

**Cristiá, Cintia**

*La música en la vida y en la obra de Xul Solar  
(Parte I)*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XVIII, N° 18, 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cristiá, Cintia. “La música en la vida y en la obra de Xul Solar (Parte I)” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 18, 18 (2003). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-vida-obra-xul-solar.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## LA MÚSICA EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE XUL SOLAR (PARTE I)

CINTIA CRISTIÁ\*

---

### Sobre el presente escrito

Estas páginas corresponden a la introducción y los dos primeros capítulos de la tesis de maestría *La musique dans la vie et l'oeuvre de Xul Solar*<sup>1</sup> presentada en la Facultad de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona, París IV (Francia) en junio de 2000, bajo la dirección de la Profesora Michèle Barbe, responsable del grupo de investigación "Música y Artes Plásticas". El texto ha sido revisado y corregido según algunas precisiones recogidas posteriormente, dado que desde entonces se intenta desarrollar la enorme riqueza de este tema en una tesis de doctorado.<sup>2</sup>

### Introducción

Alejandro Xul Solar (1887-1963) fue una figura especial en la cultura argentina. Atraído por las corrientes europeas de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, así como por las civilizaciones precolombinas, constituye un ejemplo de los artistas latinoamericanos que combinaron elementos del Viejo y del Nuevo Mundo. Xul Solar abordó el arte desde una óptica fundamentalmente global. En vez de limitarse a la pintura, este erudito de inagotable imaginación trabajó y profundizó numerosas disciplinas incluyendo la astrología, el tarot, la numerología, la teosofía, la matemática, la arquitectura, la etnografía, la lingüística, el teatro de marionetas y la música. Su obra, poco apreciada fuera de un círculo de admiradores en vida del artista, ha comenzado a interesar a conocedores y al público en general desde hace algunas décadas.

---

<sup>1</sup> El original en francés puede ser consultado en la biblioteca del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina.

<sup>2</sup> Agradezco la propuesta de la Licenciada Ana María Locatelli de Pέργamo –quien me honra con su interés en este trabajo–, así como a quienes hicieron posible aquel estudio inicial:

## Estado de la cuestión

Durante casi toda su vida, Alejandro Xul Solar mantuvo una posición marginal con respecto al mundo del arte. Si no, ¿cómo explicar que haya sido casi más conocido como astrólogo que como pintor? La primera monografía dedicada al estudio de su vida y sus búsquedas, escrita por Osvaldo Svanascini, aparece un año antes de su muerte y resulta una suerte de caleidoscopio que hace referencia a sus distintas facetas creativas. Recién en 1988, Mario Horacio Gradowczyk escribe el segundo trabajo enteramente dedicado al artista, que desarrolla hasta 1994, publicando entonces un volumen mucho más completo. Centrándose en su obra pictórica, Gradowczyk profundiza la cuestión del desarrollo estilístico, subrayando la necesidad de explorar, al menos superficialmente, los múltiples campos que interesaron a alguien para quien vida y creación fueron indisociables. Otros investigadores emprenden poco a poco el estudio de los distintos aspectos que forman parte de un lenguaje plástico absolutamente original. Así, la decodificación de las últimas graffías plásticas del maestro es abordada por el equipo de curadores del Museo Xul Solar.

Si bien el tema de la música en la obra y en la vida de este artista no ha sido aún objeto de un trabajo de investigación sistemática y de reflexión como el que nos proponemos realizar, ciertas cualidades musicales presentes en las obras del artista han sido percibidas por escritores y críticos. Jorge Luis Borges, gran amigo de Xul Solar, cierra el discurso ofrecido en la inauguración de su primera exposición retrospectiva, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1968, con una invitación: “panvivamos –como diría Xul– en este mundo de sus visiones, de sus líneas, de la alegría, de la pureza y de la melodía de sus colores.”<sup>3</sup> De la misma manera, Jacques Lassaigne finaliza el prólogo de la exposición retrospectiva realizada en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris en 1977, mencionando al carácter musical de las obras: “Su juego [el de las figuras] se desarrolla como una danza sagrada.”<sup>4</sup> Veamos la fina descripción de Aldo Pellegrini en su análisis:

La búsqueda de gamas sutiles, el brillante juego de colores, las refinadas transparencias, las cualidades inéditas se unen a una particular movilidad de la estructura compositiva para dotar al conjunto del cuadro de una riqueza plástica excepcional dotada de un ritmo casi musical.<sup>5</sup>

---

a Martha Lucía Rastelli de Caprotti y a la Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar por su generosidad; a Elsa Rolla por su ayuda constante; a Jorge Horst por su colaboración y comentarios constructivos; a Michèle Barbe por su dirección entusiasta y su espíritu abierto; a Alexander Panizza, mi esposo, por sus observaciones agudas; a Cathérine D’Avella por su hospitalidad; a mi familia y amigos, especialmente a Raquel Zone y Giuliano Astolfoni, por su apoyo incondicional.

<sup>3</sup> Borges, 1968 (en *CatXul*, 1990:18). Todos los subrayados son nuestros.

<sup>4</sup> Lassaigne, 1977 (en *CatXul*, 1990:24), en probable alusión a las *Sandanzas* de Xul (Cf. Capítulo III)

<sup>5</sup> Pellegrini (en *CatXul*, 1990:38).

Jorge Glusberg hace alusión en distintas oportunidades a las actividades musicales de Xul Solar, cuyo trabajo compara con el de un músico (Glusberg, en CatMNBA, 1998:34):

en su obra de filósofo, escritor, músico [...] inventor de juegos [...] y de técnicas teatrales, pictóricas y musicales [...] [A través de sus escrituras pictóricas] elaboró, a la manera de un músico, sucesivas variaciones de una frase o una palabra, forjando un universo de figuras totémicas.

Elena Oliveras va un poco más allá, estableciendo un paralelo con un artista capital en el vínculo entre la música y las artes plásticas (Oliveras, en CatMNBA, 1998:70): “Como Kandinsky [Xul Solar] siente la melodía interior de todo lo existente.”. Jorge B. Rivera (1976) amplifica la noción de correspondencia música-artes plásticas:

En este mundo crítico, difuso y convulsionado, Xul elegirá la vía espiritualista y metafísica que alimenta las exploraciones estéticas de Kandinsky (el Kandinsky de *Lo espiritual en el Arte*, de Antón Webern, de Ernst y de otros artistas de vanguardia que [...] llegaron a cierta concepción de la plástica y de la música a través de experiencias fundamentalmente gnósticas y antroposóficas.

Aldo Pellegrini (1975:2) nos ofrece aún más detalles cuando afirma:

Fundado en los principios de la tradición hermética [Xul] creía en la unidad esencial del mundo y en la correspondencia entre los seres y las cosas, y en primer término en la correspondencia entre los datos y los sentidos. De allí su afirmación de la unidad de las artes y de la posible transposición de una melodía en obra pictórica o en palabras y viceversa.

## Problemática

Estas citas proponen una búsqueda apasionante. Estando vida y obra íntimamente ligadas en el caso de Xul Solar, quien vivía en una constante creación, nos preguntaremos inicialmente cuál era la presencia de la música en su vida. ¿Tocó algún instrumento, cantó, asistió a conciertos? ¿Estuvo relacionado con músicos o melómanos? ¿Qué tipo de música escuchaba y tocaba? ¿Cuáles eran sus apreciaciones? ¿Compuso? ¿Qué tipo de música? ¿Reflexionó sobre la teoría musical? ¿Sobre qué puntos? ¿Le interesaba la organología? ¿De qué manera?

A partir de los textos mencionados, intentaremos dilucidar de qué modo se manifiestan las cualidades musicales en su obra pictórica. ¿Cómo presenta el artista los elementos musicales sobre el papel? ¿Hay un sistema simbólico asociado a la música? ¿Qué rol juega ésta en la simbología general de su obra? ¿La considera un arte del tiempo o un arte del espacio? ¿O como algo más? ¿Cuáles son las asociaciones establecidas con ella en su pensamiento estético? ¿Qué nos enseñan sus obras sobre la música? ¿O será ésta quien nos dé la clave para interpretar sus cuadros?

Al momento de considerar el lugar que la música ocupa en su obra, reparamos en que el aspecto pictórico no constituye sino una parte de su creación. De esta forma, algunas cuestiones más profundas revelan su importancia: ¿Cuál era su concepción de lo musical? ¿Estaba ésta directamente ligada a su idea del universo real y a su propio microcosmos? ¿O se trata de referencias superficiales que tocan tangencialmente el núcleo de su proceso creativo? ¿Relaciona la música con otras artes, con otros aspectos de la existencia? ¿De qué forma? ¿Según qué principios?

## **Metodología**

Para llegar a responder estos y otros interrogantes que aparecerán en el curso de la investigación, nuestro acercamiento estará articulado sobre cuatro ejes principales: audición y práctica musical; creación, investigación teórica y organológica; presencia de la música en su obra pictórica; y, finalmente, fusión de las artes en su pensamiento.

En principio, intentaremos aclarar el rol de la música en su vida en tanto que estudio, práctica instrumental, audición y gustos musicales. Para este punto, nuestras fuentes principales serán los textos personales en forma de escritos autobiográficos y poemas, como también comentarios aparecidos en la prensa y otros documentos provenientes de los Archivos de la Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar. El testimonio de personas cercanas a él y la opinión de críticos e intelectuales permitirán completar la reconstrucción aproximativa del artista y su microcosmos, determinando posibles influencias de otros artistas, músicos y filósofos.

En segundo lugar, analizaremos la creación de Xul Solar en el campo musical, ya sea teórica (en forma de artículos o comentarios), musical propiamente dicha (composiciones) u organológica (como modificación de instrumentos existentes o creación de nuevos). Los Archivos de la Fundación Pan Klub y los objetos expuestos en el Museo Xul Solar tendrán aquí una importancia capital.

En la tercera parte, trabajaremos sobre su creación pictórica. Primeramente, identificaremos las obras que guardan una relación directa con la música, ya sea por el título, ya por la presencia en el plano pictórico de signos o instrumentos musicales. En segundo término, llevaremos a cabo un análisis de estos cuadros, comparando aquellos que desarrollen temáticas similares. Relacionando a este grupo con el corpus general del artista tendremos oportunidad de comprender mejor el simbolismo subyacente en los distintos elementos iconográficos. La referencia constante al enfoque estético de otros artistas, como Kandinsky o Klee, así como un trabajo continuo sobre la bibliografía específica de esta especialidad, ayudarán a situar al artista y su forma de trabajo en relación con otros casos.

Debido a que Xul Solar tendió siempre a unificar, a universalizar, a fraternizar los hombres y las cosas, el campo musical se encuentra estrechamente ligado a otros medios de expresión y de reflexión abordados por él. Incluiremos, por tanto, referen-

cias a otras disciplinas que le interesaron y que pueden ser fundamentales para interpretar sus mensajes codificados en forma de cuadros, escritos o invenciones.

Finalmente, examinaremos la importancia de la música en tanto que elemento dinámico en su sistema general de pensamiento y creación. Tal es la amplitud de su enfoque, que la Estética comparada aparece como una disciplina necesaria al momento de estudiar su obra. Parafraseando a Etienne Souriau, podemos decir que el objetivo de este trabajo es llegar a analizar estructuralmente los distintos aspectos creativos de Xul Solar de manera de aprehender positivamente, de anotar racionalmente y de poner en evidencia la influencia que la música pudo haber tenido en la base de su creatividad y en su pensamiento, con las interrelaciones más o menos visibles, o a veces un tanto secretas, entre la música y sus otros medios de expresión (Cf. Souriau, 1969).

Querríamos agregar que la extensión y la riqueza descubiertas en el tema elegido exceden ampliamente las dimensiones fijadas para una tesis de maestría. Frente a la imposibilidad de estudiar con detenimiento todos y cada uno de los contenidos, nos vemos obligados a establecer límites para el presente trabajo de investigación. En consecuencia, elegimos exponer las generalidades del tema y analizar en detalle algunos puntos del mismo, intentando derivar de éstos sus implicancias fundamentales. Una futura tesis de doctorado ofrecerá el marco apropiado para desarrollar el tema en toda su extensión.

## **Capítulo 1: Práctica instrumental y audición musical**

### ***1. Práctica instrumental***

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nació en San Fernando (provincia de Buenos Aires) en 1887, de madre italiana del norte y padre alemán de Riga. En una antigua casa de la calle Laprida, en Buenos Aires, encontramos aún hoy la cítara sobre la cual el señor Schulz habría dado a su hijo las primeras lecciones de música, siguiendo tal vez una tradición familiar<sup>6</sup>. Siendo niño, Alejandro tocaba la cítara y el violín, cuyo estudio debió ser interrumpido cuando tenía 13 años a causa de su caída de un caballo. En 1906, poco después de su ingreso en la Facultad de Ciencias Exactas para estudiar Arquitectura, el joven Alejandro adquiere un piano. Al no existir datos acerca de un maestro, imaginamos que es posible que la música haya sido aprendida intuitivamente, de la misma forma en que abordó muchas otras disciplinas<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> “Alexander Schulz [el abuelo de Xul Solar] era músico. Su padre [el de Xul] tocaba también la cítara y él [Xul Solar] también” Martha Lucía Rastelli de Caprotti, entrevista inédita, Buenos Aires, 1999.

<sup>7</sup> “El [nombre del] profesor [de piano] no aparece, porque es como que él [Xul] ya sabía [tocar]”, *Idem*.

Si bien no conocemos obras plásticas anteriores a su residencia en Europa, algunos textos autobiográficos de principios de siglo revelan las dudas y angustias de una personalidad profundamente creadora. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento, fechado en octubre de 1910<sup>8</sup>:

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 sirenas magníficas.

Estamos frente a una impresión multisensorial. A la manera de Paul Valéry y sus correspondencias entre la vista, el olfato y el oído, o de poetas como Baudelaire y Rimbaud, quienes escribían desde el sustrato común de las sensaciones, Xul expresa sus visiones internas combinando impresiones de distinta naturaleza: la vista, en el juego de luces (visiones claras en la noche, llamas); el sentido olfativo sugerido (la selva florida) y explícito (el aliento-perfume); la sensación física del calor (llamas, fiebre delirante) y del movimiento (danzando); la referencia indirecta al gusto (llamas deliciosas); y el oído, en el sonido puro (arrullos de aguas) o en la impresión musical (rítmicos suspiros musicales). De la combinación de estas sensaciones resulta una atmósfera onírica, fuertemente erótica.

En 1916, un hecho testimonia los cambios en la personalidad del artista: comienza a firmar sus obras con una derivación de sus apellidos. *Schulz* se convierte en Xul y *Solari* será simplificado como Solar. *Xul Solar* podría entenderse como *lux solar* o luz del sol, identificándose con un elemento recurrente en la iconografía de sus obras. Con este pseudónimo el artista se desprende de sus raíces familiares para acercarse a un concepto más profundo y místico: la iluminación espiritual.

Durante los doce años que permanece en Europa, Xul no olvida su pasión por la música. Viviendo en París, por ejemplo, donde lleva una vida modesta, se da sin embargo el lujo de hacer música en su casa, como cuenta Francisco Luis Bernárdez (1969):

[Xul Solar] volvía a su inverosímil morada, que se escondía bajo el arranque de una escalera en una casa próxima [en Montparnasse]. Era un oscuro hueco de escasos palmos [...] Y había allí un armonio, aquella rebanada de piano que servía a Xul Solar para subir musicalmente a su cielo[...]

Otro indicio de esta práctica es la presencia de algunas partituras en la biblioteca que Xul trae al regresar a la Argentina en 1924, aparte de más de doscientos libros de arte (entre los cuales figuran Klee, Chagall, Picasso, Archipenko, Kokoschka, Cézanne, Marc, revistas dadaístas, arte oriental, etc.) y de arquitectura, así como una colección importante de textos místicos sobre la numerología y las religiones orientales, donde

---

<sup>8</sup> Xul Solar, [Bs. As. Noche], en *CatXul*, 1990:10 (nuestro subrayado).

figuran obras de Annie Besant, Erich Bischoff, Helena P. Blavatsky, Charles W. Leadbeater, F. Nietzsche, Edouard Schuré, Rudolf Steiner y Deussen (Gradowczyk, 1994:106).

Además de los instrumentos mencionados, Xul tocaba la flauta y la armónica<sup>9</sup>, y cantaba en coros<sup>10</sup>. Ya en la Argentina, en 1930 Xul adquiere un segundo piano que venderá cuatro años más tarde para comprar un Dulcitone, en cuyo teclado continuará experimentando. Xul tocará regularmente el piano de su esposa, modificado en 1946, hasta casi el final de su vida, tal como lo atestigua una periodista en 1961: “Luego, comenzó a deslizar sus finas manos por el teclado más extraño que pueda concebirse” (De la Torre, 1961).

## **2. Gustos musicales**

Xul Solar amaba la música (Gradowczyk, 1996:231). Contó entre sus amigos a músicos y compositores como Juan de Dios Filiberto - famoso compositor de tangos iniciado por Xul a la música sinfónica y con quien asistía a conciertos antes de partir a Europa<sup>11</sup> -y Juan Carlos Paz, una figura importante de la música de vanguardia en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo<sup>12</sup>. Es posible imaginar que Xul disfrutó de la actividad musical europea. Estando de paso por París en 1913, Xul “se interesa por el Ballet ruso y su música” (Gradowczyk, 1996:231).

Johann Sebastian Bach, a quien llamaba *Tata*<sup>13</sup> era uno de sus compositores preferidos (Benarós, 1979). En una selección de la lista de su discografía (Archivos de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar) Bach ocupa un lugar especial, con obras vocales e instrumentales, a la par de Wagner (dramas enteros o partes), Debussy (en su mayoría obras orquestales) y de la música rusa (Rimsky-Korsakov, Borodín, Ippolitov-Ivanov y Tchaikovsky). En este último grupo, Stravinsky se destaca con sus tres ballets “rusos” y la *Sinfonía de Salmos*. En su colección discográfica también figura Chopin (algunas piezas para piano y transcripciones para ballet), Beethoven (una sonata para piano y el concierto para violín), Liszt (obras para piano), Strauss, Déléibes, Franck y Mendelssohn. Según esta muestra, la música orquestal podría haber estado privilegiada en el gusto del artista. Además de música clásica, Xul escuchaba toda clase de estilos, incluyendo música popular, música hebrea y música de películas.

<sup>9</sup> Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

<sup>10</sup> “Xul había participado en coros [...] Se hacían incluso reuniones en casa de familia [...] aquí se hacían conciertos”. *Idem.*

<sup>11</sup> [¿Tenía amigos músicos, compositores?] “Juan de Dios Filiberto, por ejemplo, a quien [Xul] introdujo al [Teatro] Colón.” *Idem.*

<sup>12</sup> Sobre este punto agradecemos la colaboración de Omar Corrado, musicólogo especializado en la música argentina del siglo XX, quien ha confirmado la relación entre Xul Solar y Juan Carlos Paz, precisando la existencia de menciones en las *Memorias* del compositor.

<sup>13</sup> La palabra tata es utilizada en la Argentina como apelativo familiar. “Xul lo llamaba Tata Bach y, para Xul, cuando él decía «tata» era con mucho cariño.” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

Xul tenía la costumbre de dibujar cartas astrales para conocer mejor a las personas, de la cual se conserva una lista. Allí, entre amigos, familiares, personajes contemporáneos e históricos, aparecen Ravel, Scriabin y d'Indy, los compositores argentinos Carlos Guastavino y Juan Carlos Paz, el director de orquesta Arturo Toscanini, el musicólogo argentino Carlos Vega y el compositor-intérprete-poeta aborigen Atahualpa Yupanqui. Evidentemente, Xul Solar estaba al tanto de los distintos tipos de música argentina. Por esto encontramos a un compositor clásico nacionalista, defensor de la tonalidad como Guastavino al lado de Paz, quien fuera un renovador de la música clásica argentina, uno de los primeros compositores nacionales en utilizar la técnica dodecafónica. La presencia de Yupanqui y de Vega muestra que Xul se interesaba también por la música tradicional argentina. Toscanini completa una muestra del abanico de afinidades musicales del artista.

## Capítulo II: Creación musical, teoría y organología

### 1. Composición

A través de algunos textos autobiográficos inéditos, podemos saber que entre 1911 y 1912 Xul se encontraba componiendo un poema dramático y musical, lamentablemente perdido, inspirado tal vez en el arte wagneriano. En noviembre de 1911, escribe [Xul Solar, en Gradowczyk, 1996:16; nuestro subrayado]:

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

Volvemos a encontrar asociaciones de luz y colores con acordes y timbres. El acto de creación artística es comparado simbólicamente con el de procreación. La mención a las sirenas, que aparecía en el fragmento de 1910, sumada a la idea del poema dramático y musical, nos remite a Wagner y más precisamente a *El oro del Rin*.<sup>14</sup>

Fatigado por la mediocridad de una vida como empleado estatal, el artista realiza planes desesperados para partir a Australia. Joven e impulsivo, esa misma noche cambia de opinión. En su última nota, fechada en febrero de 1912 (Xul Solar, en Gradowczyk, 1996:18, nuestro subrayado), confiesa:

---

<sup>14</sup> Las óperas de Wagner integran cada año la programación del flamante Teatro Colón. Xul pudo haber escuchado *Sigfrido* y *Tristán e Isolda* en 1908, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los Maestros Cantores* en 1909, *El Oro del Rin* y *La Walquiria* en 1910.

Esta misma noche me arrepiento ya de mi debilidad y avancé algo en el plan de mi poema. ¡Que las fuerzas espirituales me protejan! ¡Palidezca la infeliz vida humana, desdeñe los sinsabores y desesperaciones de la mortal condición por la sublimidad de las eternas armonías. ¡Néctar vital!

La creación artística parece ser una forma de escapar del aburrimiento cotidiano; es lo único que lo ayuda a soportar la angustia de su existencia. En sus escritos, la música aparece como sinónimo de alimento espiritual, como un lazo con el más allá. Quizás conoce ya los puntos esenciales de la Teosofía, disciplina con la cual sus afirmaciones guardan una relación significativa, como sucede con el siguiente fragmento escrito por Helena Blavatsky, una de las principales figuras de esa corriente (nuestro subrayado):

[...] las manifestaciones psíquicas, si bien deben, como también todos los otros fenómenos del plano físico, estar emparentadas en su análisis finalmente con el mundo de la vibración (siendo “el sonido” el substrato del eterno Akasa), pertenecen sin embargo a un mundo diferente y superior de Armonía.<sup>15</sup>

## *2. Notaciones y sistemas*

Diversos cuadernos dan testimonio de los estudios teóricos realizados por Xul Solar, así como de sus experimentaciones personales en el ámbito musical. El análisis de uno de ellos puede darnos precisiones sobre la naturaleza y la extensión de sus investigaciones musicales.

### *Cuaderno de música*

Este cuaderno<sup>16</sup> de doce páginas pautadas presenta la escritura dubitativa de un estudiante. Algunas anotaciones en los márgenes (pp. 6, 7 y 9) llevan a pensar que ha sido utilizado entre febrero de 1929 y octubre de 1930. Todo el espacio ha sido aprovechado, yuxtaponiendo pasajes cortos de naturaleza muy variada y usando los márgenes.

Por momentos, el artista parece dedicarse al estudio del contrapunto –pasajes de quintas y cuartas paralelas, de nota contra nota (pp. 2, 4 y 12) y de la armonía–acordes de dominante con séptima y sus inversiones (p. 8), acordes de séptima disminuida (p. 1), escalas mayores (p. 5), etc. Tres bemoles o tres sostenidos en la clave (siempre do, re y mi) nos remiten frecuentemente (25 veces en 12 páginas) a la escala hexatónica en sus dos posibilidades (do bemol – re bemol – mi bemol – fa – sol – la; o do sostenido – re sostenido – mi sostenido – sol – la – si). Esto da testimonio de su

---

<sup>15</sup> “les manifestations psychiques, bien qu’elles doivent, comme aussi tous les autres phénomènes du plan physique, être apparentées dans leur analyse finalement au monde de la vibration [“le son” étant le substrat de l’éternel Akasa], elles appartiennent cependant à un monde différent et supérieur d’harmonie.” Blavatsky, 1993:124.

<sup>16</sup> [Xul Solar],[Cuaderno de música], [ca. 1929-1930], inédito, Archivos FPK – MXS, Buenos Aires.

investigación sobre esta escala, utilizada como base de su teclado modificado (Foglia, 1953). Si bien intenta componer algunas melodías utilizando la gama pentatónica, parece trabajar mayormente sobre el total cromático.

En lo que respecta a la notación, encontramos con frecuencia una búsqueda de simplificación. En las páginas 3 y 12, se intenta disponer el total cromático sobre el pentagrama sin utilizar alteraciones. Así, por ejemplo, vemos dos círculos negros en el primer espacio, uno ubicado justo sobre la primera línea y el otro debajo de la segunda, representando fa y fa sostenido respectivamente. Otra solución que utilizará con asiduidad, es la de indicar, por ejemplo, el fa sostenido mediante una cruz en el primer espacio. Si la nota ya está alterada en la armadura de clave, la cruz indicaría el sonido natural (p. 8). En consecuencia, la escritura se simplifica reemplazando dos signos (la figura de nota y el sostenido) por uno solo (la cruz). Esto es coherente con lo que declara Xul en una entrevista: “Tales características permiten una escritura musical sin sostenidos ni bemoles, dentro de un sistema análogo al actual” (Foglia, 1953).

Los límites de los pentagramas son superados; el artista alarga algunas líneas para continuar escribiendo, o bien agrega pequeños pentagramas en los márgenes, en el mismo sentido o perpendicularmente. También incrementa la cantidad de líneas, creando así hexagramas y heptagramas (pp. 1-3, 9 y 11).

Algunas sucesiones de notas, a veces acompañadas de indicaciones de tempo, podrían ser entendidas como melodías (pp. 2, 3 y 6). ¿Se trata de composiciones originales? Por más que haya diferentes figuras (desde redondas hasta semicorcheas), la mayoría de las notas están escritas como redondas; el artista se interesa más por las alturas que por las duraciones.

Además de los elementos gráficos tradicionales y aquellos incorporados por Xul Solar, encontramos letras en casi todas las páginas: nombres de notas, vocales y hasta sílabas. ¿Forman parte de sus investigaciones sobre la relación entre el lenguaje y la música? En la página 9, la palabra “sirena” está asociada a una melodía ondulante, lo cual remite tanto a los símbolos musicales de Bach como a los *leitmotifs* wagnerianos.

Resumiendo, este documento autógrafo presenta ejemplos prácticos de las innovaciones y el estudio llevados a cabo por el artista sobre la notación y los sistemas musicales. Por otra parte, no podemos dejar de apreciar el carácter plástico de la grafía musical, en particular el juego de líneas ondulantes como representación visual de melodías sobre un espacio ordenado por las líneas rectas de los pentagramas<sup>17</sup>.

### 3. Organología: Teclados de colores

A partir de *De sensu* de Aristóteles, la idea de ligar la sensación auditiva de la música con la sensación visual del color, ha captado la atención de teóricos y artistas

---

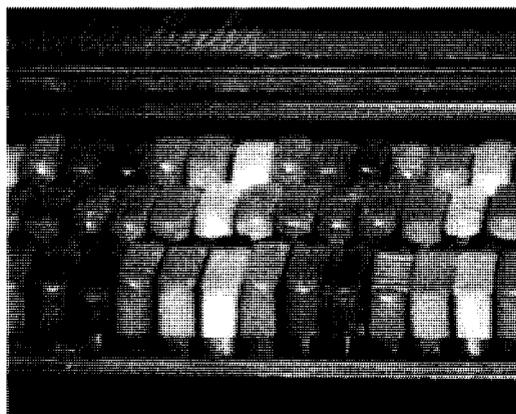
<sup>17</sup> Cf. Capítulo III: Análisis de las *multiondas*.

en distintas épocas. Numerosos “órganos oculares” fueron concebidos para proyectar luces de colores. El teclado desarrollado por el matemático jesuita Louis-Bertrand Castel en 1734 es uno de los primeros intentos registrados. El culto más intenso de las ideas sinestésicas entre colores y sonidos tuvo lugar en Europa entre 1890 y 1930, siguiendo las correspondencias trazadas por Baudelaire, Rimbaud y otros poetas. Xul Solar, para quien las impresiones sensoriales estaban íntimamente ligadas, como se ha podido apreciar en sus poemas de juventud (Cf. capítulo I), debió seguramente haber estado muy interesado en la idea de relacionar colores y sonidos en un instrumento de música. Si bien se presume que antes de partir hacia Europa en 1912, había ya modificado el teclado de su piano<sup>18</sup>, aún no se han hallado documentos que corroboren esto. Es probable que haya intentado crear un instrumento en el que se pudieran aplicar sus innovaciones en la grafía musical.

En 1951, Xul Solar declara (Sheerwood, 1951:14) ser “el creador de una técnica, de una grafía musical que permitirá que el estudio del piano, por ejemplo, sea posible en la tercera parte del tiempo que hoy lleva estudiarlo.” Dos años después (Foglia, 1953), explica la “modificación práctica del teclado del piano”:

Entiendo que el teclado actual del piano no es lógico porque presenta dificultades técnicas sin ninguna razón de ser. Mi pasión por la música me guió a tratar de hacer más fácil el estudio, la estructura y la composición musicales.

La Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar atesora tres instrumentos de teclado que son prueba de sus investigaciones organológicas: un armonio, un Dulcitone y un piano.



*Figura 1: El piano modificado por Xul Solar (detalle), Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, Buenos Aires.*

---

<sup>18</sup> “cuando se fue a Europa él [Xul] ya había hecho ese trabajo [la modificación del teclado]” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

### ***Un teclado modificado***

En 1946, algunos meses luego de su matrimonio, Xul comienza a trabajar sobre el teclado del piano berlinés (Laurinat & C) de su esposa, el último que modificaría. Tres meses más tarde, el trabajo está terminado (ver figura 1). En lugar de las tradicionales teclas blancas y negras, se disponen tres filas de teclas casi cuadradas y pintadas de colores diferentes. Las superficies son irregulares. (ver figura 2)

A la pregunta de qué ventajas ofrecen estas modificaciones, el artista responde (Foglia, 1953:50):

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

Contrariamente a artistas tales como Messiaen, Richter y Scriabin, para quienes la relación sinestésica era de esencia subjetiva, Xul intenta establecer una correspondencia precisa entre colores y sonidos basándose en principios físico-matemáticos (Foglia, 1953:50):

El color de cada nota pertenece en vibración, muchas octavas por encima, al número de vibraciones de cada cuerda, correspondiendo el fa al infrarrojo o ultravioleta, y así las demás notas con los colores del [arco] iris. La clave de fa es la base de este sistema por su correspondencia más exacta entre tonos y colores.

La mención de las vibraciones como elemento común entre sonidos y colores remite a concepciones de tipo teosófico (Blavatsky, 1993:124). ¿Cuál es finalmente la relación establecida por el artista entre los sonidos y los colores? La respuesta se encuentra en una lista autógrafa (Archivos FPK-MXS):

Infrarrojo	..... fa
Punzó	..... fa [sostenido] - sol bemol
Rojo puro	..... sol
Bermellón	..... la bemol
Naranja	..... la
Gualda	..... si bemol
Zetrino	..... si
Verde	..... do
Esmeralda	..... re bemol
Azul glauco	..... re
Azul puro	..... mi bemol
Violeta azulado	..... mi
Ultravioleta	..... [fa]

Si traducimos los colores en notas musicales, la configuración del teclado es evidente (ver figura 3)

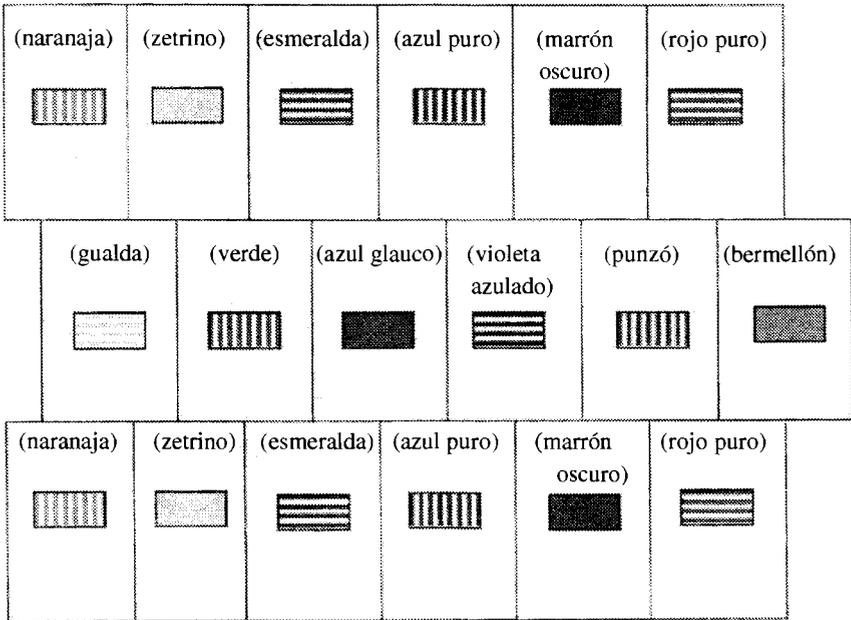


Figura 2: Disposición de las teclas del piano modificado por Xul Solar (colores y texturas)

<i>La</i>	<i>si</i>	<i>ré</i> bémol	<i>mi</i> bémol	<i>fa</i>	<i>sol</i>
	<i>si</i> bémol	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i> dièse <i>sol</i> dièse
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i> bémol	<i>mi</i> bémol	<i>fa</i>	<i>sol</i>

Figura 3: Disposición de las notas en el piano modificado por Xul Solar.

Como explica el artista (Foglia, 1953), “las teclas están distribuidas en tres filas, siendo la tercera repetición de la primera para facilitar la ejecución de pasajes difíciles”. De esta manera, vemos que las dos filas superiores se complementan para presentar los doce grados cromáticos. La gama hexatónica ha sido elegida como base del teclado, ya que “permite tocar cualquier pasaje con más o menos [la misma] digitación en cualquier tonalidad.” Se puede constatar que ha organizado las notas en dos escalas hexatónicas, una sobre cada fila. En el mismo reportaje (Foglia, 1953) el artista agrega:

Las modificaciones introducidas en el teclado permiten improvisar con gran libertad porque no hay tonalidades más difíciles o más fáciles que otras. El estudio de la armonía y de la composición se facilitan en grado incalculable.

Más allá de los fines prácticos – perfeccionar el instrumento para facilitar su utilización – hay otras razones subyacentes en esta modificación. Es como si Xul quisiera desarrollar el potencial de un instrumento paradigmático de la sociedad occidental moderna para hacerlo acojer otras innovaciones. “Con este teclado”, dice (Foglia, 1953), “se logra la intercalación de cuartos de tono en filas intermedias de teclas, detalle imposible con el actual.” Ampliemos aquí el testimonio citado en el primer capítulo (De la Torre, 1961):

Luego, [Xul Solar] comenzó a deslizar sus finas manos sobre el teclado más extraño que pueda concebirse. Una maravillosa melodía de las esferas se fue elevando. De pronto, una nota horrible. Se lamenta - Está desafinado, no tiene remedio. Los afinadores se niegan terminantemente. La gente es difícil cuando se trata de comprender. [...] Las teclas, con los colores del arco iris, permiten improvisar una música inspirada en los colores. El piano astrológico es aún imperfecto. ¿Quién financiaría la empresa de construirlo en serio?

¿Por qué se dirá que el piano es imperfecto? ¿Y por qué lo llama astrológico? ¿Se justifica por el hecho de que Xul era considerado un astrólogo, o se estableció oralmente una relación con la astrología? Una última declaración confirma el lazo entre el teclado modificado y sus estudios sobre la notación musical (Foglia, 1953):

Tales características [del teclado] [...] permiten una escritura musical sin sostenidos ni bemoles, dentro de un sistema análogo al actual y, a la vez, diagramas melódicos que son en realidad dibujos; y con la práctica se podrían dibujar movimientos musicales con líneas quizás legibles como música.

Sobre este punto, la entonces directora del Museo Xul Solar nos ha explicado que algunos cuadros de Xul que parecen paisajes podrían ser en verdad “tocados”, conociendo la traducción que el artista hacía entre colores y sonidos.<sup>19</sup> La leyenda que acompaña una fotografía de las manos del pintor sobre el piano de colores (Foglia, 1953), reafirma esta idea: “El astrólogo compone en el piano, cuyo teclado él ha mo-

---

<sup>19</sup> “hay cuadros que se pueden tocar conociendo las notas, la música de él [...] que nosotros los vemos como paisajes pero de pronto hay distintos niveles; hay más que eso. Se pueden tocar.” Rastelli de Caprotti, *op. cit.*

dificado para simplificarlo, melodías que luego utilizará para desarrollarlas en sus telas, ajustadas al dibujo y color.”

Habría sido interesante saber qué tipo de música era tocada en este piano. A través de sus comentarios, es posible inferir que Xul improvisaba, pero también podemos pensar que tocaba obras de algunos de sus compositores preferidos, al menos de su Tata Bach.

Con ventajas prácticas, teóricas, musicales y sinestésicas, el fundamento de sus modificaciones al teclado es más profundo de lo que se podría haber imaginado en un principio. Los teclados de colores de Xul Solar representan la concreción de sus investigaciones teóricas a la vez que la aplicación de sus principios filosóficos. ¿Hubo un motivo simbólico detrás de esta necesidad de transformar el teclado del piano? La oposición del blanco y el negro, con la subordinación de este último, y la uniformidad de las superficies son aquí abolidas. En lugar de un universo monótono y dualístico, dominado por la polaridad blanco-negro, el artista imagina un desfile de colores, donde cada tecla posee su identidad no solamente cromática sino también en la textura de la superficie y sutilmente en la talla. Simbólicamente, el artista nos presenta un universo rico, variado, sostenido por una sólida lógica interna.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENARÓS, LEÓN, “Rara originalidad. Obra inédita de Xul Solar”, en *Clarín*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1979, [s.p.].
- BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS, “Xul Solar”, *Clarín* (Buenos Aires), 30 de enero de 1969.
- BLAVATSKY, HÉLENA-PETROVNA, *Occultisme pratique. Morceaux choisis. Douze articles d’H.-P. Blavatsky*, París, Adyar, 2ª edición 1993, 265 p.
- BORGES, JORGE LUIS, “Conferencia [ofrecida en el Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, el 17 de julio de 1968]”, en *CatXul*, pp. 13-18.
- CATMNBA: *Xul Solar en el Museo de Bellas Artes*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998, 128 p.
- CATXUL: *Xul Solar. Catálogo de las obras del Museo*, Buenos Aires, Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar, 1990, 119 p.
- DE LA TORRE, DORA, “Xul Solar, el hombre increíble”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 1961, [s.p.].
- FOGLIA, CARLOS A., “Xul Solar, pintor de símbolos efectivos”, en *El Hogar*, Buenos Aires, XLIX, n° 2288, 18 de septiembre de 1953, pp. 49-51
- GLUSBERG, JORGE, “Xul Solar y la angustia como liberación de lo finito”, en *CatMNBA*, pp. 33-57.
- GRADOWCZYK, MARIO H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti, 1988.
- GRADOWCZYK, MARIO H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba Abrams, Fundación Bunge y Born, traducido al inglés por Jason Wilson, 1996, 257 p.
- LASSAIGNE, JACQUES, [“Prólogo [del catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris, octubre-noviembre de 1977]”, *CatXul*, pp. 19-24.

- OLIVERAS, Elena, "Xul Solar, la promesa del arte", *CatMNBA*, pp. 62-106.
- PELLEGRINI, Aldo, "Xul Solar", *CatXul*, pp. 25-41.
- PELLEGRINI, Aldo, "Todos los cielos de Xul Solar. Informe sobre un lingüista, astrólogo, inventor y, por sobre todo, pintor único", en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 15 de junio de 1975, pp. 1-2.
- RIVERA, Jorge B., "Xul Solar o la creación cósmica", *Clarín Revista*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1976, [s.p.].
- SHEERWOOD, Gregory, Gente de mi ciudad: "Xul Solar campeón mundial de panajedrez y el inquieto creador de la Panlingua", en *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1951, p. 14.
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, París, Flammarion, 1969.
- SVANASCINI, Osvaldo, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, 48 p.
- XUL SOLAR, Alejandro, [*fragmentos de su diario y cartas*], reproducidos en *CatXul* y en Gradowczyk, 1996.
- [*Cuaderno de música*], inédito, Archivos FPK - MXS, 12 p.
- [*Lista de correspondencias*], inédita, Archivos FPK - MXS, 1 p.

\* \* \*

\* **Cintia Cristiá:** Comenzó su carrera musical como guitarrista graduándose como Profesora Nacional de Música en Rosario. Seguidamente, completó la Licenciatura y luego la Maestría en Música con la tesis "La música en la vida y obra de Xul Solar" en la Universidad de París IV – Sorbona (Francia). Desde 2000, prepara su tesis de Doctorado "Xul Solar y la música" (a presentar en 2004) en la misma institución, publicando artículos en la Argentina, Francia y Lituania. Ha ofrecido conferencias en distintas ciudades argentinas y realizado ponencias en foros europeos, incluyendo el Congreso de Estudiantes-investigadores de la *Royal Music Association* (Londres, 2001), el Seminario doctoral y post-doctoral "*Musique et Arts Plastiques*" (París-Sorbona, 1999-2003), el Congreso Anual de la RMA (Glasgow, 2002), el Seminario Latinoamericano de Música (Londres, 2003) y la Feria de Arte de Holanda (La Haya, 2003). E-mail: [alcin91@yahoo.com](mailto:alcin91@yahoo.com) o [alcin@fibertel.com.ar](mailto:alcin@fibertel.com.ar)

**Sumario:** El estudio de la música en la vida y en la obra de Xul Solar revela nuevas facetas de este singular artista argentino. Esta primera entrega explica el interés del tema, su problemática y la metodología utilizada para abordarlo. Los estudios y gustos musicales del artista, así como el teclado de colores de su invención, evidencian su interés por el campo sonoro, que encontrará representación visual en sus cuadros.

### Palabras Clave

Xul Solar, música, pintura, teclados de colores, sinestesia, notación