del '30
Pan Ajedrez, entre otros a la creacion
Ajedrez criollo o simplemente Pancho
Ajedrez universal o juego Total.

Su ajedrez reformado se compone
de un tablero cuadrado en colores
13 x 13 filas de espacios, dividido en
de sus piezas en fichas blancas y
por una pieza no distinguida y
tablero de
voces














Imagen 11. Partitura manuscrita por Xul Solar con experimentaciones de escrituras musicales innovadoras.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Tin Roof Blues" is written in a large, stylized font. To the right, it says "Music by New Orleans Rhythm Kings". The score is written on multiple staves. The first two staves are for piano accompaniment, with notes and chords. The third staff is for voice, with lyrics written below the notes. The lyrics include: "I have seen the spotlight shine down all day long", "I've seen in gay Havana a diva sing a-lone", "I've just come home with my love from New Orleans", "Cause that's the old Tin Roof Cafe", "where they play the blues till break of day", "fascinating in any way", "dancing the nearest band in town". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Imagen 12-13 y 14. Pan Arbol (1954). Museo Fundación Pan Klub. Esquema de distribución de colores y sus valencias en notas musicales detalladas en el Diagrama de Correspondencias Universales.



- Couleur**
-  *infrarrojo*
 -  *punzó*
 -  *bémol*
 - rojo puro*
 -  *bermellón*
 -  *naranja*
 -  *gualda*
 -  *zetrino*
 -  *verdín*
 -  *verde esmeralda*
 -  *azul ziani (glauco casi)*
 -  *azul puro*
 -  *violeta azulado*
 -  *ultravioleta, púrpura*

	Fa
	Fa #
	Sol
	Sol #
	La
	La #
	Si
	Do
	Do #
	Ré
	Ré #
	Mi
	Fa