

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Maestría en Curaduría en Artes Visuales

Xul Solar: una mirada desde la antroposofía

Mayumi Matsumiya
DNI: 94.444.801

Directora: Dra. Fabiana Serviddio

Agosto, 2019

ABSTRACT

Xul Solar ha estudiado de manera especial la antroposofía, corriente científico-espiritual creada en el inicio del siglo XX por Rudolf Steiner, a quién le dedicó un retrato asignándole un lugar de maestro espiritual. Hasta ahora su interés de por las teorías de Rudolf Steiner ha sido abordado de modo breve y anecdótico en la mayoría de las publicaciones y exposiciones sobre el artista. Esta investigación propone desvendar las zonas de contacto entre la obra de Xul Solar y los postulados de la antroposofía de Steiner con el objetivo de extraer de las referencias anecdóticas los elementos teóricos necesarios para desarrollar un corpus de contenido que ilumine una nueva capa de lectura sobre la obra del artista y aporte un complemento holístico para futuras investigaciones sobre el arte de vanguardia argentino.

Palabras clave: Xul Solar; Rudolf Steiner; Antroposofía; Ciencia Espiritual; Teosofía

ÍNDICE

SECCIÓN I:

Introducción.....	7
Capítulo 1: La reacción al positivismo.....	15
1.1 Xul Solar, el inclasificable.....	15
1.2 Lo esotérico como conocimiento rechazado.....	22
1.3 La teosofía y la conformación de utopías.....	30
Capítulo 2: Antroposofía: la Ciencia Espiritual de Rudolf Steiner	44
2.1 De la teosofía a la antroposofía	44
2.2 La antroposofía puesta en práctica	52
2.3 Xul Solar y la antroposofía: afianzando los vínculos.....	61
2.3.1 Evidencias documentales y vínculos directos.....	61
2.3.2 Redes de contacto indirecto.....	71
Capítulo 3: Nuevos órganos de percepción	86
3.1 Xul Solar: entre Rudolf Steiner y Aleister Crowley.....	86
3.2 El ojo espiritual.....	91
3.3 Pintor de lo real.....	99
Capítulo 4: El costado pedagógico de Xul Solar	102
4.1 <i>¿En ritmiko o Euritmiko?</i>	102
4.2 La construcción del conocimiento	111
4.3 El artista-profesor	116
Conclusión.....	126

ÍNDICE

SECCIÓN II:

1. Guión de exhibición.....	132
2. Propuesta de recorrido y diseño.....	134
2.1 Núcleo 1: Arte, ciencia y espiritualidad.....	135
2.2 Núcleo 2: La teosofía y la conformación de utopías.....	138
2.3 Núcleo 3: El ojo espiritual	141
2.4 Núcleo 4: Xul Solar y la Antroposofía.....	142
2.5 Núcleo 5: Recreando el mundo.....	144
2.6 Núcleo 6: Praxis.....	148
3. Selección de obras.....	150
3.1 Listado de obras.....	158
Bibliografía.....	161

*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.*

Dos almas residen ¡ay! en mi pecho,
la una quiere separarse de la otra;
la una, mediante órganos tenaces,
se aferra al mundo en un rudo deleite amoroso;
la otra se eleva con vigor de las tinieblas
hacia regiones de excelsos antepasados.

Fausto, I
Johann Wolfgang von Goethe

SECCIÓN I

Introducción

Xamine todo, retene lo bon¹.

Xul Solar

Alejandro Xul Solar (1887-1963) forma parte del grupo de artistas de la vanguardia argentina que durante las primeras décadas del siglo XX reivindicaron por nuevas formas de lenguaje en el campo artístico y literario. La pintura conforma la mayor parte de su corpus de obra, pero Xul Solar trabajó de manera experimental y su campo de acción se extendió a la música, la escritura, la intervención de objetos, la enseñanza y la creación de nuevos idiomas. En el campo literario, encontró entre los *Martinfierristas* un medio receptivo para sus obras, ilustraciones y escritos y realizó colaboraciones creativas con compañeros que poseían posturas ideológicas similares. Si bien su búsqueda plástica coincidía con la de otros artistas de su época en la batalla por la renovación estética, sus pinturas se distinguían significativamente de la de sus coterráneos por apostar en una agenda personal e incursionar en lo esotérico.

Guiado por el ideal de alcanzar un conocimiento integral del mundo que ayudase a constituir una sociedad más armónica, Xul Solar transitó entre los saberes científicos y esotéricos, buscando incesantemente correspondencias entre las diferentes religiones y filosofías orientales y occidentales. Entre los múltiples intereses del artista argentino se ha destacado la astrología, el tarot y la cábala, así como su acercamiento al budismo y movimientos esotéricos como la teosofía y la Golden Dawn. Pero poco se ha tratado en profundidad sobre su interés por la antroposofía, corriente desarrollada al inicio del siglo XX por Rudolf Steiner (1861-1925), que vislumbraba restablecer una relación más armónica entre arte, ciencia y espiritualidad con el objetivo de lograr el conocimiento integral del mundo y del ser humano.

Durante el cambio del siglo XIX en Europa central, muchos filósofos y pensadores enfocaron sus trabajos en la discusión sobre materia versus espíritu. Temas relacionados con los límites y el alcance de la capacidad del conocimiento humano fueron una preocupación constante entre una gran generación de reformistas de la

¹ “Examinadlo todo, retened lo bueno” frase de San Pablo repetida frecuentemente en las obras de Xul Solar en *neocriollo*, uno de sus idiomas inventados.

época, incluso Rudolf Steiner. Argumentando que el enfoque materialista de la ciencia solo podría dar una comprensión parcial del mundo, pues solo admitía como real lo que fuera comprobable y perceptible sensorialmente, Steiner caracterizó la antroposofía como una Ciencia Espiritual, un modo de conocimiento que además de los fenómenos naturales incluiría en su campo de investigación los dominios suprasensibles. Para Steiner, la mirada positivista de la ciencia de su época era limitadora y generaba una serie de prejuicios que impedían lograr una aproximación satisfactoria de los misterios de la vida humana y de la realidad que se da por afuera de los sentidos físicos.

Steiner es nucleado dentro la categoría de pensadores reformistas alemanes debido al idioma utilizado en su obra escrita, pero nació en Kraljevica, actual Croacia, en ese entonces parte del imperio Húngaro-Austríaco. Empezó su carrera científica como estudiante de la obra de Johann Wolfgang von Goethe antes de involucrarse con el esoterismo de la Sociedad Teosófica. Articulando su profundo conocimiento de las ciencias naturales a las teorías de Goethe y de filósofos del idealismo alemán, como Fichte y Schiller, sumadas a los principios de la teosofía de Helena Blavatsky, Steiner tejió una compleja red entre lo perceptible y lo ininteligible que dio origen a la antroposofía. Apoyada en una base esencialmente cristiana, la Ciencia Espiritual de Steiner trataba de resolver la dualidad entre espíritu y materia demostrando las relaciones intrínsecas entre el mundo material, el cosmos y lo espiritual. Su filosofía se basa esencialmente en la noción de que hay un mundo espiritual accesible a través del pensamiento puro logrado por medio del autodesarrollo de cualquier individuo. A través de esta línea, desarrolló un corpus teórico que pretendía ofrecer un estudio integral del ser humano comprendiendo su constitución fisiológica, psíquica y espiritual, de ahí que la principal característica de la antroposofía sea la mediación entre las ciencias naturales y la espiritualidad.

La reconciliación entre espiritualidad y ciencia, además de abrir la posibilidad del conocimiento integral del ser humano, era para Steiner una forma de enriquecer todos los campos prácticos de la sociedad. Desarrolló así una serie de iniciativas que trataban de restaurar la conexión entre lo cósmico, lo espiritual y lo material en diferentes áreas como la educación, la agricultura, la medicina, la economía, las artes y la arquitectura. Diseminó activamente sus ideas por toda Europa en más de dos mil

charlas públicas, en las que utilizaba tizas coloridas sobre pizarras negras para ilustrar sus ideas, y a través de obras literarias que trataban de responder cuestiones espirituales de manera sistemática y con actitud científica.

La pedagogía Waldorf y la agricultura Biodinámica, los dos campos donde las ideas de Steiner están más fuertemente establecidas en las sociedades actuales, surgieron directamente de la antroposofía y vienen mostrando resultados positivos tanto en desempeño, como comercialmente. Marcas medicinales y de cosméticos, como Dr. Hauschka y Weleda son reconocidos laboratorios de larga tradición basados en los postulados antroposóficos que suenan mundialmente incluso entre los que no están familiarizados con estos conceptos. El desarrollo de las diferentes ramificaciones de la antroposofía encuentran hoy su sede en el Goetheanum, edificio idealizado y proyectado por el propio Steiner construido en 1919 en Dornach, Suiza. El Goetheanum permanece en intensa actividad siendo la principal planta de formación e investigación en las diferentes áreas nucleadas por la antroposofía, donde funciona además la *Freie Hochschule für Geisteswissenschaft*² que se divide en secciones dedicadas al arte, la matemática, la astronomía, las ciencias naturales, la agricultura, la pedagogía, la medicina, entre otras.

El método holístico de Steiner divide opiniones polarizadas en el presente. Mientras algunos adoptan una actitud de idolatría hacia él, otros encuentran el aspecto esotérico de sus ideas simplemente absurdo. Su propuesta controvertible de unir el conocimiento espiritual a la vida práctica es uno de los motivos que hace con que Steiner sea una figura polémica, más precisamente porque hizo contribuciones efectivas a campos que habitualmente no son considerados como pertenecientes al ámbito de lo espiritual. Hace varias décadas que las ideas de Steiner cayeron en el gusto de, por así decirlo, las culturas “alternativas” posmodernas de todo el mundo, pues actúa en diferentes frentes atendiendo a una demanda creciente por terapias holísticas, prácticas médicas más humanizadas, métodos de aprendizaje constructivistas y productos naturales y orgánicos en tiempos de mayor conciencia

² La traducción literal utilizada por Steiner sería “Escuela Superior de Ciencia Espiritual”, pero el término *Geisteswissenschaft* en alemán es equivalente a lo que en español se refiere a las ciencias humanas. En la mayoría de las universidades alemanas, la categoría “ciencias del espíritu” o “ciencias de la mente” reúne los estudios de filosofía, historia, filología, musicología, lingüística, artes escénicas, literatura, comunicación y, a veces, incluso teología y jurisprudencia.

ambiental. Sin embargo, el interés por la epistemología fundamental por detrás de las variadas actividades antroposóficas sigue relativamente bajo, incluso entre los simpatizantes de Steiner.

Debido al carácter empírico y esotérico de su obra escrita, Steiner ha quedado al margen de la academia más tradicional, aún así, la antroposofía se ha mostrado un instrumento teórico viable para conducir investigaciones en el campo artístico por proponer un esquema riguroso de intersecciones entre diferentes áreas del saber. Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Bruno Taut, Franz Marc y principalmente, Joseph Beuys, son solo algunos ejemplos de artistas europeos que establecieron algún tipo de vínculo con la antroposofía y han sido explorados a la luz de esta corriente en exposiciones de alto nivel investigativo en reconocidos museos y galerías de diferentes países.

Sea cual fuere el posicionamiento adoptado frente a las ideas Steiner, no es el propósito de este trabajo medir la coherencia y efectividad de sus iniciativas, sino investigar cómo este modo de pensar que contrastaba con una visión altamente secular y positivista de la época produjo un profundo impacto en tantos artistas del momento, incluso Xul Solar. Con Steiner, Xul comparte el deseo de confluir los diversos saberes del universo en contraposición a un pensamiento positivista dominante que estableció como formas de conocimiento válido solo lo que pudiese ser estrictamente comprobado según el método científico.

Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nació en Argentina de padre alemán y madre italiana. Vivió toda su juventud en el país hasta embarcar en 1912 en un viaje a Europa, pasando largas temporadas en diferentes centros artísticos hasta retornar a Buenos Aires en 1924, donde permaneció hasta el fin de su vida. Más que el típico viaje de formación artística que realizaban los artistas de la época, para Xul estos fueron años de perseverantes búsquedas por un arte que desafiara los cánones vigentes y a la vez condujera a un camino espiritual que ayudara a solucionar las cuestiones existenciales que afligían su personalidad inquieta. Algunos escritos autobiográficos de Xul durante este período reflejan angustias comunes a tantos otros jóvenes artistas, poetas y escritores en el traspaso del siglo XIX al XX, cuando las civilizaciones occidentales pasaban por un pleno proceso de crecimiento acelerado, principalmente en los grandes centros urbanos. Pensar este aspecto de la personalidad de Xul nos lleva

a una de las preguntas centrales de ese texto: ¿de dónde surge la necesidad de tantos artistas de acceder a otros espacios del conocimiento que lo científico por si sólo no alcanza?

Como pintor, Xul Solar no persiguió la excelencia formal y apuntó a objetivos por afuera del éxito comercial. Sus pinturas, tantas veces consideradas herméticas o de difícil acceso, se destacaron por el manejo sublime de transparencias y colores que expresan pictóricamente el producto de visiones obtenidas a través de prácticas meditativas. Además de utilizar la pintura como medio posible de desarrollo espiritual, Xul vislumbraba otros proyectos mayores que tenían que ver con la integración de los pueblos latinoamericanos a través del arte, la espiritualidad y la lengua.

En su afán por unir las diferentes religiones, Xul Solar siguió a muchos maestros espirituales, siendo uno de los encuentros más nombrados con el ocultista inglés Aleister Crowley (1875-1947). Crowley mantuvo correspondencias con Xul guiándolo en formas de obtener visiones mediante la contemplación de los ideogramas del I Ching e incentivándolo a llevar un registro escrito de tales experiencias. Si bien es innegable que muchas de las pinturas de Xul son la extensión plástica de estos registros, la explicación predominante de sus obras como representaciones pictóricas resultantes del método enseñado por Crowley ha forjado una interpretación sesgada que dificulta en el presente la generación de nuevas lecturas transversales y el diálogo con otras personalidades que tuvieron gran relevancia para su producción artística.

Hay suficientes indicios que comprueban un interés especial de Xul Solar por la antroposofía de Rudolf Steiner, y sin embargo el tema ha sido abordado de modo breve y anecdótico en la mayoría de las publicaciones sobre el artista. En Stuttgart, Xul asistió a algunas de las charlas públicas de Steiner y al volver a Argentina trajo consigo una gran cantidad de libros del autor que siguió estudiando hasta el final de su vida. En 1961, realizó un retrato del maestro cuyo epígrafe en *Neocriollo* – uno de los idiomas inventados por Xul – “Rudolf Stainer (sic), Sabio, Lume, San Norma, Guru” indica la estimación del artista por la figura de Steiner al asignarle un lugar de maestro espiritual. A esto se suman notas, revistas especializadas, correspondencias y otros materiales documentales que respaldan su vínculo con el movimiento antroposófico a lo largo de los años cuando ya estaba instalado en Argentina. Frente a tantos indicadores disponibles en el archivo del artista en Buenos Aires surgió

inmediatamente la pregunta: ¿por qué el interés de Xul Solar por la antroposofía no ha sido más profundizado?

En ocasión de la exposición *Paul Klee invita a Xul Solar* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1999, Natalio Povarché, fundador del Museo Xul Solar y principal marchand de la obra del artista, comentó: “No hay documentos que comprueben que Klee y Xul se hayan conocido. Lo que tenemos en nuestros archivos es que Kandinsky invitó un día a Xul a una inauguración de Klee; claro que no estamos seguros de si fue o no. También hubo un personaje llamado Rudolph (sic) Steiner que concentró su atención, porque era un escritor metido en el surrealismo y el esoterismo, y cuando Xul volvió de Europa traía, entre muchos libros suyos, también algunas cosas de Paul Klee” (ZEIGER 2012). La declaración de Povarché refleja bien el lugar que el nombre Steiner ocupa en las narrativas sobre Xul: breve, incierto y aleatorio. Se sabe que fue alguien digno de la atención de Xul Solar y se sabe que su nombre circulaba entre el núcleo de los artistas de Múnich de la época, pero no se termina de comprender con precisión su orientación teórica y espiritual, dando lugar a asociaciones equivocadas y superficiales que derivan de una visión tergiversada tanto en relación a Steiner, como en relación al surrealismo y al esoterismo. En la mayoría de los escritos sobre Xul Solar se hace una breve referencia de pocas líneas sobre quién fue Rudolf Steiner y al hecho de que Xul frecuentó algunas de sus charlas públicas en Alemania. La antroposofía aparece generalmente como una corriente nucleada dentro de su interés por la teosofía y otros movimientos esotéricos, nublando rasgos esenciales que diferencian este movimiento de otros y ciertas particularidades que podrían ser útiles para interpretar algunas de las elecciones estilísticas de Xul y su postura de vida.

Xul Solar se describía como un exégeta de doce religiones y filosofías que casi nadie escucha. Jorge Luis Borges cierta vez comentó como la admiración de Xul por personajes inusitados y pocos conocidos ha sido un factor determinante en su vida que terminó alejándolo de sus contemporáneos. Para Borges, la “sinceridad del gusto” de Xul, que admiraba personas de forma tan genuina independiente de su popularidad, hizo de él en cierto modo un solitario (RABOSSI 2017: 278). Como mencionado anteriormente, muchas de las iniciativas de Steiner se han vuelto *mainstream* en cierto sectores de la sociedad actual, pero su figura sigue siendo poco popular y su trabajo

teórico no ha despertado demasiado interés en ser estudiado en ámbitos por afuera de la antroposofía. Esto no es totalmente inesperado. Como señala Gerhard Wehr, una educación sólida en ciencias naturales, filosofía o psicología no es necesariamente suficiente para entender los fundamentos de la literatura antroposófica, puede ser necesario ayuda hermenéutica especial. Desde el punto de vista práctico, el autor agrega que desde adentro de la antroposofía hay una falta de trabajo preparatorio pertinente e incluso de material escrito adecuado, ya que una buena parte del corpus teórico de la antroposofía consiste en notas tomadas de las conferencias de Steiner. El autor advierte que se necesita una gran precaución si se quiere evaluar estas conferencias, ya que el tiempo, la ubicación, el público en particular y la fiabilidad de las notas manuscritas tomadas por terceros son todos factores que deben ser tenidos en cuenta (WEHR 2002). Además, Wehr llama la atención al hecho de que las investigaciones de Steiner sobre la dimensión espiritual del mundo ponen de manifiesto un recelo característico que afecta a las personas cuando se enfrentan a temas suprasensibles que requieren de ellas una reorganización completa de sus modos de pensar. Como el propio Steiner plantea: "estamos acostumbrados a modelos de pensamiento basados en la observación sensorial y la experimentación, y tememos caer en ideas nebulosas y fantásticas cuando no están anclados en lo que podemos aprender de nuestras impresiones sensoriales, nuestra forma de medir y pesar las cosas"³ (WEHR 2002: 40).

Por estas razones, no es sorprendente que aún con tantas evidencias disponibles, el interés de Xul Solar por las teorías de Steiner haya sido tratado de manera más que nada, anecdótica. Cabe aclarar que esto no quiere decir que hubo una completa negligencia con el tema, ni que no hayan habido esfuerzos notables de parte de algunos autores. Álvaro Abós pone el tema en relevancia al describir brevemente las profundas marcas que Steiner dejó en Xul Solar, dedicando un capítulo en la biografía del artista sobre su interés por las teorías de Steiner y sus estudios sobre la obra de Goethe (ABÓS 2004: 100). En *Xul Solar, un músico visual*, Cintia Cristiá brinda una interpretación del retrato de Steiner realizado por Xul a partir de pautas referentes al rol de la música en la antroposofía (CRISTIÁ 2011). A su vez, Cecilia Bendinger ha sido quien ha ofrecido un acercamiento más detallado al tema en una

³ Traducción libre de texto original.

serie de libros ensayísticos en los cuales compila las evidencias que comprueban el interés de Xul Solar por Rudolf Steiner, estableciendo además vínculos paralelos entre éste, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. Bendinger también ha sido corresponsable por la realización de la exposición *Rudolf Steiner: dibujos sobre pizarrones* en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires en el año 2000 y por la iniciativa de incluir el retrato de Steiner realizado por Xul en la muestra.

Es importante resaltar que en el ámbito de las exposiciones de arte, ésta ha sido la única ocasión en que la obra de Xul Solar fue exhibida junto a la de Steiner. Curada por Cecilia Bendinger, Jorge Glusberg, Rembert Biemond y Walter Kugler, la exposición exhibió cuarenta y ocho pizarrones con *dibujos* en tiza realizados por Steiner en diferentes conferencias durante el período entre 1919 y 1923. La muestra itineró por varios países, siendo la de Argentina la única en la que el retrato de Steiner realizado por Xul Solar se incorporó al relato curatorial, estableciendo un nexo con el contexto local. La pintura fue expuesta junto a un fragmento del texto de Borges *Los seres térmicos*, en el cual el escritor hace una referencia a las ideas cosmogónicas de Steiner presentadas en su libro *La Ciencia Oculta*: “¿Soñó estas cosas Rudolf Steiner? ¿Las soñó porque alguna vez habían ocurrido, en el fondo del tiempo? Lo cierto es que son harto más asombrosas que los demiurgos y serpientes y toros de otras cosmogonías”⁴.

Se ha mapeado un segundo momento en que la producción de Xul Solar y Rudolf Steiner se cruzaron en el formato expositivo. La Bienal de Venecia de 2013 *Il palazzo encyclopédico*, curada por Massimiliano Gioni, reunía obras que revelaban la búsqueda utópica de diferentes personalidades por el conocimiento total del mundo a través de conceptos abstractos y fenómenos sobrenaturales. En ese contexto, entre los 155 artistas participantes se encontraban Xul Solar y Rudolf Steiner, cuyos trabajos, si bien no convivían en el espacio expositivo, formaban parte del mismo relato curatorial. En esta ocasión no fueron expuestas las pinturas de Xul, sino sus carpetas de recortes y algunas invenciones que evidenciaban su proyecto universalista. Paralelamente, una numerosa cantidad de los pizarrones dibujados con tiza de Steiner eran exhibidos en otro pabellón.

⁴ Hay una errata en el catálogo razonado de Xul Solar que afirma que el retrato de Rudolf Steiner no ha sido expuesto en esa ocasión.

La naturaleza polifacética de Xul no permite ser abordada de modo paradigmático, es necesario una metodología igualmente holística que posibilite un real acercamiento a su proceso creativo y que permita comprender sus visiones como una vía para la creación artística y la expresión de una individualidad estética. Las teorías de Steiner sobre la obtención de impresiones de la realidad suprasensible del mundo permitirán desplazar los paradigmas historiográficos y demostrar la convivencia de diferentes códigos de lectura en las obras del artista, aportando una mayor complejidad al problema de su inserción y consagración en el campo artístico. Se abre así un sendero promisorio para acercarse a la obra de Xul Solar. Con el respaldo de las documentaciones de archivo enlistadas en el segundo capítulo, quedará evidente que la antroposofía sirvió de guía para Xul Solar y contribuyó para imprimir en su obra plástica una impronta particular que se opone a los discursos disciplinados de la cultura positivista.

Capítulo 1:

La reacción al positivismo

1.1 Xul Solar, el inclasificable

No todos los artistas tuvieron como objetivo último alcanzar la excelencia estética y triunfar en el medio. Mientras algunos pintores se dedicaban al perfeccionamiento de la técnica y apuntaban a objetivos más comerciales, Xul Solar tenía otros focos de interés. A través de su obra pretendía introducir en la vanguardia artística un nuevo impulso espiritual que eliminaría fronteras, posibilitaría la unificación de los países de América Latina y culminaría en la construcción de un nuevo mundo. Ocupado con su utópico proyecto de reforma mundial, Xul estaba más preocupado en encontrar correspondencias entre las diferentes religiones, crear nuevas formas de lenguaje y establecer relaciones entre diferentes cosmologías.

Cuando Xul Solar regresó a Argentina en 1924, – luego de haber vivido doce años en Europa - en la escena artística de Buenos Aires todavía predominaban pinturas de paisajes de las pampas y costumbres del campo. Había cierta resistencia a las nuevas prácticas y en su lugar se consagraba la pintura heredada del Impresionismo atada a las representaciones de las tradiciones rurales. Repercute en el país la idea de que el

arte debería conformar lo que se entendía como conciencia nacional, que se fundaba en las singularidades del territorio y en la memoria colectiva, dando lugar al sentimiento histórico común (KERN 2016). Maria Lúcia Bastos Kern observa cómo la crítica oficial de la época se mostró inicialmente contraria a la producción de Xul Solar y otros artistas como Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Horacio Butler, Victor Pissarro y Juan Del Prete por constituir una amenaza al orden establecido y transgredir los presupuestos estéticos y sociales (KERN 2016). Posteriormente, cuando algunos de estos artistas de la vanguardia artística ya empezaban a disfrutar de cierto reconocimiento, Xul Solar aún permanecía al margen por incursionar en el ámbito de lo esotérico y optar por una forma de expresión plástica que no terminaba de ajustarse a las renovaciones artísticas aceptables.

Una vez que la obra de Xul Solar no se inserta automáticamente en los sistemas de valores modernistas que nuclean a sus contemporáneos, la problemática de la clasificación estética y la dificultad de apreciación de sus pinturas han sido cuestiones frecuentemente levantadas a lo largo de su historia. Refiriéndose a Xul Solar, Emilio Pettoruti ha comentado: “no es la suya una pintura común, susceptible de ser clasificada en un casillero equis, sino de imágenes puramente suyas, en el aire, como todo él, es difícil de ser penetrada y gustada” (ABÓS 2017: 140). Sobre el trato que ha recibido el artista en el medio cultural, Osvaldo Svanascini señala que “a Xul Solar se lo admiró profundamente a veces, otras con simpatía, las más sin llegar a entenderlo y, en particular, confundiendo sus planteos tan cercanos a lo absoluto con humoradas más o menos excéntricas” (SVANASCINI 1962: 8). Esta situación de indefinición hizo con que su obra pasase por un largo período de susceptibilidad hasta que fuera propiamente incorporada a la historiografía del arte argentino. Xul Solar realizó su primera muestra individual en 1920 en Milán, pero su período de consagración como artista se dio recién durante la década de 50, más precisamente a partir de 1952, cuando fue incluido en la *Exposición de la Pintura y la Escultura Argentinas de este Siglo* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, lo que significó su afirmación como “artista moderno nacional”. La década de 50 fue significativa para la consolidación de su imagen como pintor, pero fue solo a partir de 1960, cuando tras su inclusión en la muestra *150 años de arte argentino*, también en el MNBA, que Xul Solar pasó a ser reconocido oficialmente como parte de la Historia del Arte Nacional. Después de su muerte en 1963 sus pinturas recobraron atención renovada tras la

publicación del primer libro de carácter biográfico sobre el artista escrito por Osvaldo Svanascini y la muestra retrospectiva *Homenaje a Xul Solar* en el MNBA en este mismo año, que expuso 94 obras del artista con texto de catálogo de Jorge Luis Borges (ABÓS 2017: 280).

El conocimiento de la obra de Xul Solar quedó reducido a un reducto de especialistas y eruditos durante su vida y los primeros años tras su muerte. Es verdad que Xul participó activamente del ambiente cultural y formó parte del círculo de personas influyentes de la sociedad bonaerense, sin embargo, mantuvo un perfil relativamente bajo y no llegó a recibir aclamaciones de la crítica, ni disfrutar de una exitosa carrera como artista mientras vivía. Cabe aclarar que esto no ha sido una mera consecuencia del carácter poco convencional de su obra y de la supuesta dificultad para apreciarla, sino que también habría que considerar la actitud indiferente de Xul con relación a los medios y el mercado. Diferentes anécdotas relatan cierto desinterés de parte de Xul a la hora de vender sus cuadros y no pareciera que éste estuviese muy interesado en estrategias de autopromoción.

Si comparado a su colega Pettoruti, Xul Solar siguió pasos más lentos y reservados en la construcción de su carrera artística. En 1924, cuando ambos volvieron juntos de Europa a Argentina, Pettoruti prontamente realizó su exposición histórica en la Galería Witcomb, mientras que Xul realizó su primera exposición individual en Amigos del Arte recién en 1929. A modo de comparación, Pettoruti ya había realizado treinta muestras individuales cuando Xul solo había presentado una muestra individual en Milán y participado de algunas colectivas⁵ (ABÓS 2017). Tras la muestra de Amigos del Arte pasaron once años hasta que Xul hizo otra exposición individual. En 1940, en esta misma institución, expuso 25 pinturas mientras que en otras salas se exhibían obras de Norah Borges y Silvina Ocampo. Según Álvaro Abós, Xul eligió, en general, presentar sus cuadros de manera gradual en exposiciones pequeñas y acompañado de otros artistas. El comportamiento de Xul y Pettoruti en los circuitos

⁵ La primera vez que Xul Solar exhibió sus cuadros en Buenos Aires fue en una colectiva en Witcomb en 1924, luego en el Primer Salón Libre organizado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en ambas expuso cuatro obras. En Amigos del Arte en 1926, expuso once, en la muestra intitulada *Exposición de Pintores Modernos*. Su primera individual en 1929 en la Galería Van Riel contó con 62 obras realizadas en Europa y en su regreso. (ABÓS 2017).

artísticos demuestra mentalidades muy distintas con relación a estrategias de promoción, negocios y la proyección futura de sus carreras. Xul tampoco escribió una autobiografía que sirviera de soporte para reconstruir su historia como hizo Pettoruti, lo que también demuestra una mayor conciencia de legado del segundo. Observando la actuación de ambos en la escena cultural y los largos intervalos entre una muestra y otra de Xul Solar, se podría deducir que consolidar una carrera tradicional como pintor no era algo que estaba la cima de su lista de prioridades.

La deliberada evasión de Xul Solar a los medios artísticos y el carácter no canonizable de sus pinturas son dos factores importantes que contribuyeron para la apreciación tardía de su obra y que terminaron autorizando a curadores y críticos de arte a recurrir a estrategias de promoción y legitimación no siempre felices. La historiografía permitió a menudo filiaciones de Xul Solar a movimientos artísticos que no fueron exactamente tales, alejándose cada vez más de un acercamiento profundo a la esencia de su obra. Patricia Artundo llama la atención para el hecho de que se ha forjado una imagen de Xul como “la de aquel artista que, una vez radicado en Europa, optó decididamente por los postulados vanguardistas” y agrega que esto “se trata casi de un prejuicio vanguardista que busca su legitimación realizando una construcción que, si bien tiene un anclaje objetivo, está lejos de ser la más exacta y completa” (ARTUNDO 2005: 21).

En el intento de lograr una legitimación contundente que no dependiera exclusivamente de la idiosincrasia de su obra, también ha sido una práctica frecuente asociar el nombre de Xul Solar al de artistas que se alinean mejor a los paradigmas de la generación de la vanguardia moderna. Las asociaciones del nombre de Xul Solar al de su amigo Emilio Pettoruti y al del Paul Klee, a quién Xul admiraba profundamente, han sido ampliamente exploradas en los escritos sobre él y han ayudado a enmarcar su obra dentro del contexto institucional. Por más que también haya indagado en las esferas metafísicas, Pettoruti personifica la parte más sensata de Xul, pues su lenguaje pictórico, la línea que siguió su carrera y su actuación en el campo artístico se encuadran mejor a las búsquedas de su tiempo y los cánones de la modernidad. Con relación a Klee, ocurre algo similar. Se ha fomentado en algunos textos y en la prensa la idea de que “Xul Solar es nuestro Paul Klee”, un comparativo vago, pero efectivo para insertarlo de manera rápida en los paradigmas hegemónicos del arte europeo.

Svanascini considera que la obra de Xul de hecho supera a la del pintor suizo en imaginación, pero admite que “Klee resulta en cambio más coherente y orientado en un sentido pictórico” (SVANASCINI 1963: 40). Es cierto que el uso de los binomios Xul Solar-Pettoruti y Xul Solar-Paul Klee denotan un cruce de lecturas y una articulación de diálogos, pero también han funcionado como fórmulas sencillas para acomodar la personalidad tan inusual de Xul Solar a los discursos institucionalizados y aumentar su rentabilidad sin depender tanto de la calidad formal de sus pinturas.

El binomio Xul Solar-Borges tal vez haya sido el más explorado en la historia del artista. La relación de amistad entre Xul Solar y Borges ha sido un tema recurrente en las exposiciones y escritos sobre Xul. Sin duda, las anécdotas de Borges sobre el amigo han ayudado a poner en contexto su obra y sirvieron de brújula para investigar su incursión en lo filológico. Pero además, la asociación del nombre de Borges al de Xul Solar ha ayudado a generar una situación de mayor visibilidad para el artista, aumentar su solidez en el mercado y su afianzamiento en los circuitos culturales, tanto a nivel nacional como internacional, pues mientras la figura de Xul Solar todavía enfrentaba el rechazo del público y la crítica, Borges mantenía un vínculo privilegiado con la prensa y su imagen ya estaba fuertemente establecida en el campo literario. La voz apologética de Borges ha ayudado significativamente a legitimar la obra de Xul Solar en el campo cultural y es probable que por este mismo motivo el escritor haya insistido en mencionarlo tan asiduamente y salido a defender la particularidad de su ingenio, atribuyéndole un rol de mentor intelectual, además de amigo.

No se pone en duda que tales asociaciones binomiales han sido utilizadas en los relatos curatoriales como una forma de ayudar a decodificar el lenguaje pictórico de Xul Solar estableciendo relaciones de intercambios, colaboraciones y diálogos novedosos. Aquí se trata de llamar la atención sobre el hecho de que en estas situaciones muchas veces no se termina de sacar a Xul Solar del lugar de “inclasificable” que marcó su carrera. Además, no siempre se logra una relación totalmente horizontal entre Xul y sus interlocutores, sino que los otros nombres terminan ejerciendo una función apadrinadora. En algunas ocasiones, Xul termina apareciendo como personaje secundario, un participante llamativo cuya candidez aporta cierto encanto al relato.

En la muestra *Xul Solar, J.L. Borges: Lingua e Imagem*, - la primera exposición

que usó como argumento curatorial la relación de amistad entre Borges y Xul Solar, realizada en 1998 en Rio de Janeiro - Maria Bernardete Ramos Flores señala que si bien Xul Solar ya era conocido en Brasil, ha sido esta exposición la que despertó un interés renovado por la obra del artista en el país, pero admite que dado a la popularidad de la figura de Borges entre los brasileiros, Xul Solar terminó apareciendo como personaje secundario (PIAZZA 2011).

En el caso de *Paul Klee invita a Xul Solar*, realizada en 1999 en el MNBA en el marco de la retrospectiva del artista suizo en Argentina, la muestra traía una propuesta paralela a la exposición principal exhibiendo en una sala a parte las obras de ambos artistas. Sin embargo, el relato seguía estando construido sobre nociones paradigmáticas de la modernidad que reforzaba el lugar destacado de Klee en la vanguardia Europea y lo tomaba como el eje alrededor del cual orbitaban las obras de Xul Solar. Desde el título, Xul aparecía como un invitado a su propio país. Si bien esta se trataba de una muestra paralela a la exposición principal dedicada exclusivamente a la obra de Klee, no significa que no se pudiese lograr una transversalidad real y un intercambio más parejo de conceptos que no siguieran perpetuando la idea de un arte europeo referencial.

En suma, los binomios como Xul Solar – Pettoruti, Xul Solar- Klee, Xul Solar – Borges funcionan como recortes temáticos atractivos y a la vez actúan como estrategias para aumentar el prestigio y rentabilidad de Xul en el campo cultural, lo mismo no llega a pasar inversamente. Parte de eso se debe al hecho de que los relatos muchas veces siguen estando construidos sobre la noción de modernidad respaldada por el discurso hegemónico. Estas asociaciones son utilizadas para ayudar a desmitificar la obra de Xul, pero el problema en estas operaciones reside en que desmitifican de una forma reduccionista, es decir, reducen el horizonte y aplican un marco que facilita la interpretación de algunas características formales, pero no permiten engendrar un estado nuevo para abordar la verdadera complejidad del artista.

En el catálogo de la exposición *Xul Solar. Visiones y revelaciones* realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires MALBA en 2005, la curadora Patricia Artundo señala la dificultad para abordar a Xul Solar debido a que sigue “manifestándose inasible en muchos sentidos” y alerta que “aun cuando uno se proponga trabajar en términos ‘didácticos’, su obra escapa a cualquier intento de

esquematización y, en pos de facilitar el acceso a ella, se corre el riesgo de caer en una simplificación que no condice con la complejidad que le es inherente” (ARTUNDO 2005: 21). En el marco de dicha exposición, Artundo propone reconducir el abordaje, concentrándose en las obras mismas para encontrar un cuerpo de ideas común a todas, ya que los textos existentes muchas veces más que aclarar el sentido, terminan confundiendo. *Xul Solar Visiones y Revelaciones* ha sido la primera retrospectiva a poner una nueva mirada sobre la figura del artista, aludiendo desde el título a su condición de “místico y visionario”, términos elegidos por Artundo. Es a partir de entonces que se empieza a resaltar en las exposiciones individuales su incursión en lo esotérico no sólo con mayor apertura, sino tomándola como un evento fundamental para el debido entendimiento de su corpus de obra.

Artundo admite la necesidad de un abordaje no tradicional para obtener un acercamiento preciso a Xul y en *Visiones y Revelaciones* propone empezar a definirlo como “esotérico y ocultista y, a partir de 1924, como ‘iniciado’, sin temer por el peso y las implicancias que estas palabras puedan generar (ARTUNDO 2005: 21). Para Artundo, una vez que se acepta acercarse a Xul desde ese lugar, es posible reconocer un hilo conductor entre sus diferentes creaciones y restaurar su unidad, pues se trata de una línea principal que predomina en toda su historia personal. ¿Pero a qué temores se refiere la autora al plantear el uso de estos términos para referirse al artista?

Alina Tortosa apunta que en un principio, los fideicomisarios de Xul Solar, Micaela Cadenas, su viuda, Natalio Povarché y otros colaboradores de la Fundación Pan Klub temían que los temas ligados a indagaciones metafísicas no tradicionales, o no cristianas, presentes en sus trabajos empañaran el mérito de su obra pictórica. Más tarde comprendieron que este aspecto de la obra de Xul no sólo no le quitaba mérito, como también le agregaba mayor interés y valor. Recién a alrededor de 2001 la Fundación Pan Klub pasó a permitir el acceso de investigadores a los estudios esotéricos del artista (TORTOSA 2006). El recelo de los gestores de la obra de Xul Solar pone en evidencia un estado de aprensión común que surge cuando se trata de cuestiones que bordean lo esotérico y lo espiritual por ser considerado un terreno escurridizo que da lugar a una serie de malas interpretaciones.

Lo que hasta aquí se trata de demostrar es cómo la falta de una mayor diligencia para abordar las subjetividades de Xul Solar hicieron con que críticos y curadores

muchas veces recurriesen a maniobras para cargar su obra de significados que estuviesen más ajustados a los discursos utilitaristas. La idea de qué Xul es “inclasificable” surge porque no es clasificable dentro del discurso instrumental forjado por un pensamiento iluminista predominante que durante muchos años ha guiado la realización de exposiciones y la producción de contenidos. Hoy en día se sabe que el valor de la obra de Xul Solar reside precisamente en su controversia, en su desvío del camino trillado por sus coterráneos, pero este valor es resaltado solo a la medida que atienda a las diferentes agendas institucionales y del mercado. En otras palabras, se resalta su carácter de “inclasificable” solo hasta el punto que resulte ser comercializable.

Aun con una mayor atención a su faceta esotérica, lo que se observa en las narrativas sobre Xul Solar, incluso en las más recientes, es un uso indiscriminado de la etiqueta “místico” como más un intento de clasificar su personalidad poco convencional y resumir de una manera arbitraria los diferentes sistemas esotéricos y tradiciones ocultistas que le interesaban, pasando por alto las peculiaridades y los aportes específicos de cada una. Existe un imaginario distorsionado del ocultismo y del esoterismo que desestima la importancia de esta clase de saberes como formas válidas de conocimiento. Para seguir reflexionando sobre Xul Solar sin hacer uso ingenuo de la etiqueta de “místico” es importante adquirir una postura analítica frente a estos temas y empezar a responder algunas preguntas esenciales como ¿sobre qué paradigmas se ha construido lo que entendemos por esotérico? ¿en qué momento un conjunto valioso de informaciones planteadas por estudiosos serios fue rechazado del conocimiento oficial? y más ¿cuáles son las consecuencias de eso para el estudio del arte y de la cultura?

1.2 Lo esotérico como conocimiento rechazado

Al mismo tiempo que la incursión en lo esotérico es el factor diferencial de Xul Solar, es lo que muchas veces lo desautorizó, pues ha permitido fantasear su costado más inventivo y realzar anécdotas triviales que causan la impresión de que su devoción a temas de orden espiritual era algo que lo hiciera por mero júbilo. Abós remarca que el artista estudió de manera sistemática la alquimia desde sus orígenes hasta pensadores importantes como Spinoza, Ramón Llull, Arnaldo de Vilanova y Nicolás Flamel y se dedicó con ahínco al aprendizaje de la cábala y principalmente, de la

astrología (ABÓS 2017). Por no identificarse con los postulados positivistas de su época, Xul Solar ha recibido frecuentemente adjetivos como “excéntrico”, “extraño”, “raro” y “misterioso” que, cuando utilizados de manera frívola, terminan denostando de su verdadera personalidad sistemática y perfil teórico. En una de sus referencias fraternales al amigo, Borges comenta: “Noto que al hablar de Xul estoy insistiendo en lo místico, y esto puede ser una mala estrategia mía, ya que puede quedar de mis palabras la idea de que la inteligencia de Xul era ante todo una inteligencia fantástica y arbitraria, una mera curiosidad. Sin embargo, no era así”⁶. La declaración de Borges resume bien el imaginario y la serie de problemáticas que surgen cuando se evoca el aspecto esotérico para referirse al ingenio particular de Xul Solar y se alinea con el recelo de los fideicomisarios de la obra del artista con relación a las exploraciones esotéricas presentes en su trabajo. En una cultura que muchas veces tiende a descalificar lo que no se encuadra en los discursos utilitarios consagrados, referirse al aspecto místico en Xul Solar, puede ser una “mala estrategia”. Su interés por estudiar diferentes tradiciones esotéricas y sistemas filosóficos fue tomado más como una nota de color de su personalidad singular que como un conjunto de conocimiento de alto valor teórico para la comprensión de sus proyectos y creaciones. Si bien esto viene cambiando, aún hoy en día existe una tendencia a tomar esta categoría de conocimientos que le interesaban a Xul Solar como un conjunto de suposiciones genéricas universales. Visiones de ese tipo subestiman el rigor metodológico que le demandaba el estudio de las diferentes ciencias y tradiciones ocultas e influencian directamente la forma se acercarse a su obra.

En *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Wouter Hanegraaff traza un panorama histórico de las diferentes tradiciones esotéricas que no han recibido la debida atención de parte de la academia por desafiar el pensamiento positivista y las políticas iluministas que forjaron las bases sobre las cuales se ha construido la historia intelectual y cultural de las sociedades occidentales. Según Hanegraaff, un amplio conjunto de conocimientos que han tenido gran valor para el desarrollo posterior de la ciencia moderna fue rechazado por la historiografía por formar parte de la categoría de las ciencias consideradas “ocultas”, es decir, por no estar basados en cadenas demostrables de causa y efecto. Para Hanegraaff, la

⁶ Discurso de Jorge Luis Borges en la inauguración de la Exposición “Homenaje a Xul Solar” en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata el 17 de junio de 1968.

academia ha puesto una mirada complaciente sobre lo “oculto”, pero al mismo tiempo ignorante respecto a las tradiciones religiosas y filosóficas a que este término se refiere, o mismo la relevancia que tienen para la historia intelectual. Esto hizo que nuestras percepciones comunes de lo esotérico y lo oculto sean ampliamente imaginarias y falsas, pues están raramente basadas en informaciones de confianza sobre el campo, su historia, sus creencias y prácticas (HANEGRAAFF 2015: 62).

Hanegraaff ejemplifica este panorama describiendo cómo la realidad de la alquimia como fenómeno histórico difiere totalmente de la imagen de la alquimia que se ha forjado en la imaginación popular y alerta que lo mismo es verdadero para casi todas las ideas y tradiciones que vienen siendo estudiadas bajo la etiqueta de “esoterismo occidental” (HANEGRAAFF 2015: 63). Como llama la atención Renato González Mello, en las fuentes esotéricas de la primera mitad del siglo XX existe una desagradable tendencia a unificar todas las corrientes del esoterismo en una sola, “como si Rosacruces, Teosofía y Masones participaran exactamente del mismo conocimiento, como si todo lo dicho formara parte de un gran saber universal” (MELLO 2002: 43). Para Hanegraaff, los que defienden esta unidad de las variadas corrientes ocultistas creen que existen suficientes similitudes entre todas para que conformen un sólo sistema unificado, ya que todas evocan la distinción entre mundos visibles e invisibles, todas dependen de la designación de símbolos en relación a estas dicotomías y todas utilizan analogías, correspondencias y relaciones invisibles entre el hombre y el universo (HANEGRAAFF 2004: 188). Según el autor, el mismo concepto de “ciencias ocultas” se ha utilizado tradicionalmente para nuclear disciplinas cuyas prácticas estaban fundamentalmente basadas en la “sabiduría antigua”, y que si bien aparentaban ser relativamente diferentes entre sí, referirse a éstas como “ciencias ocultas” cargaba una sugerencia deliberada de que todas estarían unidas en algún nivel. Hasta hoy el término sigue siendo usado como un atajo conveniente para categorizar la astrología, la alquimia y cualquier otra ciencia o práctica que no pertenezca a la categoría científica institucionalizada. Fue a partir de esta perspectiva unificadora que, para Hanegraaff, las varias “ciencias ocultas” eventualmente pasaron a ser presentadas, polémicamente y apologéticamente, como un único bloque de ideas que estaría en contra de la “ciencia verdadera”. Hanegraaff alerta que esta mirada esencialista desconsidera el ocultismo como fenómeno histórico y sugiere falsamente que las disciplinas en cuestión no estarían basadas en

experimentos y fundamentos teóricos, no tienen ningún interés en observaciones empíricas y experimentaciones y se rehúsan a reconocer conexiones causales debido a sus profundas relaciones con modelos de pensamiento de la antigüedad y pueblos considerados “primitivos”, luego estarían cerradas a cualquier preocupación genuinamente científica (HANEGRAAFF 2004). Su tesis defiende que contrario a estas suposiciones populares, muchas de las disciplinas ocultas han sido profundamente y centralmente tratadas con base a modelos racionales de causalidad y estudio empírico del mundo natural e hicieron contribuciones significativas para la historia de lo que hoy se considera ciencia (HANEGRAAFF 2004: 187).

El rápido avance de descubiertas científicas durante el siglo XIX contribuyó para la consolidación de una visión secular del mundo. En consonancia con una visión materialista predominante que aceptaba como verdadero solamente los hechos verificables mediante la experiencia de los sentidos físicos, el positivismo se estableció como la corriente filosófica hegemónica en diferentes áreas de estudios. Soledad Quereilhac afirma que “el positivismo fue la doctrina filosófica que consagró a la ciencia como método excluyente de conocimiento y que, en lo concreto, funcionó como un conjunto de normativas sobre lo que podía y no podía constituirse como objeto de estudio, sobre la necesidad de excluir la metafísica, los juicios de valor, las abstracciones nominalistas de la genuina búsqueda de conocimiento, y mayormente, sobre la necesidad de una unidad fundamental del método científico” (QUEREILHAC 2016: 27). Esta visión de descarte y exclusión terminó endosando una lógica de argumentos que desautorizó los saberes esotéricos como forma válida de conocimiento del mundo, perdiendo de vista sus verdaderas complejidades y desarrollos en el trascurso del tiempo y distorsionando nuestra perspectiva común frente a temas referentes a la espiritualidad. Al mismo tiempo, también generó una visión falsa de la ciencia como una área únicamente materialista que da cuenta solamente de búsquedas superficiales y manifestaciones externas, totalmente aviesa a la profunda esencia espiritual de todo.

Hanegraaff lamenta el hecho de que todavía miradas científicas más conservadoras, nieguen cualquier tipo de intercambio o zonas de subjetividad que hubiese permitido la contribución del conocimiento esotérico para la conformación de lo que entendemos por ciencia. El autor señala que en un principio el rechazo de la

mayoría de las antiguas ciencias como superstición no estuvo basado en argumentos científicos, sino en una batalla teológica en contra del paganismo, fue solo al final del siglo XVIII que la batalla teológica se trasladó al ámbito científico. Los fenómenos “maravillosos” de la naturaleza, que antes la gente común atribuía a agentes sobrenaturales, pasaron a ser considerados como acontecimientos puramente naturales y explicables a través de la ciencia. En la medida que los conocimientos científicos empezaron a avanzar, pasó a haber una mayor cobranza de que los sistemas de conocimiento estuviesen basados en causalidades instrumentales. De este modo, el argumento científico pasó a ser utilizado como un instrumento de “desencanto” del mundo para sacar el reino de lo extraordinario del control teológico y trasladarlo al ámbito del estudio científico (HANEGRAAFF 2004: 180).

Para Hanegraaff, la conceptualización de “esoterismo occidental” que tuvo lugar al principio del Iluminismo, y que continuó hasta el siglo XX, puede ser visto como un resultado directo de este proceso de desencanto. El “esoterismo occidental” se estableció como una categoría que pasó a contener todo lo que ahora era incompatible con una visión desencantada del mundo basada en la ciencia y la racionalidad. Según el autor, al mismo tiempo, esta categoría fue reedificada como una contra-tradición, un dispositivo de “re-encanto” por aquellos que sentían que la desaparición del misterio había vaciado el mundo de cualquier significado más profundo. El “esoterismo occidental” vendría a ser entonces una “forma de pensamiento” alternativa a la causalidad instrumental, en contra de una visión puramente mecánica del mundo (HANEGRAAFF 2004: 254). El autor concluye que el proceso de modernización del siglo XIX es clave para entender el surgimiento del “esoterismo occidental” como concepto o como categoría de estudio de la cultura occidental. Si entendido en términos de desencanto, “la identidad central de la sociedad moderna post Iluminismo y sus representantes designados, es decir, los académicos, *requieren y presuponen* una contra-categoría negativa consistente de eventos, prácticas e ideas que se rehúsan a aceptar la desaparición de los misterios incalculables del mundo. Es más, la nueva ciencia y la sociedad post-Iluminismo se definen como ‘modernas’ como una forma de contrastar con cualquier apelación a la autoridad de la ‘sabiduría antigua’” (HANEGRAAFF 2004: 255). Hanegraaf concluye que esta combinación transforma el dominio hoy conocido como “esoterismo occidental” en algo más que una colección de eventos e ideas que fueron negligencias

o pasadas por alto, sino que pasan a ser conceptualizado como la otra cara de la ciencia y la racionalidad, presume un escenario de atraso, ignorancia e irracionalidad que la modernidad necesitaba para poder desarrollar su propia identidad (HANEGRAAFF 2004).

En *Cuando la ciencia despertaba fantasías*, Soledad Quereilhac traza un rico y complejo esquema de los cruces entre espiritualidad y ciencia que se dieron en Argentina en el período entre los siglos XIX y XX. Si es verdad que la noción positivista de la ciencia contaminó nuestra visión acerca de lo espiritual, en un camino parcialmente inverso, Quereilhac demuestra cómo la irrupción de temas espiritualistas en la prensa ayudó a construir un imaginario vulgarizado de la ciencia. Al depararse con una heterogeneidad de temas que involucraban lo científico en la prensa Argentina de entresiglos, Quereilhac comprueba que la idea de ciencia en boga no era de ningún modo homogénea o estable, sino que por el contrario, trataba de un terreno resbaloso que daba lugar a la invención de historias fantásticas.

Quereilhac se ocupa de rastrear qué ideas e imágenes ayudaron a construir este imaginario vulgarizado de “lo científico”, identificando como uno de los agentes responsables para la conformación del campo las corrientes espiritualistas con ambiciones científicas, como por ejemplo, la Teosofía. Si en la academia los temas ocultistas habían quedado afuera, en la prensa popular los avances científicos del momento venían entremezclados de noticias que daban cuenta de temas sobre áreas intangibles como técnicas de hipnosis, fotografías del pensamiento, entre otros hechos que alimentaban la idea de que el avance científico llegaría a tal punto de dar cuenta de los misterios del mundo. “En las esquinas del campo científico estaban las investigaciones sobre mediumnidad, magnetismo animal y otros fenómenos paranormales, cuando no espiritistas que llevaban a cabo científicos prestigiosos, pertenecientes a academias de ciencias y universidades, que todavía alentaban la hipótesis del posible carácter científico de su objeto de estudio a pesar de las polémicas y las críticas de sus colegas materialistas. Estos enfoques científicos del problema del espíritu y las fuerzas de la mente hacían aún más compleja la tarea de definir con precisión qué se incluía y qué quedaba afuera de la ciencia” (QUEREILHAC 2016: 32).

Quereilhac afirma que lo que existía en ese entonces era una predisposición a aceptar, de la mano de las ciencias, que lo otrora considerado sobrenatural o imposible iba develándose cada vez más posible gracias al conocimiento secular del mundo (QUEREILHAC 2016: 21), pero no necesariamente lo encuentra como un proceso de “desencanto” como determina Hanegraaff. La autora demuestra como las reacciones de maravilla y asombro de la sociedad frente a los nuevos descubrimientos científicos se vieron reflejadas en el despliegue de una gran cantidad de historias fantásticas en la literatura argentina de la época. La autora descubre que en un momento en que prevalecía una visión mecánica del mundo, los discursos producidos en ciertos espacios fuera del ámbito de la ciencia, al no poder ser explicados como reflejos de ese fenómeno, asumieron un carácter proyectivo que permitió fantasear la realidad en la forma de literatura (QUEREILHAC 2016). Utilizando la literatura argentina como indicador de cultura, su investigación comprueba que esta característica no se trataba de una tendencia particular de este sector, sino que indicaba un aspecto de la cultura de la época en un sentido más amplio. La investigadora muestra que los temas de orden espiritual ocupaban un lugar marginal, pero incluyente en el amplio territorio de “lo científico” que todavía estaba adquiriendo forma en Argentina. En lugar de una visión de puro “desencantamiento” del mundo, Quereilhac encuentra zonas de superposición entre una visión positivista y una visión maravillada, entre el pensamiento científico y el pensamiento mágico.

Este breve compendio de la hipótesis de Quereilhac sirve para exponer un novedoso cruce entre ciencia, espiritualidad y literatura y demostrar que no se trata de establecer barreras entre estas disciplinas, sino que es posible encontrar zonas de tregua en las que diferentes sistemas acostumbrados a visiones esencialistas pueden retroalimentarse, enriquecerse y quizás compartir más concordancias de lo que podríamos haber esperado.

Muchas revisiones historiográficas recientes tratan de remediar la grieta entre ciencia y espiritualidad proponiendo nuevas formas para acercarse al problema, sea promoviendo una visión más holística dentro de la ciencia, o tratando de abordar los sistemas esotéricos con mayor rigor científico. Para el estudio de las artes esto es extremadamente valioso, pues nos permite encontrar subjetividades en el abismo entre lo espiritual y lo científico, además de zonas de retroalimentación entre estas áreas

consideradas diametralmente antagónicas ya hace demasiado tiempo. Con una mayor apertura mental y una mirada desprejuiciada cada vez más los investigadores se lanzan en el ámbito de las “pseudociencias” para sacar sólidos contenidos teóricos que desafían nuestra visión sesgada acerca de los conocimientos que han quedado afuera de la discusión legitimada por el cientificismo. Los estudios recientes que reconocen las investigaciones de Isaac Newton en la alquimia como parte esencial de su conjunto de teorías científicas, por ejemplo, vienen a remediar concepciones esencialistas y obsoletas tanto de la ciencia, como de lo esotérico. Estudios de ese tipo enriquecen la historia de la ciencia y la sociedad y contribuyen al ensanchamiento de toda nuestra manera práctica y teórica de abordar otras áreas humanísticas, permitiendo que surjan nuevas revelaciones sobre nuestros objetos de estudio.

Como bien remarca Hanegraaff, no está demás mencionar que en el estudio de las tradiciones esotéricas no habría que confundirse “partidarismo con legítima defensa de un área de estudio en contra de interpretaciones hostiles y distorsionadas” (HANEGRAAFF 2004: 188). No se trata de sostener una apología del esoterismo y las ciencias ocultas, ni comprobar la validez y eficiencia de sus métodos, sino alertar que ciertos temas no sean simplemente descartados y sean estudiados como fenómenos históricos que han resultado en nuevas formas creativas, motivadoras, que afectan directamente nuestra forma de entender estas disciplinas en relación a otras.

Tampoco se trata de levantar barreras en contra del racionalismo. El problema con relación a la noción positivista que aquí se expuso reside en que se forjó una convicción en los estudios científicos que distanció el pensamiento racional del pensamiento creativo, sin dejar más lugar para el reconocimiento de las fuerzas recónditas e incalculables de la naturaleza y el surgimiento de preguntas intuitivas e imaginativas y experiencias numinosas, algo que interfiere directamente en nuestra manera de abordar temas tocantes al arte, en este caso, al arte que nos proporcionó Xul Solar.

Para Robert Nisbet el proceso creativo en la ciencia tiene mucho más que ver con el proceso del artista que un proceso basado en sistematizaciones dogmáticas. El autor señala la idea forjada de que solo se entiende por científico lo que procede de un problema delimitado precisamente y sin ambigüedades, delineado a partir de datos estadísticamente asépticos llegando a una hipótesis cuidadosamente elaborada

(NISBET 2000: 120). ¿Cuánto se ha quedado afuera en este proceso? ¿Qué tratamiento han recibido ciertos personajes de la historia que no obedecían a estos procesos? Y para lo que concierne este estudio ¿cuánto de la obra de un artista como Xul Solar se pierde al tratar de acomodarlo a metodologías tan rígidas?

El panorama aquí descripto empieza a darnos una explicación del porqué artistas como Xul Solar siguen siendo considerados herméticos o de difícil acercamiento, o porqué las teorías de Rudolf Steiner todavía no han encontrado más espacio dentro de la academia tradicional. Si bien la historiografía reciente viene revisando el tratamiento parcial que dichos conocimientos – y también personas - han recibido, como una forma de reparar la inadvertencia que se viene arrastrando desde largos años, es necesario seguir cultivando reflexiones sobre las consecuencias de esta omisión para las narrativas históricas de la religión, la filosofía y la ciencia, así como de la cultura y del arte. El andamiaje construido hasta aquí nos brinda una mirada consensual y objetiva para empezar a hablar de esoterismo, ocultismo, o mismo espiritualidad, de manera equilibrada, y así, acercarse a la faceta esotérica de Xul Solar y su interés por la antroposofía de Rudolf Steiner sin recelos y sin perdernos en visiones distorsionadas e interpretaciones ingenuas.

1.3 La teosofía y la conformación de utopías

La historia de la religión ha indicado muchas veces 1875 como el año de surgimiento del “esoterismo occidental moderno” (STUCKRAD 2005). Este ha sido el año de la fundación de la Sociedad Teosófica en Nueva York por la ucraniana Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), que asumió el liderazgo del movimiento junto al periodista norteamericano Henry Steel Olcott y el abogado irlandés William Quan Judge. La teosofía fue un movimiento fundamental para el surgimiento de un interés renovado por la espiritualidad que se dio en el inicio del siglo XX en el occidente. El movimiento surgió como una propuesta de síntesis entre ciencia, religión y filosofía, siendo quizás el más importante sistema esotérico occidental en la historia y el que mejor articuló preocupaciones propias del espiritismo con la ciencia en el intento de solucionar los misterios de la vida. Quereilhac observa que en un momento de auge del positivismo, la teosofía vino a suplir las necesidades de una parte de la sociedad que encontraba la ciencia materialista reduccionista y a la vez se veía insatisfecha con la oferta de religiones institucionalizadas. La agenda teosófica, en

líneas muy generales, vislumbraba desde la ciencia acceder al conocimiento de los fenómenos naturales del mundo; desde la filosofía, se apoyaba en una base ideológica que coincidía con sistemas filosóficos espiritualistas e idealistas que se oponían al materialismo; desde el aspecto religioso, buscaba lo esencial que unía a las religiones del occidente y oriente (QUEREILHAC 2016). El movimiento se expandió progresivamente en todo el mundo y tras su eventual debilitación, dio origen a diferentes ramas, entre éstas, la antroposofía de Rudolf Steiner.

Los postulados básicos de la antroposofía coinciden con la teosofía. Ambas corrientes se basan primeramente en la convicción de que lo visible no correspondería a la totalidad de la realidad. En esta concepción, el mundo también estaría compuesto por una dimensión suprasensible formada por otras fuerzas y fenómenos imperceptibles para los sentidos físicos; la propia constitución humana debería ser contemplada en sus tres entidades: cuerpo físico, alma y espíritu. La teosofía debatía con la ciencia para que pudiese reconocer estas esferas suprasensoriales como partes fundamentales de nuestra existencia dignas de ser investigadas. Quereilhac apunta como la teosofía desde sus inicios no buscaba promover una grieta entre ciencia y espiritualidad, sino que vislumbraba la unión armónica entre el campo científico y el espiritual. No se trataba de ninguna manera de ir en contra de los avances de la ciencia, posibles gracias al proceso de secularización de fines del siglo XIX, sino atender a una demanda de una ciencia menos positivista que diese cuenta no solo de la materialidad física, pero también de las realidades intangibles del universo y que condujera al conocimiento del mundo más allá de la realidad material. Para Quereilhac, la teosofía constituyó “una manifestación crítica, pero no negadora de valor de la ciencia como forma de conocimiento del mundo” (QUEREILHAC 2016: 17).

El punto central del sistema teosófico ha sido la fusión de las enseñanzas de antiguas tradiciones orientales con el conocimiento moderno occidental. Si bien alcanzó mayor popularidad en los países de Europa central, el movimiento tuvo su desarrollo principalmente en la India, donde había sido recibido de manera bastante positiva. La implementación de una “espiritualidad oriental” como la sabiduría antigua de la humanidad contribuyó de manera significativa para el fortalecimiento de la identidad anticolonial en India, generando una ola de simpatía por el movimiento en el país (STUCKRAD 2005: 128). En 1882 la sede del movimiento se trasladó

oficialmente a la ciudad de Adyar, cerca de la antigua Madras, actual Chennai. Uno de los indicadores más llamativos de la repercusión de la teosofía para la cultura india es la participación de Mahatma Gandhi en el movimiento. Gandhi conoció la Sociedad Teosófica durante sus estudios en Inglaterra en 1889 y en su biografía describe que fue a través de la sociedad que tuvo acceso a su propia cultura al establecer su primer contacto con el Bhagavad Gita, libro referencial de su filosofía y política (STUCKRAD 2005).

Entre críticas y opiniones divergentes, muchos historiadores concuerdan que Helena Blavatsky, la fundadora del movimiento, representa un hito en la historia del esoterismo occidental por haber sido la pionera y principal intérprete y divulgadora del conjunto de sabidurías orientales, principalmente del mahayana y del budismo tibetano. Blavatsky fue una figura polémica para su época y sigue siendo hasta hoy. Sus relatos de experiencias de mediumnidad han rendido críticas y acusaciones de charlatanería, sin embargo, fue sin duda una de las figuras líderes en la defensa de un nuevo sistema de conocimiento que incluyera temas relacionados a la espiritualidad.

Blavatsky nació en 1831 en la alta nobleza rusa y alegaba haber tenido experiencias de orden espiritual y capacidades psíquicas desde la infancia. Poseía una personalidad artística y recibió una educación sofisticada. Tras abandonar su breve casamiento a mediados del siglo XIX, emprendió sola una serie de viajes a Turquía, Grecia, Egipto, Francia e Inglaterra. En Londres en 1851, estableció su primer contacto con sus dos maestros espirituales de India, Mahatma Morya y Mahatma Koot Hoomi. Este encuentro fue fundamental para su formación espiritual que rindió nuevos viajes a Canadá, México, América del Sur, India y finalmente Tíbet donde profundizó sus estudios con maestros indios sobre conocimientos de antiguas tradiciones. En 1873, Blavatsky llegó a Nueva York con una amplia experiencia en temas relacionados a la mediumnidad y rápidamente estableció contactos en el círculo espiritista local de la época. Luego de la fundación de la Sociedad Teosófica, Blavatsky pasó a dedicarse primordialmente a la actividad intelectual, mientras Olcott se hizo responsable por cuestiones administrativas. Fue una prolífica escritora y difundió el ideario de la Teosofía en sus libros *Isis sin velo* (1877), *La Doctrina Secreta* (1888), *La clave de la teosofía* (1889) y *La voz del silencio* (1889) que alcanzaron altos índices de ventas y siguen siendo populares mundialmente. Sus escritos confrontaban directamente

paradigmas científicos y religiosos, tuvieron grande impacto para la cultura y la producción artística de la época y de generaciones futuras, introduciendo una tendencia de espiritualidad oriental que desencadenó el movimiento *new age* en los años 70 y que se mantiene hasta los días de hoy entre una parte de la población en búsqueda de una forma de vida, por así decirlo, “alternativa”.

Blavatsky ganó todavía más autoridad en el movimiento cuando fundó su propia Sección Esotérica en Inglaterra, independizándose posteriormente de la sede de Adyar y clamando representar la Teosofía en toda Europa, mientras Olcott operaba la Sociedad Teosófica en la sección de India. Al final de su vida, al mismo tiempo que el movimiento crecía en popularidad en diferentes países del occidente sumando cada vez más adeptos importantes, su imagen se deterioraba por acusaciones de impostora, recriminaciones por tratar de insertar el budismo en el cristianismo y otros conflictos internos entre las diferentes ramas causados por disputas entre ella y Olcott. Tras su muerte en 1891, la Sociedad Teosófica siguió siendo dirigida por Olcott y otros disputantes.

En 1907, la periodista inglesa Annie Besant (1847-1933) fue elegida para asumir el liderazgo del movimiento teosófico y continuar el trabajo de Blavatsky en la diseminación de las sabidurías orientales en el occidente. Besant trabajó activamente como escritora y ha sido frecuentemente elogiada por su habilidad oratoria en la difusión de los contenidos teosóficos en charlas públicas. Como Blavatsky, publicó varios libros que fueron traducidos mundialmente, siendo el más conocido *Formas del Pensamiento* (1901), cuya autoría comparte con C.W. Leadbeater, en el cual tratan de plasmar de manera gráfica representaciones de pensamientos, emociones, sonidos y otros tipos de emociones y vivencias imperceptibles para los sentidos físicos, con el objetivo de demostrar que estas experiencias poseen una naturaleza propia y una fuerza particular capaz de afectar el individuo que la proyecta y los demás.

En oposición al positivismo y el materialismo exacerbado de su época, los ideales espiritistas de Besant coincidían con ideales de tolerancia y armonía, y luego, con un posicionamiento progresista en temas relacionados a la educación y la ciudadanía. Besant fue militante socialista, sufragista, defensora de los derechos laborales y de las mujeres. Defendió la educación igualitaria para hombres y mujeres, considerando que el acceso a la educación y el trabajo eran clave para lograr mayor

igualdad social. Se opuso fuertemente a las opresiones de la Iglesia Cristiana, incluso fue presa por publicar un libro en 1877 sobre planeamiento familiar para la clase trabajadora. En 1893, Besant se mudó a la India dónde vivió hasta el final de su vida. Se hizo una figura notable en el país por defender los derechos por libertad y pautas anticolonialistas. Realizó varios proyectos de educación y valoración de la conciencia nacional y en 1917 fue elegida presidenta del Congreso Nacional, donde trabajó junto a Mahatma Gandhi.

Bajo el liderazgo de Besant, la teosofía fortaleció su orientación india, pero el movimiento entró en una fase de decadencia tras su declaración de que la reencarnación de Cristo aparecería en una nueva vida terrenal en el cuerpo del joven indio Jiddu Krishnamurti (1895-1986). La propagación de la idea de que Krishnamurti sería el futuro predicador mundial, fomentada por Besant, llevó a la fundación de una nueva orden dentro de la Sociedad Teosófica en 1911, La Estrella del Oriente. En ese entonces, Krishnamurti era considerado un grande maestro para algunos miembros, pero otros no estaban tan convencidos con el nuevo curso de acciones de la sociedad, lo que llevó a una disolución parcial del movimiento.

Sin embargo, durante su período de filiación al movimiento teosófico, Krishnamurti conformó una base sólida de seguidores y difundió sus enseñanzas espirituales en escritos y charlas en diferentes países. Promovió la teosofía como una forma de vivir en contacto con una verdad universal, en respeto y armonía entre todos, manifestando a la vez ideales anticolonialistas, pacifistas y antiimperialistas. Entre los valores del movimiento resaltó “la difícil relación del individuo con la sociedad, la búsqueda de la verdad como fin en si mismo y la necesidad de despertar la inteligencia individual para luchar contra la explotación y la guerra. La idea de reencarnación y de la regeneración del individuo y de la sociedad, las religiones como sistema de explotación, la necesidad de educar en condiciones de igualdad y de libertad a ambos géneros para alcanzar una vida plena” (ARZÚ 2002: 19). En 1929, el propio Krishnamurti renunció el rol que le fue atribuido por Besant, distanciándose de la estructura de la Sociedad Teosófica que consideraba autoritaria y en contra de su ideal de individuo libre. Para ese entonces la imagen de Besant en la India ya había empezado a devaluar todavía más debido a su oposición declarada a Gandhi cuando éste tomó el control efectivo del partido en el Congreso.

Es válido hacer un breve paréntesis respecto a figuras como Helena Blavatsky y Annie Besant y cuestionar por qué motivo los nombres de ambas mujeres no son más conocidos fuera del ámbito esotérico habiendo tenido tanto impacto para la cultura moderna de un modo general. De ningún modo la teosofía ha sido un movimiento infalible o libre de polémicas, pero es un hecho concreto que conformó un sistema de pensamiento diverso del cual personas eminentes de diferentes ámbitos y nacionalidades han sido parte, como Thomas Edison, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian y Mahatma Gandhi. Independiente de las opiniones que se pueda tener sobre las ideas espiritistas propagadas por Blavatsky y Besant, ambas fueron responsables por un fenómeno de importancia histórica al introducir las religiones orientales en el occidente con un alcance masivo que resultó en el surgimiento de la mayor parte de las corrientes esotéricas y ocultas occidentales de inicio del siglo XX y que produjo un interés por los conocimientos antiguos orientales que se mantiene hasta los días de hoy. Sus obras literarias fueron traducidas mundialmente, leídas por un público amplio y variado y moldearon el pensamiento de una parte importante de la sociedad moderna y contemporánea. Aun así, siguen siendo pocas las impresiones serias que surgen en el imaginario popular cuando se evoca el nombre de Blavatsky. Muchas veces se ha resaltado solo la trampa y el disparate de sus declaraciones sobre mediumnidad, asociándola a nociones genéricas y burlonas de brujería. En el proceso, se ha ignorado la parte de sus teorías que están basadas en estudios profundos de la ciencia, la filosofía y las religiones orientales. Como observa Quereilhac, los extensos viajes de Blavatsky a lugares emblemáticos del conocimiento antiguo también representan un importante instrumento de legitimación del conocimiento esotérico adquirido por ella y son capítulos importantes de su biografía que indican una personalidad ambiciosa al abandonar el matrimonio y una vida burguesa con el objetivo de alcanzar mayor educación. En el caso de Besant, su nombre es todavía menos popular, siendo conocida solo entre los que están interesados en mayor profundidad en los estudios esotéricos. Quereilhac remarca que ambas mujeres renunciaron a sus matrimonios, poseían marcados ideales políticos y se hicieron profesionales, independientes y cultas, lo que demuestra una emancipación que era negada a la mayoría de las mujeres de su generación (QUEREILHAC 2016). Es decir, aún si se eligiera ignorar completamente los aportes de la teosofía como medio de conocimiento por no aceptar el contenido esotérico como forma válida del saber, la sola presencia de Blavatsky y Besant en la reacción positivista es relevante una vez que las actividades de las dos suman actos

provocadores y revolucionarios para la época, y es importante resaltarlos aquí en detrimento de las controversias de sus sistemas de ideas, ya que uno de los objetivos de este trabajo es seguir reflexionando sobre la necesidad de estudios sensatos que remedien el tratamiento desdeñoso recibido por estos personajes en la historia y que permita desconstruir imaginarios distorsionados que han sido forjados en base a nociones positivistas e interpretaciones arbitrarias.

Como ha sido señalado anteriormente, la falta de una mayor diligencia para abordar temas esotéricos ha hecho con que muchas veces sistemas enteros de ideas sean descartados sin que haya mayor preocupación en estar deshaciéndose de informaciones y datos importantes que pueden llegar a ser valiosos para la futura comprensión de nuestra sociedad y nuestra cultura. Aunque no abunden en América Latina, algunos trabajos han tratado sobre la influencia de la teosofía en el movimiento feminista y en los orígenes del antiimperialismo, principalmente en países como India e Inglaterra⁷ (ARZÚ 2002: 48).

La expansión de la Teosofía fue un fenómeno progresivo en su momento de auge y durante las primeras décadas del siglo XX el movimiento había logrado una amplia visibilidad en los centros urbanos de varios países. De las cuarenta secciones que registraba la Sociedad Teosófica a nivel internacional en 1926, siete eran latinoamericanas presentes en Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México, Puerto Rico y Uruguay (VALDÉS Y BAO 1999).

Para Marta Elena Casaús Arzú, las sociedades teosóficas tuvieron grande relevancia en los países de América Latina, pues constituyeron importantes espacios de sociabilidad que favorecieron la conformación de redes intelectuales y políticas con motivaciones afines. Esto no quiere decir redes necesariamente formadas por miembros oficiales de la Sociedad Teosófica, sino redes en las que los involucrados podrían participar en alguna de las diferentes corrientes espiritualistas, orientalistas y nativistas que surgieron entre las décadas de 1920 y 1930 junto a la teosofía y conformaban un sector de personas influyentes que compartían una visión del mundo

⁷ Sobre este tema, la autora destaca: HOLDEN, P. (ed.) *Women's religious experience*. New Jersey: London Bans and Noble Books, 1983; NASH, C., "Geocentric education and antiimperialism: Theosophy, geography and citizenship in the writings of J.H. Cousin". En *Journal of History and Geography*, 22(4), 1996, 399-411.

opuesta al positivismo y al materialismo. Al coincidir en ese punto, se cultivaba cierta apertura y un clima general de tolerancia entre los adherentes, lo que permitió ampliar los contactos y establecer vínculos entre personas que tenían ideas afines, pero no compartían estrictamente las mismas ideologías. “Se podía indistintamente, además de teósofo, ser autodidacta, masón, católico y socialista, o en su variante ser librepensador, protestante y aprista. Otras posibilidades aluden al anarquismo y comunismo” (VALDÉS, BAO 1999 :140).

Arzú defiende que estas redes intelectuales formadas por la teosofía cumplieron un papel fundamental en la conformación de una conciencia anti-dictatorial, integradora, anti-imperialista también en América Latina, y abrieron un debate acerca del valor de la igualdad frente a la libertad, del trabajo como derecho inalienable y de la necesidad de conseguir el sufragio para las mujeres y los indígenas (ARZÚ 2002: 11). Según la autora, la idea de una igualdad de espíritu promovida por los teósofos es lo que los llevaba a defender que todos los individuos eran iguales ante la ley, independiente de credo, cultura y género. Partían del principio de la igualdad de razas y rechazaban planteamientos de jerarquía racial o fenotípica, lo que los hizo abogar por una nación más incluyente y con mayor participación de indígenas, mestizos y mujeres en la educación y en los puestos de trabajo. Dentro de esta visión se rechazaban además las injerencias culturales y políticas extranjeras, especialmente las norteamericanas, pues consideraban que había que buscar los valores propios de la identidad latinoamericana y volver la mirada a las culturas ancestrales. Para Arzú, este proceso de reencuentro y de reconocimiento mutuo ha sido muy influido por el hinduismo, e incentivó a que se buscara en las culturas autóctonas aquellos valores propios de la identidad americana (ARZÚ 2002: 24).

El interés por la sabiduría oriental, la búsqueda por el espíritu y la creencia en una verdad universal, muchas veces se tradujo en nuevos valores ciudadanos de libertad y igualdad para todos los individuos en la sociedad civil. Arzú apunta que muchos poetas, políticos y pensadores de los años 1920 que estaban involucrados con ideas teosóficas estaban vinculados a proyectos de corte popular y tenían un compromiso público de defensa de clases subalternas o más desfavorecidas, en algunos casos, con claro resabio anarquista (ARZÚ 2002: 17). En consonancia, Eduardo Devés Valdés y Ricardo Melgar Bao encuentran que un grupo de pensadores

y políticos latinoamericanos que encontraban afinidad con la visión teosófico-oriental del mundo compartían un proyecto de carácter socializante, mestizófilo, antiimperialista y pro indigenista⁸. Como Arzú, los autores también identifican que los posicionamientos mestizófilos e indigenistas se potenciaron a partir de las creencias *hinduizantes* y teosóficas, “que apuntaban a descubrir cierta sabiduría primordial y que conectarían lo americano autóctono con lo oriental” (VALDÉS, BAO 1999: 139).

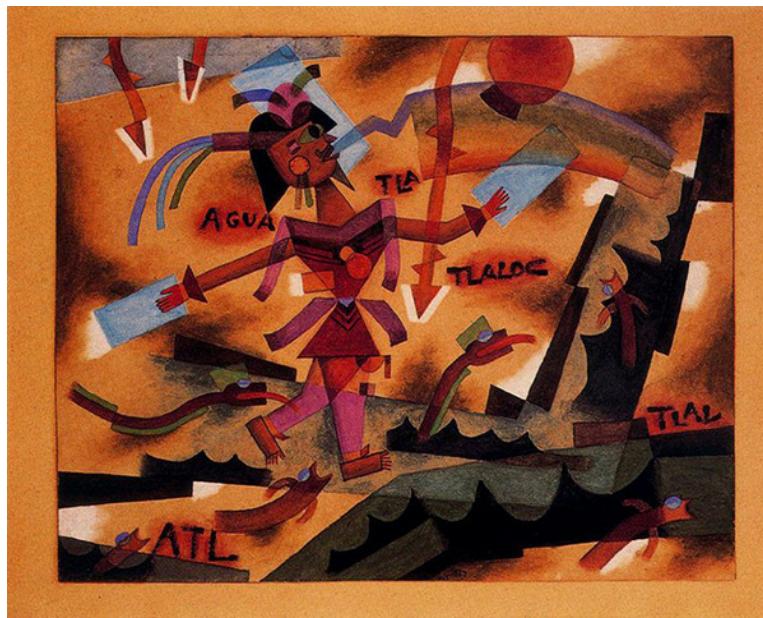
A fines de 1923, cuando Xul Solar organizaba su regreso a Argentina, entre sus pertenencias registradas en un listado del Departamento de Finanzas de la ciudad de Múnich para exportación, constaba una variedad de escritos sobre religiones orientales y libros de Annie Besant, Helena Blavatsky, Edouard Schuré, C. W. Leadbeater y Rudolf Steiner (GRADOWCZYK 1994:106). Patricia Artundo indica la teosofía como una de las vertientes del pensamiento moderno que mayor presencia tuvo en la obra de Xul Solar a lo largo de toda su vida. Frente a eso, no sería infundado pensar que, como en el caso de Gandhi, ha sido la teosofía lo que lo puso a Xul Solar en contacto con lo primigenio de su propia cultura. Un año antes de su vuelta a Buenos Aires, Xul pasó a enaltecer su origen criolla e investigar más a fondo las conexiones con la América precolombina. En junio de 1923, durante su período en Múnich, expresa con orgullo en una tarjeta postal destinada a su padre: “soy más criollo que nunca” (GRADOWCZYK 1998: 213). Mario Gradowczyk considera ésta una de las frases más felices de Xul, por carecer de tono localista y por subrayar su voluntad de transcender desde lo peculiar de ser argentino al plano universal. Para el autor, se trata de una resignificación de su criollismo, que debía comulgar con sus contenidos para transformarlos en valores universales. En ese punto, es algo distinto de una mera autoafirmación, - como cuando Xul recorría la ciudad de París vestido con un poncho celeste y blanco⁹ (GRADOWCZYK 1998: 214) - sino que implica un retorno a lo primordial para encontrar un corpus de conocimiento de valores universales.

Este es el mismo año que Xul empieza a explorar temas de mitología azteca en el conjunto de obras conocidas como su ciclo americano, que para Patricia Artundo “están lejos de un interés puramente etnográfico o arqueológico” (ARTUNDO 2005:

⁸ Para nombrar algunos de los poetas, políticos y pensadores que mencionan los autores están el escritor mexicano José Vasconcelos, el poeta peruano Santos Chocano, la poeta chilena Gabriela Mistral, el revolucionario nicaragüense César Sandino, el político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre y el escritor salvadoreño Alberto Masferrer.

⁹ Según relato de Francisco L. Bernárdez.

25). “Para él, el mundo precolombino – con su sistema de creencias y sus ritos – se mostraba todavía “vivo” y, como artista nuevo, era capaz de refuncionalizarlo y dotarlo de una nueva significación. En este mismo contexto, el Nuevo Mundo – América – se revela como el espacio físico espiritual donde ha de desarrollar su acción el nuevo hombre, y no resulta extraño que una de sus obras de ese período se titule Nuevo Mundo. Una alternativa frente a la Europa del posguerra” (ARTUNDO 2005: 25).



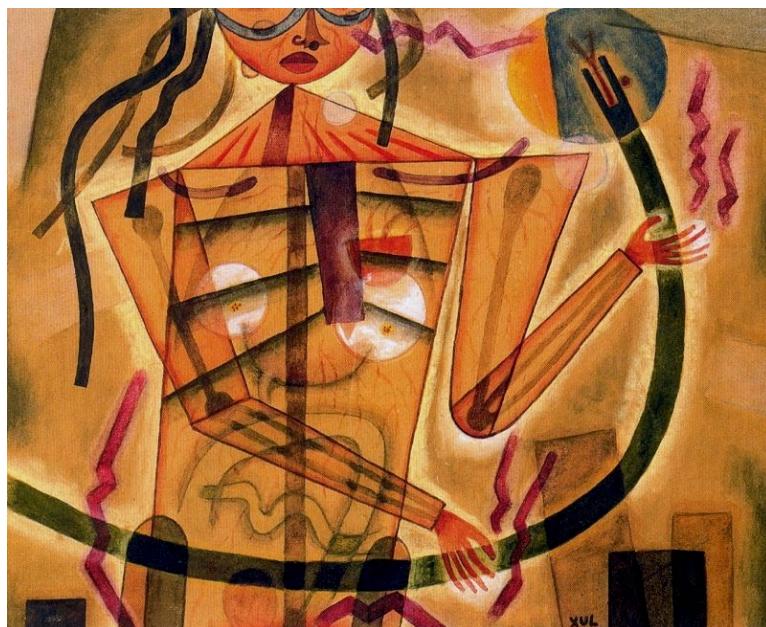
Xul Solar
Tlaloc, 1923
 Acuarela sobre papel, 26x32 cm
 Colección Francisco Traba,
 Buenos Aires



Xul Solar
Nana Watzin, 1923
 Acuarela sobre papel, 25,5x31,5 cm
 Colección Galería Vermeer,
 Buenos Aires

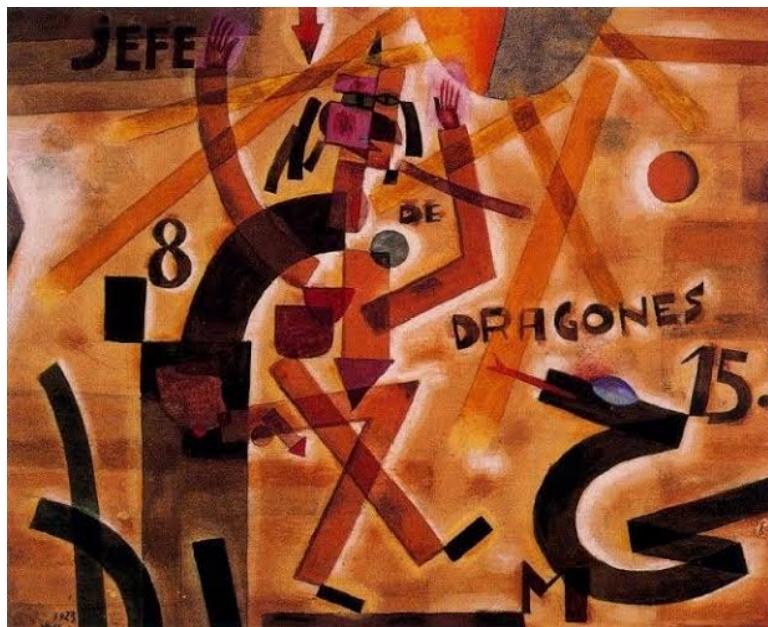
En las acuarelas de este ciclo, Xul Solar recrea cosmogonías precolombinas a través de escenas rituales, figuras espirituales y dioses, como *Tlaloc*, en la que

representa el dios de la lluvia, y *Nana Watzin*, en referencia al dios Nanahuatzin que alude al proceso de purificación y transcendencia espiritual por medio del auto sacrificio. En las obras de este ciclo, Xul establece relaciones entre lo terrenal y lo divino utilizando diferentes simbolismos, siendo el más frecuente la serpiente que surge reiteradamente en *Ña diáfana*, *Jefe de dragones*, *Homme das serpents*, *Por su cruz jura*, *Jefe de sierpes*. María Bernardete Ramos Flores resalta tres nociones fundamentales del símbolo de la serpiente en la cultura mesoamericana: la serpiente representando el agua, pues es conductora del agua, la serpiente que de su boca se abre una cueva y la serpiente que representa el cielo, concepto superviviente de que las palabras cobra y cielo en el soporte lingüístico maya son homófonas - “coatl y caan o chan”, dependiendo del idioma (FLORES 2012: 369). En todos casos la serpiente actúa como un arquetipo - por ende, universal - de las fuerzas telúricas originarias en relación con lo celestial y lo divino.



Xul Solar
Ña Diáfana, 1923
 Acuarela sobre papel, 265x32 cm
 Museo Xul Solar, Buenos Aires

El ciclo americano de Xul Solar coincide con la sensibilidad teosófico-oriental que según Valdés y Bao impregnó buena parte del quehacer intelectual y político latinoamericano de los años 1920: “En este esquema, un cierto pacifismo, la reivindicación de lo telúrico, la armonía de las razas y las culturas, la búsqueda en lo indígena de una sabiduría ancestral, la rebelión contra un “positivismo” o un “pragmatismo” de limitados horizontes, son posiciones coherentes con el clima descrito” (VALDÉS, BAO 1999:138).



Xul Solar
Jefe de dragones, 1923
Acuarela sobre papel, 26x32 cm
Colección privada, Nueva York

Arzú trabaja sobre la hipótesis de que la reformulación de la identidad colectiva, en la búsqueda de una identidad nacional y centroamericana, así como la emergencia de corrientes nacionalistas locales y también regionales, estuvo estrechamente ligada a la irrupción de corrientes idealistas de corte espiritualista, espiritista e hinduista, que recorrieron América Central de la mano del modernismo como corriente literaria y de la teosofía como corriente filosófica. Según la autora, las redes de intelectuales y políticos centroamericanos unidas por estas corrientes poseían vínculos significativos a nivel regional y, junto con otros grupos latinoamericanos, se inspiraron, fortalecieron y lucharon en contra de la hegemonía materialista y positivista en el ámbito cultural y político dentro de sus propios países; introdujeron variantes y se enfrentaron con sectores liberales y social-católicos (ARZÚ 2002: 13). “En la medida que intentaron oponerse o romper con el materialismo y el positivismo y buscaron nuevas fuentes de inspiración en las raíces de lo ibero-latino-americano frente a lo foráneo, retornaron a un cierto hispanismo, revalorizaron las raíces indígenas frente a lo mestizo y mestizófilo – en algunos casos – como fusión de lo español y lo indígena, buscaron nuevos rasgos de identidad nacional, no necesariamente homogénea, más bien respetuosa con la pluralidad cultural de los pueblos americanos” (ARZÚ 2002: 16).

A través de las ramas teosóficas de España, emigraron a Argentina en 1893 los primeros teósofos y al momento que Xul Solar regresó al país ya se había articulado una escena efervescente que concitaba interés entre filósofos, poetas, pensadores,

políticos y artistas¹⁰. No hay registros de contacto de Xul con grupos teosóficos previo a su viaje a Europa, sin embargo, el estado de desasosiego que registra en sus escritos personales antes de emprender viaje ya señalaba una profunda crisis de un joven artista enfrentando la soledad y cuestiones existenciales por no adaptarse a una realidad extremadamente racional y materialista de la Buenos Aires de su época. En 1911, escribe “ (...) ¿no me asfixiaré en esta amarga y mortífera atmósfera que brota de mi amor despechado, sin descanso? Siento que es demasiado penetrante este bosque de agudas puntas que me opreme, y ¿cuánto hace que me estoy desangrando? Día tras día, semana tras semana, meses y ya dos años en el mismo tormento y no me basta mi imaginación: necesito el mundo” (GRADOWCZYK 1994: 16). Es posible comprender porqué encontró afinidad con el ideario de la teosofía. La propuesta de una ciencia anti materialista, la búsqueda por una verdad universal que permitiera demostrar la unidad de todas religiones y reconciliar naciones y un conjunto de conducta moral basado en valores espirituales que permitiría a todos vivir en armonía, son todas aspiraciones que coinciden con su disconformidad previa a su viaje y con su plan de reforma y unificación de Latinoamérica al momento de regreso.

Cuando Xul Solar emprendió su viaje de vuelta a Argentina estaba tomado por un impulso de renovación y transformación. Acompañado de Pettoruti, prometió revolucionar el arte argentino y anunció una reivindicación de las raíces nacionales y la restauración de un nacionalismo espiritualista que se daría a través del arte y del rescate de lo autóctono. Valdés y Bao afirman que el espiritualismo y el idealismo, tan propios de la reacción anti-positivista de comienzo de siglo XX, deben ser comprendidos en relación con la teosofía y el orientalismo, y agregan que la teosofía no solo impregnó una buena parte del quehacer intelectual y político, como también la configuración de diversas utopías (VALDÉS Y BAO 1999).

En términos plásticos, el espíritu de esa utopía por un mundo más igualitario, sin naciones opresoras y subalternas, con espacio para la convivencia armónica de distintas culturas y religiones, se materializa más claramente en obras de Xul Solar como *País* (1925), *Mundo* (1925), *Proa* (1926), *Drago* (1927) y *Otro Drago* (1927).

¹⁰ Uno de los principales voceros teosóficos en América Latina en estos años ha sido *Teosofía en el Plata*, producido en Argentina.



Xul Solar
Pais, 1925
Acuarela sobre papel, 25,2x32,7 cm
Colección Galería Rubbers,
Buenos Aires



Xul Solar
Drago, 1927
Acuarela sobre papel, 25,5x32 cm
Museo Xul Solar,
Buenos Aires

Este mismo ímpetu también se manifiesta en sus proyectos de reforma lingüística. Además del alemán, italiano y español, que cultivaba en su hogar, Xul dominaba el inglés, el portugués, el ruso y el guaraní y se declaraba conocedor latín, griego, chino y sanscrito. Creó dos idiomas artificiales, la *panlengua*, un sistema monosilábico basado en el sistema duodecimal y astrológico que permitiría la comunicación de todas las personas a nivel mundial, y el *neocriollo*, que incorporaba principalmente las raíces de las dos lenguas dominantes de Centroamérica y Sudamérica, pero también palabras del italiano, inglés y francés, y vislumbraba facilitar la comunicación entre distintos pueblos latinoamericanos, promoviendo una mayor integración en el continente. Xul estaba convencido de que la implementación

de un lenguaje único facilitaría la unión entre los seres humanos, pero Daniel E. Nelson alerta que es necesario ser cuidadosos con respecto a sistemas de significación que pretenden ser totalizadores. Con respecto al *neocriollo*, señala que todavía está muy lejos de ser una forma de comunicación adecuada para todos los latinoamericanos, dado que se trata de una lengua básicamente eurocéntrica con muy pocas palabras indígenas y una ausencia total de vocablos de lengua africana (ARTUNDO 2005a: 53). No obstante, remarca que Xul era consciente de eso y siguió trabajando a lo largo de los años en formas de hacer el idioma más inclusivo.

El posicionamiento político-social que se entrevé en las variadas actividades de Xul Solar no debe ser comprendido como algo disociado de su pensamiento esotérico. Su sentido de deber social y su deseo de modificar las estructuras existentes resuenan directamente en los proyectos de renovación social identificados por Arzú, Valdés y Bao como recurrentes de la influencia de la teosofía. Según lo expuesto anteriormente, una parte significativa de los que estaban involucrados en estas redes teosóficas compartía un imaginario de nación incluyente, participativa, democrática y antiimperialista; imaginario que se refleja en la obra pictórica de Xul Solar y también en su utopía lingüística.

Capítulo 2:

Antroposofía: la Ciencia Espiritual de Rudolf Steiner

2.1 De la teosofía a la antroposofía

El fracaso de la nominación mesiánica de Krishnamurti - tratado en el capítulo anterior - es un punto clave para comprender la desvalorización del movimiento teosófico y el surgimiento de nuevas ramas disidentes de la teosofía, como es el caso de la antroposofía, la rama teosófica alemana encabezada por Rudolf Steiner.

Rudolf Steiner inició su carrera profesional como estudiante de la filosofía idealista alemana y especialista de la obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). En 1902, ingresó a la Sociedad Teosófica movido por el deseo de encontrar un sistema que incluyera el estudio de cuestiones de orden espiritual para lograr una

explicación no dualista del mundo. Su participación en el movimiento teosófico le permitió investigar con cierta libertad fenómenos suprasensibles y temas esotéricos como el karma y la reencarnación, pero desde el principio las convicciones de Steiner divergían de la teosofía que había sido instituida por Blavatsky. Antes de filiarse al movimiento teosófico, la obra de Steiner podía ser rápidamente descripta como una mezcla del pensamiento de Goethe con el romanticismo de Friedrich Schelling y el idealismo de Rudolf Hermann Lotze (RINGBOM 1966: 390). Fue recién en 1909, a partir de la versión revisada de un artículo original que había escrito en 1888 sobre la estética de Goethe, que las ideas de la teosofía se incorporaron a su idealismo filosófico (RINGBOM 1966).

Steiner nació en 1861 en el antiguo imperio austriaco – actual Kraljevica, Croacia. En 1879 inició sus estudios científicos en el Instituto de Tecnología de Viena, dónde tres años más tarde fue invitado a unirse al grupo de investigadores que estaban trabajando en la edición de la obra científica de Goethe. Steiner fue convocado para cumplir la función de editor de la sección de ciencias naturales y tras esta experiencia, fue invitado en 1890 para trabajar como editor en el archivo de Goethe y Schiller en Weimar. Su desarrollo intelectual se dio a partir de la fenomenología de Goethe, en la cual creía haber encontrado un camino para el conocimiento que podría superar el dualismo instaurado entre espíritu y materia (KRIES y VEGESACK 2010: 41). Además de Goethe, Steiner también colaboró en la edición de la obra de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. Entre los otros autores que sirvieron para articular y ampliar sus propias investigaciones se destacan Hegel, Fichte y Schelling. En sus estudios entabló debates con pensadores contemporáneos suyos, con destaque para el “filósofo del inconsciente” Eduard von Hartmann. En 1891, concluyó su doctorado en filosofía en la Universidad de Rostock con la disertación que sirvió de preludio para una de sus obras claves *La Filosofía de la Libertad* (1894), en la que estableció los fundamentos teóricos previos a la conformación de la antroposofía.

En 1897, Steiner aceptó la invitación para ser editor de un periódico de literatura en Berlín, puesto que ocupó hasta el cambio del siglo. En ese entonces, dividía su tiempo entre sus propios trabajos teóricos y dando clases en la *Arbeiterbildungsschule* (Escuela de Trabajadores). Ahí estuvo en contacto con Rosa Luxemburgo e importantes pensadores marxistas, pero no encontró un ambiente en el

cual pudiese desarrollar temas concernientes a la espiritualidad y el dominio suprasensible. En la visión de Steiner, el marxismo argumentaba solo sobre una concepción materialista de la historia, pues consideraba que las fuerzas impulsoras en el desarrollo histórico eran solo las económicas y materiales producidas en el trabajo físico, dejando afuera los factores espirituales y tomando los factores mentales como un subproducto de lo material-económico. Para Steiner, había una creencia forjada de que la educación en la clase trabajadora solo podría ser satisfecha con la literatura materialista-científica, y era trágico pensar que el proletariado con mayor anhelo de conocimiento quedaría satisfecho solo con la forma más grosera del materialismo. Al mismo tiempo, consideraba que lo que no era materialista estaba escrito de tal manera que era imposible la comprensión para la clase trabajadora (STEINER 2009: 376).

Esperando solucionar estos conflictos, Steiner ingresó a la Sociedad Teosófica y en poco tiempo se hizo popular dentro del movimiento. Dio charlas públicas sobre arte, filosofía, ciencia y otros asuntos variados que convocaban un gran número de oyentes de distintas partes. Rápidamente fue invitado a ocupar el primer cargo de Secretario General de la sección alemana del movimiento, a lo que accedió con la condición de que pudiera presentar los resultados de sus propias investigaciones (KRIES y VEGESACK 2010: 42).

El principal punto de divergencia de Steiner con la teosofía ha sido el énfasis en la orientación hinduista del movimiento fomentada especialmente por Annie Besant, que entraba en conflicto con su enfoque, cabe señalar, predominantemente eurocentrífugo. Esto no quiere decir que Steiner rechazaba las religiones orientales, de hecho las estudió profundamente y tomó varios aportes para la creación de su propio sistema, pero argumentaba que todas las religiones son verdaderas y válidas para el periodo y contexto cultural en que fueron originadas. En el marco de Europa Central de inicios del siglo XX, Steiner creía que el camino espiritual podría ser emprendido sin la necesidad de alejarse del cristianismo, pero a la vez resaltaba que las formas históricas del cristianismo también necesitaban readaptarse al contexto de la sociedad moderna. Mientras la Sociedad Teosófica se caracterizaba como un movimiento dedicado a una renovación de la espiritualidad oriental en el occidente, Steiner presentaba un camino espiritual autónomo cristiano dentro de la teosofía, incorporando además los filósofos idealistas alemanes.

El nombramiento del joven Krishnamurti como la reaparición física de Cristo fue el colmo de sus diferencias con Besant. Steiner no aceptó el nuevo curso de acción de la teosofía y respondió en sus charlas defendiendo el nacimiento, muerte y resurrección de Cristo como un evento central y único en la historia de la humanidad (KRIES y VEGESACK 2010: 42). En 1913, se retiró oficialmente de la Sociedad Teosófica y nucleó a sus seguidores de la rama alemana dando inicio a su propio movimiento que llamó de antroposofía, caracterizada por él como una Ciencia Espiritual.

Es importante hacer algunas aclaraciones sobre el entendimiento del cristianismo en la antroposofía, pues se refiere a algo que escapa del dogma de la Iglesia Cristiana. Para Steiner, la encarnación de Cristo había sido un evento crucial de significado cósmico que había provocado una profunda transformación de la humanidad a nivel de conciencia. Lo que Steiner entiende por Cristo se refiere a un ser cósmico, – una entidad regida por leyes planetarias presentes en el Cosmos – una especie de fuerza que carga todos los conocimientos iniciáticos de la antigüedad, es decir, que reúne las bases de todas las religiones. En la cosmología esotérica de Steiner, el desarrollo espiritual de la humanidad está íntimamente conectado con el desarrollo cósmico del universo. El ser Cristo trajo a la Tierra un impulso que habilitó que todas las personas volvieran capaces de concientizarse de su verdadera naturaleza espiritual, no solo personas elegidas para emprender un camino iniciático, como en la antigüedad. El Jesús de Nazareth habría sido el medio a través del cual este impulso actuó. El conocimiento espiritual que antes estaba restricto a sectas cerradas para un público selecto se hizo accesible a todos por medio de sus palabras. El momento de crucifixión en Gólgota vendría a ser el momento que esta “fuerza solar” fue conducida hacia la Tierra para elevar la conciencia de la humanidad y este saber iniciático pasó a estar disponible para absolutamente todos los individuos. Este sería para Steiner el marco de una nueva era en la que la humanidad alcanzó un nuevo estado más elevado de conciencia. A esto, Steiner se refirió como “Impulso Crístico”.

Por más que estas ideas puedan causar algún desconcierto, la postura de Steiner es moderada al hablar de estos conocimientos que admite haber obtenido en la forma de revelaciones a través meditación entrenada y estudio. Lo que llama la atención en su cosmología es el hecho de que la personalidad histórica de Jesús Cristo no es el

factor más importante, y sí el Impulso Crístico. El evento de la crucifixión es referido desde una percepción de transformación de la conciencia, no se trata del sacrificio de un individuo para redimir el pecado de la humanidad. Esta transformación de la conciencia humana es abordada por Steiner como un hecho objetivo, es algo que no depende de fe, de fieles o de prácticas religiosas.

El cristianismo de Steiner diverge del convencional en algunos puntos clave, como la incorporación de los conceptos de reencarnación y karma - propios de las religiones orientales - y por incluir elementos gnósticos. En su concepción del cristianismo es posible identificar por lo menos tres principios subyacentes que son propios de la visión de Romántica de Goethe: la superación de la polaridad, el deseo de universalidad y el principio del eterno devenir, derivado de la teoría de metamorfosis. En la visión de Steiner, el ser Cristo es el mismo para todas las religiones, llamado por diferentes nombres (deseo de universalidad); ser cristiano significaba encontrar un balance entre los extremos y manifestar el amor en libertad, no interfiere en otras prácticas religiosas (superación de la polaridad); el cristianismo histórico debería ser renovado para poder acompañar a la evolución constante de la conciencia de la humanidad (eterno devenir). En síntesis, la esencia de la antroposofía es sin duda cristiana, pero la base ideológica del movimiento antroposófico se identifica más con el neoplatonismo, los filósofos Renacentistas y Goethe.

Lo que es relevante para los objetivos de este trabajo es aclarar las diferencias con relación a la Iglesia Cristiana y las disidencias que llevaron a la ruptura de Steiner con la teosofía. La teosofía y la antroposofía coinciden que la existencia material no corresponde a la existencia total del mundo. La diferencia entre las dos corrientes consiste básicamente en que en la teosofía, la vía para obtener el conocimiento de la parte espiritual del mundo se da a través de las religiones orientales y sabidurías antiguas, mientras que en la antroposofía, el camino para conocer esta dimensión invisible se da por medio de las propias facultades cognitivas humanas, a través de ejercicios meditativos acordes a la vida práctica moderna que llevarían a un estado de conciencia más elevado.

Al inicio del siglo XX, en concordancia con el positivismo, predominaba la postura de Kant que encasillaba cuestiones metafísicas en el ámbito de la religión y la fe. El desafío de Steiner en contraposición a la visión positivista de su época ha sido

demostrar que no había límites para la capacidad del pensamiento humano y que a través de un pensamiento consciente, debidamente entrenado, el individuo podía llegar a conocer realidades intangibles y que estas realidades podrían, y debían, ser estudiadas con el rigor y la metodología propia del científico. Steiner se propuso a desafiar la noción de la razón pura de Kant que limitaba la capacidad de conocimiento al asociarla solamente a lo perceptible sensorialmente. Para Wolfgang Zumdick, “lo que transformó su pensamiento en acción fue Kant y su filosofía, que frecuentemente daban una interpretación positivista entre sus contemporáneos” (KRIES y VEGESACK 2010: 42). Steiner abogaba por nuevas formas de “ver”/conocer que no dependían exclusivamente del ojo físico, basándose en el enfoque epistemológico de Goethe, que ponía el énfasis en el conocimiento relacional y la percepción directa de la idea regidora de las cosas. Para Shelley Sacks, la metodología de Goethe desafiaba el paradigma cartesiano dualista que fragmentaba todo en partes y ofrecía una alternativa al modo de conciencia racionalista, lineal y observadora, en el cual, en términos de Kant, la cosa en sí misma nunca puede ser conocida (HOLLAND 2007: 37). El objetivo de Steiner ha sido mostrar que no solo era posible, como también era necesario poder responder las mayores cuestiones metafísicas en términos científicos y de un modo que fuera comprensible para todas las personas.

Cabe aclarar aquí que no ha sido exclusivamente el episodio de la nominación de Krishnamurti que ha alejado a Steiner del movimiento teosófico. Otro punto muy importante que merece ser debidamente notado es que uno de los principales objetivos de Steiner era lograr la unión de la espiritualidad a la vida práctica y profesional de todas las personas, y esto era algo que no hacía parte de la agenda teosófica. Para Steiner, el mundo material pasaba a adquirir significado y valor mediante el conocimiento de la realidad espiritual, suprasensoria. Tal conocimiento sería fundamental para mejorar la aptitud humana para la vida cotidiana misma. Sobre esto, declara: “la actualidad necesita conocimientos suprasensorios porque todo lo que el hombre llega a saber sobre el mundo y la vida de la manera corriente suscita en él un sinnúmero de preguntas que sólo pueden hallar respuesta por medio de las verdades suprasensorias. Pues no habría que engañarse: lo que dentro de la corriente cultural actual se puede recibir en cuanto a información sobre las bases de la existencia, para el alma, que siente más profundamente, no son respuestas sino preguntas relativas a los grandes enigmas del mundo y de la vida (...) Obtener tal respuesta no sólo satisface

el afán de conocimiento, sino que hace al hombre eficiente en el trabajo y apto para las tareas de la vida, mientras que la falta de respuesta a las respectivas preguntas lo paraliza anímica y al final, también, físicamente. Es que el conocimiento de lo suprasensorio no hace meramente a una necesidad teórica sino a una verdadera praxis de la vida. Por lo tanto (...) el conocimiento espiritual constituye un ámbito cognoscitivo indispensable para nuestro tiempo" (STEINER 2014: 15).

Con esto, Steiner afirmaba no querer contradecir en nada el "verdadero espíritu científico" (STEINER 2014: 15). Steiner se oponía firmemente al enfoque materialista predominante de la ciencia debido a su limitación, pero esto de ninguna manera debería ser entendido como una subestimación del valor de la ciencia natural moderna, mucho menos una oposición al pensamiento racional. Muy por el contrario. Steiner propone una ciencia más abarcadora que trate de hablar sobre las cosas no sensoriales de la misma manera que las ciencias naturales hablan de las cosas perceptibles, es decir, preservando la actitud interna del método científico, pero extendiéndola a los contenidos de orden suprasensible. Steiner es claro en su deseo de no depender de la fe ciega, ya que la fe ciega "puede fácilmente confundir supersticiones tontas con la verdad", y refiriéndose a la tarea de los que se proponen a investigar el dominio espiritual, alerta categóricamente que "ellos nunca deberían intentar presentar las cosas de un modo que dependa del arte de la persuasión en vez del contenido para su efecto" (STEINER 1997: 17). Lo que requería para la antroposofía era una cierta flexibilidad para permitir que los asuntos suprasensorios fueran admitidos como contribuciones para el trabajo científico, y no desechados, ni calificados indiscriminadamente en el ámbito de las creencias.

Quereilhac alerta que las hipótesis sobre la irrupción de disciplinas de carácter esotérico al inicio del siglo XX caen comúnmente en una polarización del fenómeno que en general ha sobrevivido hasta hoy en los estudios referentes al tema: se adjudica a un materialismo exagerado la responsabilidad de haber generado reacciones opuestas. Es decir, la teosofía, la antroposofía, entre otras, habrían surgido como respuesta para contrarrestar el materialismo desenfrenado. Para Quereilhac, si bien esto es en parte cierto, es importante aclarar que no eran los teósofos los que mejor se ajustaban a la mecánica de la reacción. Reaccionarios a la ciencia, según la autora, eran los sectores católicos o ciertas expresiones del decadentismo artístico. En cambio,

el surgimiento institucional de estas sociedades espiritistas y teosóficas hacia el último tercio del siglo XIX y su férrea voluntad de dotar de “cientificidad” a sus prácticas, son para la autora rasgos que colocan a estas sociedades mucho más cerca de las ambiciones y planteos materialistas que de una reacción oscurantista o irracionalista (QUEREILHAC 2016: 68).

Este es un punto precisamente importante para este trabajo, ya que frecuentemente artistas como Xul Solar y autores como Rudolf Steiner son acusados de buscar un escape a la razón y de evadir la realidad pragmática, sin que haya mayores reflexiones sobre sus verdaderos posicionamientos en la cultura en la que estaban insertados. Muchas anécdotas y escritos sobre Xul Solar lo ubican de manera frívola como un inadaptable de la sociedad, cuyas obras expresan el refugio de un mundo interior misterioso, cuando en realidad Xul incorporaba el verdadero perfil teórico de un estudioso en diferentes áreas, con un pensamiento racional ordenado, consciente de su contexto histórico y genuinamente preocupado por los problemas prácticos de la sociedad que le tocó vivir. La idea de un pintor místico, excéntrico y misterioso muchas veces ayudó a fabricar una imagen vana, como si no fuera posible encontrar espacios para que el pensamiento creativo, la reflexión libre y la imaginación pudiese convivir con el raciocinio lógico y sistemático de manera armoniosa.

Algo similar ocurre con Steiner. Contrario a lo que suponen alguno de sus oponentes, Steiner siempre tuvo una postura moderada y anclada a la vida práctica. Su “investigación espiritual” – como la ha definido - se basa en su conocimiento profundo de la ciencia natural y sus propias ocurrencias personales con respecto a la realidad suprasensible que trata de reportar cuidadosamente dentro de un contexto muy particular del dominio espiritual. No era la intención de Steiner que su investigación sustituyera la ciencia moderna con nuevos hechos incontestables, sino que estos resultados pudiesen ser admitidos como aportes posibles para el trabajo de cualquier investigador científico y que siguiesen siendo reformulados. Lo que dificulta la mayor aceptación de las descubiertas de Steiner en la investigación científica es que el costado esotérico de la antroposofía puede tomar formas que sobrepasan nuestros estándares de sentido común. Su forma de escritura imaginativa, menciones a seres elementales, fuerzas cósmicas y propiedades sanadoras del movimiento y de la palabra, son temas que pueden desconcertar por completo al lector no advertido que

lo interpreta de forma literal. Sin embargo, su investigación es metódica y rigurosa, su corpus teórico es vasto y está repleta de informaciones sensatas que reflejan directamente en una parte de la sociedad actual cada vez más interesada en sistemas de enseñanza constructivistas, modelos de economía asociativa, consumo de alimentos orgánicos y prácticas médicas humanizadas. En lo que concierne a esta investigación, se tratará de construir una comprensión objetiva del ideario de Steiner, de modo que esto nos ayude a desvendar una parte importante del pensamiento creativo de Xul Solar y nos permita acceder nuevos significados que subyacen su obra.

2.2 La antroposofía puesta en práctica

Si hay algo que hace con que Rudolf Steiner se destaque entre otros estudiosos esotéricos, es el hecho de que no quedó solo en el discurso, sino que puso sus ideas en acción y forjó un legado mundial que, si bien se concentra en Alemania y Suiza, permanece activo y en expansión progresiva. Durante su permanencia en la Sociedad Teosófica, Steiner trabajó paralelamente en sus propias investigaciones, escribió seis libros, numerosos artículos y dio varias charlas públicas en diferentes países de Europa sobre una miríada de temas. Kocku Von Stuckrad apunta que la versión de Steiner de los hechos es fuertemente tendenciosa al sugerir que su “fase teosófica” - que duró más de diez años - fue un periodo de gestación independiente para la fundación de la Sociedad Antroposófica (STUCKRAD 2005: 130). Aunque Steiner se esforzó para crear una rama propiamente suya, la base epistemológica de la antroposofía está intrínsecamente conectada a la teosofía, fue solo a partir de la segunda década del siglo XX que la segunda siguió un camino verdaderamente autónomo y pasó a materializarse en iniciativas sociales y culturales propias con marcado carácter artístico y una estética muy particular. Diferente de la teosofía, la antroposofía se extendió al campo de las bellas artes, la arquitectura, la música y la dramaturgia, además de la pedagogía, agricultura, medicina y economía.

Mismo antes de la ruptura oficial con la Sociedad Teosófica, Steiner ya había empezado a dar un enfoque más artístico a sus investigaciones. Su experiencia previa en el medio literario lo puso en contacto con la clase artística de su época, principalmente escritores y poetas, de los cuales se destacan Édouard Schuré, Rainer Maria Rilke y Christian Morgenstern. Entre 1907 y 1913, Steiner dirigió obras de teatro de Schuré y escribió cuatro obras de teatro originales que componen su serie

Los dramas de misterio – presentadas hasta hoy en el circuito antroposófico - que tratan sobre el proceso de iniciación de varios personajes, poniendo en evidencia enseñanzas de valores éticos y espirituales. A partir del arte dramático, Steiner desarrolló junto a Marie Von Sivers – con quién se casó posteriormente - dos otras formas artísticas: la Euritmia, que hace visible la música y las palabras a través del movimiento y El Arte de la Palabra, un estudio del habla y *speech*, ambas concebidas en la forma de espectáculo, pero utilizadas también como auxiliar en tratamientos de salud. En este mismo período, Steiner empezó a trazar los planes para la construcción del Johannesbau, un teatro destinado a la puesta en escena de sus obras y la difusión de la antroposofía que inicialmente sería emplazado en Múnich.

Obstaculizado por la Guerra, el proyecto de construcción del Johannesbau se trasladó a Dornach, Suiza, en un terreno donado por el Dr. Emil Grosheintz, un médico dentista de Basilea involucrado en el movimiento antroposófico. El proyecto terminó dando origen al primero Goetheanum, sede del movimiento antroposófico. El edificio proyectado por el propio Steiner para albergar las variadas actividades antroposóficas terminó de ser construido en 1919, poseía una estructura de madera con dos cúpulas, ventanales de vidrio de color y enormes columnas y capiteles trabajados con formas orgánicas.



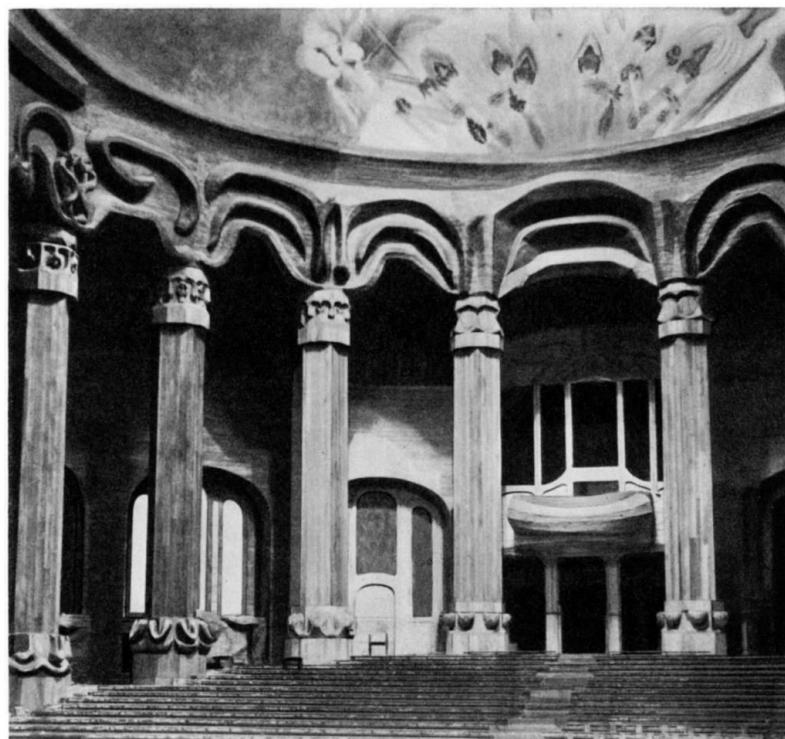
Rudolf Steiner al lado de una maqueta del primero Goetheanum, 1914
Otto Rietman
Archivo Rudolf Steiner
Dornach, Suiza

Entre 1913 y 1919, en plena guerra mundial, más de 700 hombres y mujeres de más de 16 nacionalidades distintas trabajaron en la construcción del edificio

“aprovechando” cierta neutralidad del territorio suizo. Adentro del edificio, numerosos artistas se encargaron de frescos con imágenes de la evolución de la conciencia, según la cosmogonía de Steiner, que también estaba representada en los ventanales y en las formas escultóricas. Durante la construcción, la región se convirtió en una especie de aldea de seguidores de Steiner, donde varios artistas, músicos y actores ya presentaban sus obras en la pequeña comunidad que se había conformado.



Primero Goetheanum, 1919-1922
Dornach, Suiza



Interior primero Goetheanum, s.f.
Archivo Rudolf Steiner
Dornach, Suiza

Con el emplazamiento de una sede monumental, la antroposofía, como movimiento, pasó a cobrar mayor fuerza y extender su campo de acción con mayor

contundencia y autonomía. Después de la Primera Guerra Mundial y de la depresión económica de inicio de los años 1920, Steiner pasó a accionar en campos prácticos variados y a aportar nuevas ideas para diferentes iniciativas en áreas variadas que vislumbraban la reconciliación entre arte, ciencia y espiritualidad. Para él, la catástrofe de la Primera Guerra Mundial había demostrado que la humanidad necesitaba ser transformada a través de una revolución cultural que promoviera un nuevo entendimiento de si misma y de la existencia humana.

En 1919 fue fundada la primera escuela Waldorf, una pedagogía holística que contempla el aprendizaje y el desarrollo infantil en los niveles físico, espiritual, intelectual y artístico, tomando como base los postulados de la antroposofía. Steiner desarrolló sus ideas pedagógicas a pedido de Emil Molt, dueño de la fábrica de cigarrillos Waldorf Astoria en Stuttgart, que le solicitó la creación de una escuela para los hijos de sus trabajadores. Hoy, la pedagogía Waldorf sigue en intensa actividad y se despliega en más de 1100 escuelas y casi 2000 jardines en 80 países del mundo – 33 en Argentina¹¹. La faceta de Steiner como educador resultó ser la más popular y reconocida, incluso en la academia tradicional, habiendo varios estudios sobre el tema que incluso tejen diálogos con educadores contemporáneos con ideas afines, como Paulo Freire¹².

En la misma época, Steiner también empezó a desarrollar el área de medicina en la antroposofía trabajando en conjunto con médicos clínicos y farmacéuticos en la descubierta de nuevas substancias medicinales y métodos de preparación. Su principal socia en el proyecto ha sido Ita Wegman (1876-1943), una de las primeras médicas recibida en la Universidad de Zúrich con especialización en medicina de la mujer. Siguiendo orientaciones de Steiner, Wegman desarrolló preparaciones con muérdago que son utilizadas hasta hoy en el tratamiento adyuvante de enfermedades tumorales en diferentes países¹³. En 1921, Wegman abrió la primera clínica de medicina antroposófica, todavía en actividad, en Arlesheim, partido vecino a Dornach. En ese

¹¹ Datos extraídos del levantamiento realizado por *Waldorf 100 International Forum for Steiner / Waldorf Education*. Disponible en <https://www.waldorf-100.org/en/>

¹² Listado de tesis de doctorado sobre el tema disponibles para download en la página oficial de la Sociedad Antroposófica de Brasil. Disponible en <http://www.sab.org.br/portal/teses-e-dissertacoes/86-teses-de-doutorado>

¹³ Ver página oficial del medicamento *Iscador*: <https://www.iscador.com/en/>

misma año, junto a Steiner, cofundó el laboratorio Weleda, referencia actual en la producción de medicamentos y cosméticos naturales con distribución mundial. En 1923, Wegman fue invitada por Steiner a asumir la dirección de la Sección Médica del Goetheanum, que sigue desarrollando nuevas investigaciones en el área. Actualmente, la medicina antroposófica es practicada en diferentes países contemplando la sanación del cuerpo con tratamientos y medicamentos diferenciados que siguen los postulados antroposóficos¹⁴.

En 1924, a pedido de agricultores que querían mejorar las condiciones del suelo deteriorado y que ya demostraban preocupación con la calidad de sus productos debido al uso de fertilizantes, Steiner desarrolló un curso sobre agricultura, a partir del cual se empezó a gestar las bases de lo que hoy se conoce como agricultura Biodinámica, una forma de agricultura que sigue los principios de la agricultura orgánica, incorporando conocimientos de química, geología, astronomía, astrología y antroposofía. La agricultura Biodinámica viene mostrando resultados favorables para el medio ambiente y la salud, pero también en términos de mercado en la producción de alimentos. Hoy se produce a escala mundial productos biodinámicos variados certificados por el sello Demeter. En Argentina, se destacan la producción de vinos y yerba mate con esta certificación internacional¹⁵.

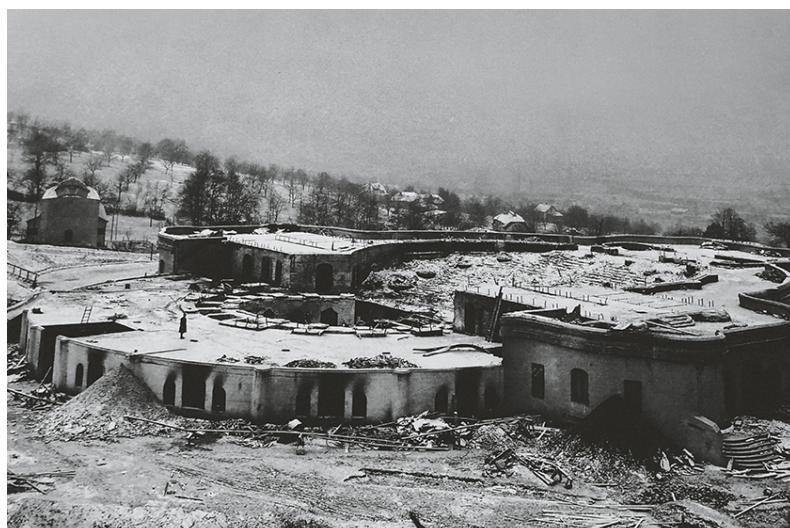
La pedagogía, la medicina y la agricultura conforman los tres ámbitos más consolidados actualmente donde las ideas de la antroposofía son puestas en práctica, aunque muchas veces los consumidores desconocen la filosofía por detrás de estas actividades. Pero Steiner también desarrolló ideas para la economía y organización social a través de su sistema de Trimembración Social, que inspiró artistas contemporáneos como Joseph Beuys – a ser tratado en el último capítulo - y que hoy es puesto en práctica en nuevas modalidades de comercio asociativo y nuevos modelos bancarios que afirman defender valores de sustentabilidad y priorizar inversiones en iniciativas ambientales y culturales¹⁶.

¹⁴ En Argentina, el principal centro de atendimiento médico antroposófico se encuentra en Buenos Aires en el Centro Médico San Rafael, en el barrio de Florida, Vicente López.

¹⁵ Vino Luna Austral producido en Mendoza y Yerba mate Arapeguá, ambos con certificación Demeter.

¹⁶ Triodos Bank es la institución bancaria referencial que practica esta modalidad de gestión con sucursales en Bélgica, Francia, Alemania, Holanda, España e Inglaterra. En Latinoamérica, la Fundación Dinero y Conciencia de España ha empezado a gestar el proyecto Banca Ética, alineado a estas mismas ideas.

Hasta el final de su vida, Steiner seguía trabajando y ampliando el campo de acción de la antroposofía viajando por toda Europa y llegando a realizar más de 300 charlas públicas por año. Su creciente popularidad y la sola presencia del Goetheanum en Dornach produjo un gran impacto entre los contemporáneos locales. La estética pagana del edificio ilustraba las ideas inusuales de Steiner en una escala monumental, lo que generó una serie de rumores agresivos, desde perversiones hasta brujería, y creó una ola de hostilidad hacia su persona y sus seguidores. El 31 de diciembre de 1922, el edificio fue destruido en un incendio provocado. Si bien no han sido identificados los responsables por el delito, algunas evidencias apuntan a grupos nacionalistas, pero es importante señalar que había una actitud hostil hacia la antroposofía promovida por una variedad de grupos, desde los propios círculos teosóficos, hasta representantes de la Iglesia Católica y pastores protestantes.



*Ruinas del primero Goetheanum,
1923
Dornach, Suiza*

La principal preocupación de Steiner frente a la destrucción del Goetheanum era impedir la disolución del movimiento antroposófico. Steiner mantuvo el programa de actividades y siguió trabajando inmediatamente después del incendio, aprovechando las circunstancias para reestructurar el movimiento. En la Navidad de 1923 refundó la Sociedad Antroposófica y dio inicio al proyecto de construcción del segundo Goetheanum. Con un impulso arquitectónico muy distinto a las formas orgánicas del primero edificio, Steiner diseñó el segundo edificio para que fuera construido en concreto. Además de la preocupación por los riesgos de un nuevo incendio, la elección del concreto significaba para Steiner una oportunidad de utilizar un diseño menos restrictivo y usar formas innovadoras. La construcción del segundo

Goetheanum empezó al final de 1924 y finalizó en septiembre de 1928. Steiner siguió desarrollando los planes del nuevo edificio aún cuando estaba enfermo en su cama y falleció en 1925 sin ver la obra concluida. El edificio sigue en funcionamiento hasta hoy y ha sido consagrado como monumento nacional de Suiza por representar un uso pionero del concreto aparente en la arquitectura, considerado precursor para la arquitectura brutalista.



Segundo Goetheanum, 1925-actual
Dornach, Suiza



Vista lateral del Segundo
Goetheanum, 1925-actual
Dornach, Suiza

El Goetheanum es un edificio abierto al público y representa actualmente la sede principal del movimiento antroposófico, donde funciona la *Freie Hochschule für Geisteswissenschaft* que se divide en once secciones destinadas a la enseñanza e investigación en diferentes áreas con enfoque antroposófico, a saber, Sociedad Antroposófica General, Sección de Matemáticas y Astronomía, Sección Médica, Sección de Agricultura, Sección Pedagógica, Sección de Artes Visuales, Sección de Jóvenes, Sección de Arte de la Palabra, Euritmia, Teatro y Música, Sección de Artes Literarias y Humanidades y Sección de Ciencias Sociales. En el auditorio ocurren obras teatrales, espectáculos de danza y euritmia, recitales y conferencias sobre una variedad de temas, la gran mayoría vinculados a la antroposofía.



Auditorio secondo Goetheanum
Taxiarchos228, Wikimedia, Lizenz
Freie Kunst
Dornach, Suiza

Es importante resaltar la intención inicial de Steiner de que el Goetheanum funcionara como un teatro, en principio destinado a la presentación de sus Dramas de Misterio, y por eso el escenario ocupa el lugar central del edificio. El auditorio sigue siendo la principal sala del Goetheanum, donde se observan en el techo frescos que representan la historia de la evolución de la conciencia de la humanidad y vitrales que narran el desarrollo espiritual del individuo según Steiner. Cabe remarcar el uso que Steiner eligió dar para el edificio y la finalidad que cumple hoy, pues debido al costado esotérico-cristiano de su corpus teórico y la magnitud de la arquitectura se podría pensar que el Goetheanum cumple la finalidad de un templo. Si bien en cierto modo podría ser interpretado de esta forma, pues promueve conocimientos que están relacionados al desarrollo espiritual, el Goetheanum funciona hoy como un centro cultural de actividades relacionadas a la antroposofía. No hay ningún tipo de culto sagrado hacia las imágenes de la cosmogonía de Steiner, aunque sí existen algunos seguidores fervorosos que interpretan los contenidos de la antroposofía como dogma. Cabe remarcar que esta nunca ha sido la intención de Steiner, que siempre trató de reforzar la importancia de una actitud científica equilibrada frente a temas espirituales para que estos pudiesen efectivamente contribuir para diferentes áreas de estudio y trabajo. Aún así, el movimiento antroposófico puede ser justamente acusado de sectarismo. Existe una susceptibilidad al pensamiento unilateral dentro de la antroposofía que tiende a aislar Steiner del contacto con otras personalidades que compartían ideas similares con él. Robert McDermott, autor del libro *Rudolf Steiner and Kindred Spirits* que pone Steiner en contacto con otros filósofos, pensadores, educadores, feministas y ecologistas que compartían ideas similares, considera que

algunos seguidores más devotos de Steiner tienen una tendencia a ver “cada tópico, cada evento, cada relación, y de hecho, absolutamente todo a través de las lentes de Steiner y de la antroposofía”, y agrega que ese enfoque exclusivista es comprensible, dado que Steiner es único en muchos sentidos, pero también puede ser lamentable “pues puede llevar a la arrogancia, dogmatismo y literalismo fundamentalista” (MCDERMOTT 2011: 17). Es extremadamente importante alertar para la presencia de dogmatismo adentro del movimiento antroposófico, así como las denuncias justificadas de elitismo – especialmente en países de Latinoamérica –, pero también es necesario tener en cuenta que la red de personas involucradas alrededor de las ideas de Steiner es muy amplia y variada y también está conformada por muchos profesionales e investigadores serios de diferentes áreas que no están de acuerdo con el carácter sectario y elitista que el movimiento puede asumir y que además existen varias iniciativas y organizaciones que trabajan de forma crítica para desestimular esa tendencia en diferentes países¹⁷.

Para los objetivos de este trabajo, lo que se trata de evidenciar en este punto es la materialización de los conceptos visible en todas las actividades de Steiner durante las primeras décadas del siglo XX. Sus esfuerzos demuestran su deseo de conjurar lo físico y lo metafísico y la real aplicación en la vida práctica y social visible en diferentes sectores y países. Este ha sido el desafío que asumió con la propuesta de una Ciencia Espiritual en su tiempo: construir un corpus de saberes que agregara una relación consciente con la parte espiritual del mundo sin dejar que la visión positivista aniquilase el espíritu creativo e imaginativo que son tan propios de la ciencia para que ésta pueda expandir sus horizontes a todas las áreas prácticas de la vida.

Mucho de lo que Steiner empezó sigue vivo y en constante transformación, y es lamentable que su corpus de trabajo amplio, concreto y activo siga ignorado en los estudios académicos más tradicionales. En lo que concierne a esta investigación, trabajar en el límite entre lo suprasensible y lo perceptible significa alentar el ejercicio de una mayor tolerancia y tratar de construir una comprensión accesible del significado real que subyace sus teorías e iniciativas de modo a evitar que su corpus de ideas sea rápidamente descartado como meras tonterías o como alguna subcultura “oculta” que

¹⁷ El listado completo de estas iniciativas y ONGs está disponible en la página oficial del *The Social Initiative Forum (SIF)* dirigido por la Sección de Ciencias Sociales en el Goetheanum.

debe permanecer afuera del discurso intelectual de manera arbitraria y genérica. En este trabajo, no se propone comprobar la eficiencia de los resultados de la investigación de Steiner, sino analizar los impulsos culturales y artísticos que ha ayudado a producir.

Al observar las diferentes acciones de Steiner que trataban de mejorar la vida de los individuos a través de una reforma de todos los campos prácticos de la sociedad, es posible entender el motivo del interés de Xul Solar en la antroposofía. Xul creía que absolutamente todo podía ser recreado y transformado. Su interés genuino por diferentes disciplinas y religiones, sus proyectos de renovación de la música, de la arquitectura, del arte y sus utopías lingüísticas siempre vislumbraron algo mayor que conllevaría a una mejor convivencia entre las naciones y así, a una sociedad más armónica y justa. Su *pan-activismo* – término empleado por Cecilia Rabossi para definir su forma actuación – le permitió “adentrarse en todas las disciplinas, todos los asuntos para modificarlos para un uso a nivel global” (RABOSSI 2017: 51), quizás el mismo término podría aplicarse a Rudolf Steiner.

2.3 Xul Solar y la antroposofía: afianzando los vínculos

2.3.1 Evidencias documentales

Durante sus años en Europa, Xul Solar estableció vivienda temporal en diferentes ciudades que fueron de gran valor para su formación personal y artística como Londres, París, Florencia, Milán y Múnich, donde además estuvo en contacto con diferentes círculos esotéricos. No hay registros documentales que comprueben la participación de Xul en alguna rama esotérica en Argentina durante los años previos a su viaje a Europa. Patricia Artundo señala que fue precisamente su sentimiento de inadecuación al entorno local y su permanente estado de desasosiego que lo impulsaron a emprender su viaje con destino inicial a Londres en 1912 (ARTUNDO 2005: 22). Fue en Londres, donde Xul Solar se concentró en sus búsquedas espirituales. En ese entonces, la ciudad ya contaba con una larga tradición de prácticas ocultistas y era considerada uno de los principales polos del conocimiento esotérico, habiendo sido lugar de vivienda para nombres importantes del esoterismo de siglos anteriores, como Emanuel Swedenborg (1688 – 1722) y William Blake (1757 – 1827), ambos profundamente admirados por Xul. En ese entonces, la teosofía, ya se había

establecido popularmente entre escritores, artistas e intelectuales como una vía espiritual alternativa a las propuestas religiosas oficiales y en paralelo, otras propuestas ocultistas ganaban fuerza, con destaque para la orden de la Aurora Dorada y otras logias que se dieron a partir de la fragmentación de ésta, como la Astrum Argentum encabezada por Aleister Crowley, dedicada a la difusión de la Ley de Thelema y enseñanzas de la cábala. Durante su primera estadía en la ciudad, Xul Solar conoció a Austin Osman Spare, artista y figura clave del ocultismo inglés que en 1913 lo introdujo a la doctrina de Crowley y más tarde, durante su segunda permanencia en Londres entre 1919 y 1920, empezaron a aparecer indicios de su contacto con diferentes ramas de la teosofía (ARTUNDO 2005: 23).

Estos indicios nos dan pistas del círculo en que se movía Xul Solar en la ciudad. Álvaro Abós menciona una carta destinada al artista, cuando ya estaba de vuelta a Argentina, de un amigo con dirección en Londres en la que tras hacer menciones a las pinturas de Xul y temas variados que suponen la participación de ambos en algún grupo esotérico no especificado, el corresponsal finaliza nombrando una amiga de la Sociedad Teosófica que habla español y que “es secretaria de Bow Lodge (Purchas), casada, un hijo, 25 años, seguidora de Steiner”¹⁸ (ABÓS 2017: 68). Aunque falten aclaraciones sobre el contenido de la carta, la alusión a Rudolf Steiner por si sola ya es un indicador de los intereses que Xul compartía con sus amigos y de la relevancia que tenía la asociación a Steiner al punto que merecía ser debidamente notada entre los datos personales básicos de la persona referida.

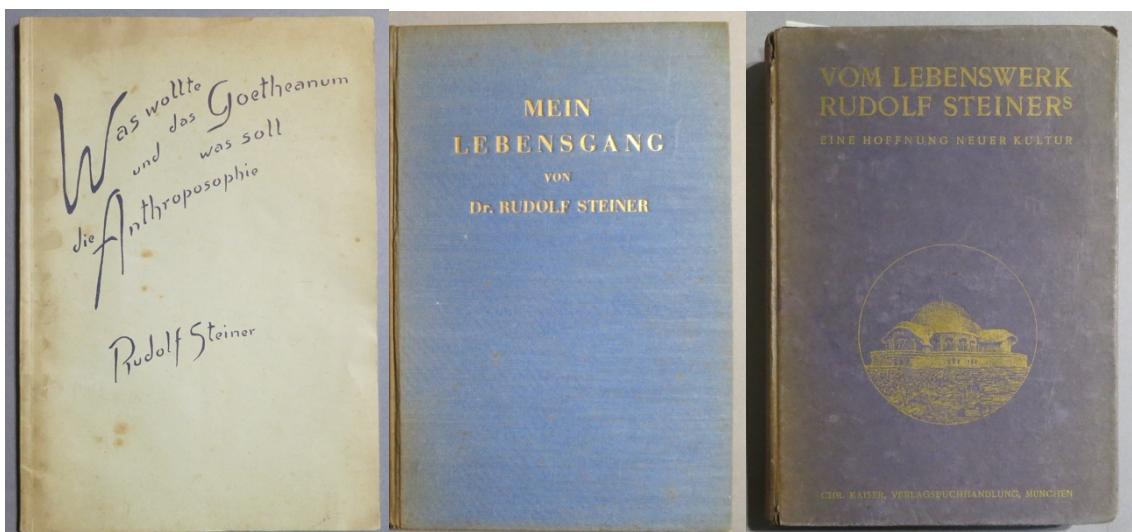
Debido a la popularidad de la teosofía en Londres, es probable que haya sido durante su período en la ciudad que Xul tomó conocimiento de Steiner, en ese entonces un nombre bastante conocido en el circuito teosófico. En el segundo período que Xul se instaló en la ciudad, Steiner ya se había distanciado de la teosofía y la antroposofía ya tenía una base epistemológica consolidada. El movimiento antroposófico ya contaba con su primera sede física, Steiner ya había publicado sus principales libros, dictaba conferencias por toda Europa y se dedicaba a poner en práctica los resultados de su trabajo teórico.

Durante el período entre 1921 y 1923, Xul se encontraba en Alemania, donde

¹⁸ En el texto original en idioma inglés: “she is secretary of Bow Lodge (Purchas), is married, one child, age 25, follower of Steiner”.

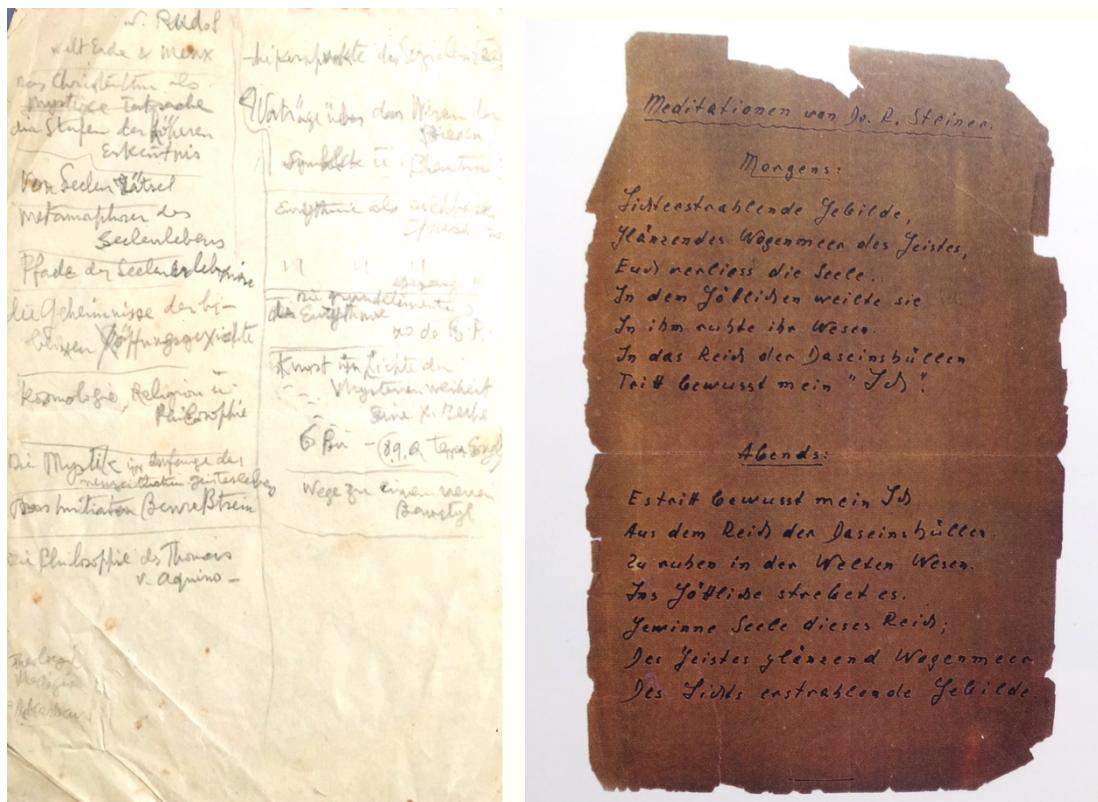
se instaló principalmente en Múnich, ciudad que tuvo un rol fundamental para su formación espiritual y artística. Su ida a Stuttgart en 1923 marca según Patricia Artundo la decisión de aproximarse al fundador de la antroposofía (ARTUNDO 2005: 23). En Stuttgart, Xul participó de una serie de conferencias dictadas por Steiner “Historia del movimiento antroposófico y de la Sociedad Antroposófica”, “La pronunciación de las sílabas y las palabras”, “Pedagogía y moral” y “Pedagogía y arte” (CRISTIÁ 2011: 45). Sobre los diferentes temas, tomó notas cuidadas en las que fundamenta su interés en la mirada que tiene la antroposofía en contenidos filosóficos, artísticos, religiosos y espirituales (SVANASCINI 2002). El 29 de Marzo de este año escribe en referencia a estas conferencias a su madre y tía: “*Estoi* por un par de días en Stuttgart, vine a estudiar un punto en una serie de conferencias pedagógicas. Me alojo en casa de René. Vuelvo a Múnich enseguida. El día entero oyendo lata desde la mañana temprano a la noche. Aprendí mucho nuevo” (BENDINGER 2000: 42).

No se encuentran indicios de que Xul haya establecido contacto personal directo con Rudolf Steiner más allá de haber participado de sus conferencias, pero seguramente las ideas de éste le generaron bastante impacto. Al año siguiente, Xul regresó a Argentina con varios libros de Steiner conformando al final de su vida una colección de más de treinta títulos del maestro austriaco en diferentes idiomas y sobre distintos temas nucleados por la antroposofía: pedagogía, arte, agricultura, además de la autobiografía del autor. Los libros adquiridos en distintas partes de Europa, y luego en Argentina, contienen fotos e ilustraciones diversas, poseen marcas de uso e inscripciones y comprueban un interés continuo de Xul por las variadas actividades antroposóficas a lo largo de los años.



Algunos libros de Rudolf Steiner adquiridos por Xul Solar
Fotografía de la autora, 2018
Archivo Xul Solar, Buenos Aires

En el archivo del artista en Buenos Aires se encuentran además: una copia del estatuto del Círculo de Estudios de Agricultores Antroposóficos en París - probablemente proveniente de su última estadía en la ciudad en 1924 – que comprueba su interés por el enfoque antroposófico aplicado también a esta área, un conjunto de notas poco legibles sobre las disertaciones de Steiner y un listado de títulos de sus libros escritos con la letra del propio Xul Solar. Entre la documentación, llama la atención una hoja con dos meditaciones en alemán copiadas a mano intitulada *Meditationen von Dr. R. Steiner* que evidencia el interés de Xul por las prácticas meditativas enseñadas por Steiner como un medio para elevar el estado de conciencia y obtener vivencias de orden suprasensible.

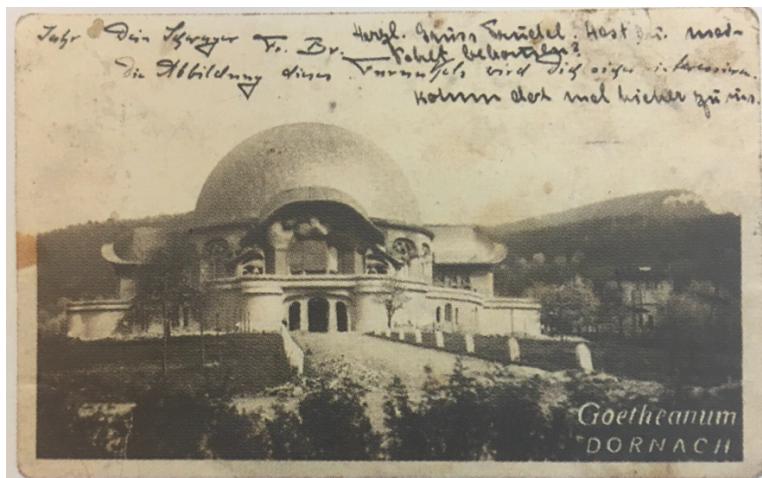


Lista de títulos de libros de Rudolf Steiner con la letra de Xul Solar
Fotografía de la autora, 2018
Archivo Xul Solar, Buenos Aires

"Meditaciones del Dr. R. Steiner"
Fotografía de la autora, 2018
Archivo Xul Solar, Buenos Aires

Una postal del primero Goetheanum de 1922 de remitente desconocido y folletos ilustrados del actual Goetheanum fechados en 1939 y 1951 que constan en el archivo, demuestran su conocimiento de las formas arquitectónicas proyectadas por Steiner e indican cierta familiaridad con el programa de conferencias, cursos, festividades y obras de teatro presentadas en el local. Otros materiales editoriales producidos en Argentina revelan su interés y participación en eventos de antroposofía

en el país a mediados de los años 50, como una edición de 1952 de la *Revista de Antroposofía* y un comunicado en alemán para la difusión de un ciclo de charlas sobre Rudolf Steiner realizado en 1955 en la localidad de Florida, Gran Buenos Aires, en ocasión de los 30 años de su muerte.



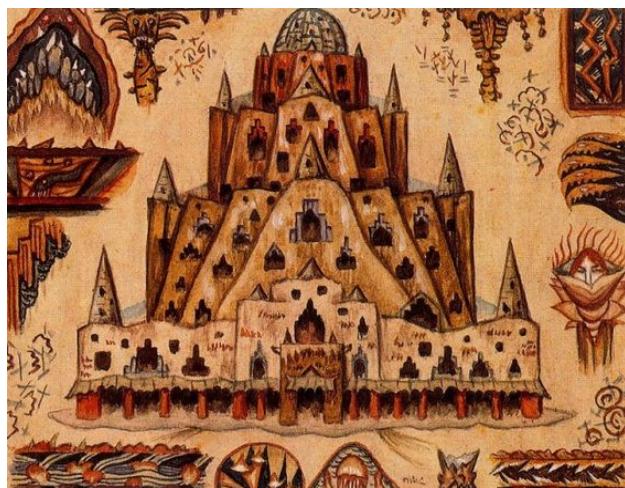
Tarjeta postal Primero
Goetheanum 1922 de remitente
y destinatario desconocidos
Fuente: Xul Solar Visiones y
revelaciones, 2005, p.160.



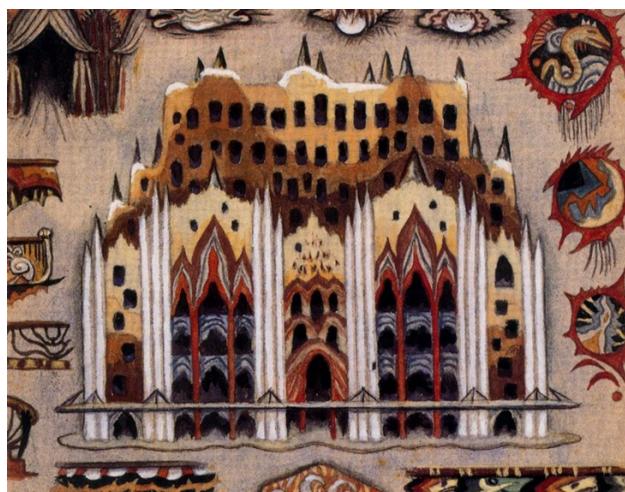
Folleto Segundo Goetheanum,
1951
Fotografía de la autora, 2018
Archivo Xul Solar, Buenos Aires

Conviene señalar la relevancia del hecho de que Xul Solar haya conservado los folletos del Goetheanum. Xul no llegó a conocer ninguno de los dos Goetheanum, pero se podría deducir que las fotos de los edificios proyectados por Steiner en los folletos y libros lo impactaron profundamente, pues materializaban una de sus mayores aspiraciones según Gradowczyk: la construcción de edificios comunales destinados a la cultura y al culto en el nuevo mundo que pretendía crear (GRADOWCZYK 1994: 40).

Antes de su viaje a Europa, Xul Solar había empezado la carrera de arquitectura en la Facultad de Ciencias en Buenos Aires, pero no llegó a concluirla. Esta aspiración inicial de carrera se vio reflejada en una de sus primeras series de pintura denominada *Bau o Estilos* realizada en 1918 durante su temporada en Milán. En estas pinturas, Xul Solar proyecta fachadas de edificios de dimensiones monumentales y carácter ascensional que marcan la conexión entre la vida terrenal y el cosmos. Sus proyectos incorporan simultáneamente elementos de la arquitectura expresionista, reminiscencias neogóticas, simbologías ocultas y otras formas no habituales muy propias de la idiosincrasia de Xul. Para Gradowczyk, este grupo de trabajos insinúa connotaciones ligadas a la visión de Xul de la nueva Europa de posguerra, que él visualizaba como una sociedad ideal a la manera utópica característica de los pensadores reformistas de la socialdemocracia alemana (GRADOWCZYK 1994: 40). Según el autor, los proyectos de Xul Solar “representan su primer intento de materializar *Volksbauen* (edificios para el pueblo): ámbitos donde las masas pudieran congregarse y desde allí labrar ese nuevo y utópico mundo” (GRADOWCZYK 1994: 42).

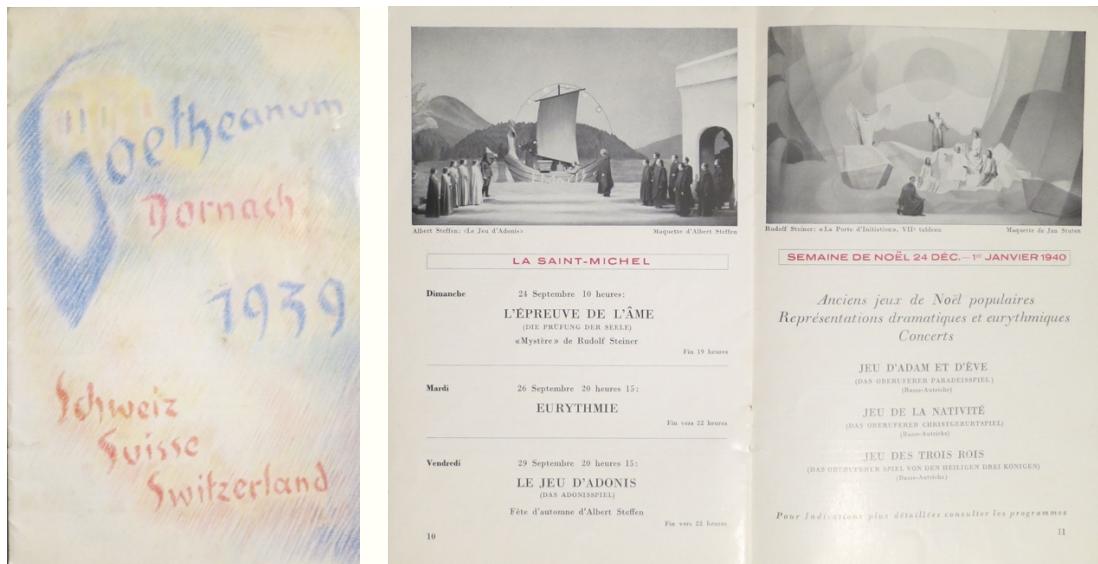


Xul Solar
Proyecto, 1918
 Acuarela sobre papel, 19,5x24,5 cm
 Colección Privada, Buenos Aires



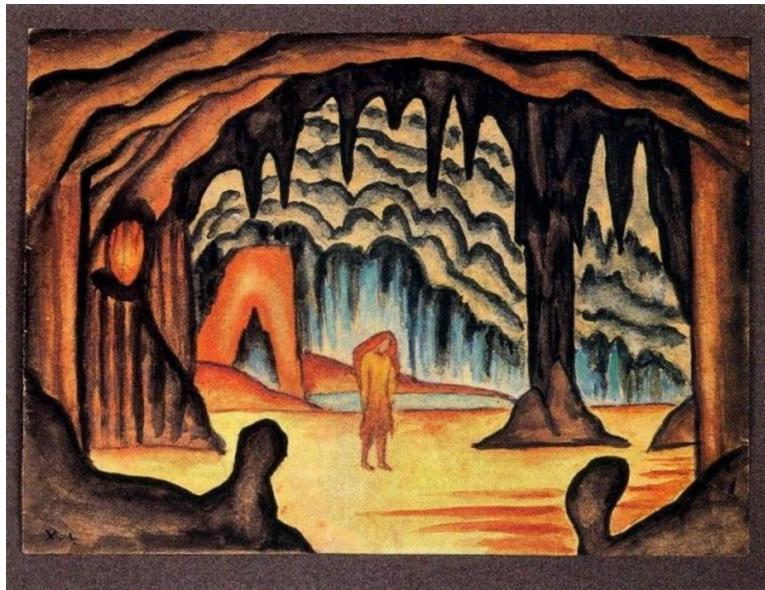
Xul Solar
Estilos 3, 1918
 Acuarela sobre papel, 19,5x24,9 cm
 Colección Privada, Buenos Aires

Se podría decir que esta preocupación con la reconstrucción del mundo en el posguerra que se insinúa en las aspiraciones arquitectónicas de Xul es equivalente a la que se ve materializada en el Goetheanum de Steiner. Las construcciones de Steiner coincidían con los proyectos arquitectónicos de Xul no solo en la exploración de formas arquitectónicas misteriosas avanzadas para su tiempo, pero también en el uso que se vislumbraba para estos edificios, alejándolos de ser una simple repetición nostálgica de templos antiguos.



Folleto programación Goetheanum, 1939
Fotografía de la autora, 2018
Archivo Xul Solar, Buenos Aires

El folleto de 1939 ya del actual Goetheanum contenía imágenes de la escenografía de las obras teatrales en exhibición en el local: *Fausto* de Goethe y los *Dramas de Misterio* de Steiner. Como Steiner, Xul Solar también exploró la dramaturgia como una forma de sintetizar su ideario y transmitirlo para el público. En los años 1920, pintó una serie de escenografías para obras de teatro e ideó un proyecto de teatro de títeres para adultos, al que llamó Teatro del Destino. Escribió guiones, diseñó vestuarios, escenografías y confeccionó títeres y máscaras articulados que encarnaban personajes bautizados según el zodíaco. Este teatro tendría la finalidad de llevar a escena obras de sentido religioso, místico o poético y servirían de vehículo del conocimiento espiritual. Sin embargo, diferente de Steiner, el proyecto de teatro de Xul, así como los planes de sus edificios no llegaron a ser formalmente ejecutados.

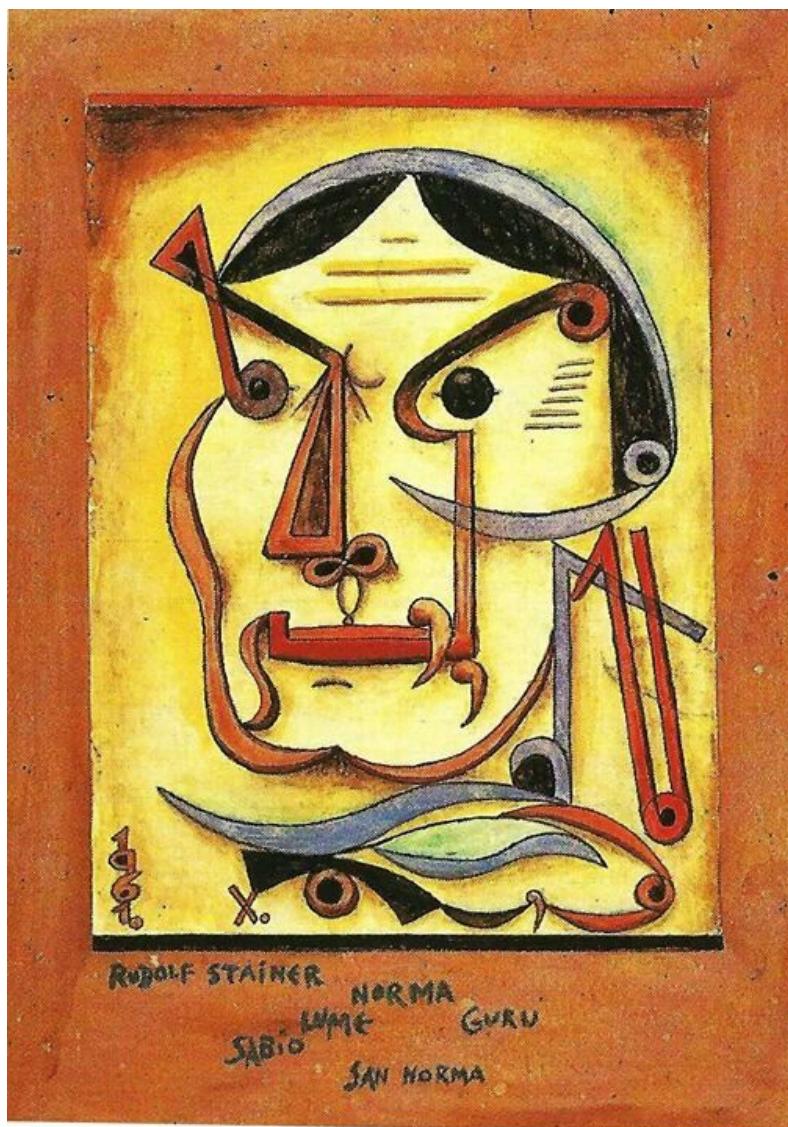


Xul Solar
Escena teatri (I), 1920
Acuarela sobre papel, 21x25,4 cm
Colección Privada, Buenos Aires

Sobre sus proyectos arquitectónicos plasmados en la serie de pinturas de 1918, Gradowczyk pone en relevancia un punto importante al señalar que aunque solo conozcamos las fachadas y no los diseños interiores de estos espacios, estos proyectos poco tienen de fantástico pues “están sustentados por una lógica estructural que – aunque compleja- los hace construibles y habitables”, algo que para el autor demuestra la “característica esencial de la lógica de pensamiento de Xul que subvierte las utopías y las convierte en posibilidades reales” (GRADOWCZYK 1994: 48). El encuentro de Xul con una “posibilidad real” al depararse, aunque por fotografía, con la existencia de un lugar dedicado al estudio y la investigación de diversos temas con enfoque espiritual y que reunía actividades culturales variadas que él también buscaba incorporar en su proyecto de nueva nación es lo que debe haberlo impresionado con relación al Goetheanum al punto de conservar los folletos de la institución. Este hecho también nos ayuda a profundizar nuestro entendimiento de su admiración por la figura de Steiner, por tratarse de alguien que corroboraba la posibilidad de materialización de sus propios deseos.

Las evidencias materiales que afianzan los vínculos entre Xul Solar y la antroposofía culminan en el retrato que realizó de Rudolf Steiner en 1961, un siglo después del año de su nacimiento, confirmando un interés perpetuo por sus ideas que no se debilitó a lo largo de las décadas. La pintura forma parte de la serie de retratos-grafías que el artista ejecutó durante los últimos años de su vida en homenaje a personalidades de diferentes tradiciones, nacionalidades y períodos históricos que por

distintas razones le sirvieron de inspiración, como Moisés, Jesús Cristo, la Virgen María, San Pablo, Confucio, Lao Tsé, Rey Wen, Ignacio de Loyola, Swami Ramakrishna, Aleister Crowley, Rudolf Steiner y Lita Cadenas, su esposa – los tres últimos los únicos contemporáneos del artista. Según Patricia Artundo, en el momento de su muerte en abril de 1963, Xul estaba preparando una exposición de este conjunto de pinturas (ARTUNDO 2005a: 31). La variedad de personalidades que elige representar demuestra las diferentes fuentes de conocimiento que Xul exploró a lo largo su vida y son prueba material de su convicción en una convivencia armónica de distintas religiones y modos de pensar.



Xul Solar
Rudolf Steiner (sic), 1961
 Témpera sobre papel, 30,5x21 cm
 Colección Privada, Nueva York

La serie de retratos corresponde a un grupo mayor de pinturas caracterizada por Xul Solar como grafías *plastiútiles*. En esta forma de textos-imágenes, Xul comunicó mensajes, proverbios, lemas y máximas que develan algunos pilares de su

pensamiento utilizando una escritura plástica original que articula formas geométricas, signos, cifras, números y distintos colores en el plano pictórico. Ya se ha hablado de la incursión de Xul en el ámbito filológico y la creación de idiomas, pero además le entusiasmaba sistemas de escritura diversos como la caligrafía cuadrangular de la bendición de Mahoma, los grafismos sagrados del brahmanismo y del budismo, los signos tibetanos, las escrituras cíficas, el I Ching y todo tipo de jeroglíficos (SVANASCINI 1963). Al inicio de sus experimentaciones con grafías, a mediados de la década de 1930, empezó a emplear una forma de escritura visual basada en los símbolos estenográficos y al final de su vida llegó a concretar seis estilos de grafías identificables, a saber: Geométricas (las palabras están compuestas por formas geométricas planas), Bloques de letras (una modificación del alfabeto romano que agrupa las letras en bloques), Guardas (motivos geométricos repetidos en formas de bandas y guardas), Cursivas (con escrituras estenográficas o jeroglíficas), Vegetales (las vocales o consonantes se representan con plantas), y zoomórficas y antropomórficas (integrando formas geométricas con formas humanas o animales) (GRADOWCZYK 1994: 215) – la última a ser tratada más adelante en relación a la Euritmia. Xul combinaba estas seis clases de grafías dando origen a una nueva subclase denominada por Gradowczyk como grafías mixtas, en las que utilizaba los diferentes sistemas de escritura para reproducir el mismo aforismo repetidas veces, como es el caso de “*Xamine todo, retene lo bon*”.

Los retratos-grafías son un caso particular en los que Xul Solar combina los signos de los diferentes sistemas de escrita pictórica para componer la fisionomía del retratado, sumando además una especie de subtítulo en *neocriollo*. Así, en el conjunto de retratos es posible identificar tres niveles principales de comunicación: la representación del rostro en sí, el mensaje contenido en los signos que forman dicho rostro - al que carecemos del código para descifrarlo completamente - y la “traducción” de este contenido al *neocriollo*, que facilita la comunicación de la parte indescifrable de la pintura. Para Patricia Artundo, la “traducción” al *neocriollo* corresponde a una necesidad de hacer accesible el contenido del retrato, pero el texto incluido a la manera de epígrafe no llega a decir todo aquello que está expresado en la grafía, algo que para ella “también delata la insuficiencia de estos signos para traducirse en significados” (ARTUNDO 2005: 31).

En el retrato de Rudolf Steiner, el epígrafe “Rudolf Stainer (sic)/ Sabio/ Lume/ San Norma/ Guru” es algo que merece ser debidamente notado, pues si ya el retrato no fuera suficiente, ratifica la devoción del artista por el fundador de la antroposofía. Aún sin dominar el idioma *neocriollo*, el conjunto de palabras nos permite deducir significados bastante claros sobre las calidades que Xul eligió resaltar del retratado, evidenciando primeramente la sabiduría (*Sabio*). La palabra de etimología latina para luz (*Lume*) en el sentido figurado es usada para destacar la manifestación del conocimiento, la agudeza de espíritu, la inteligencia y la sagacidad. En relación con las palabras que la siguen, nos permite entender a Steiner como un conocedor de una ley santa (*San Norma*) y por eso, un maestro espiritual (*Guru*) para Xul Solar.

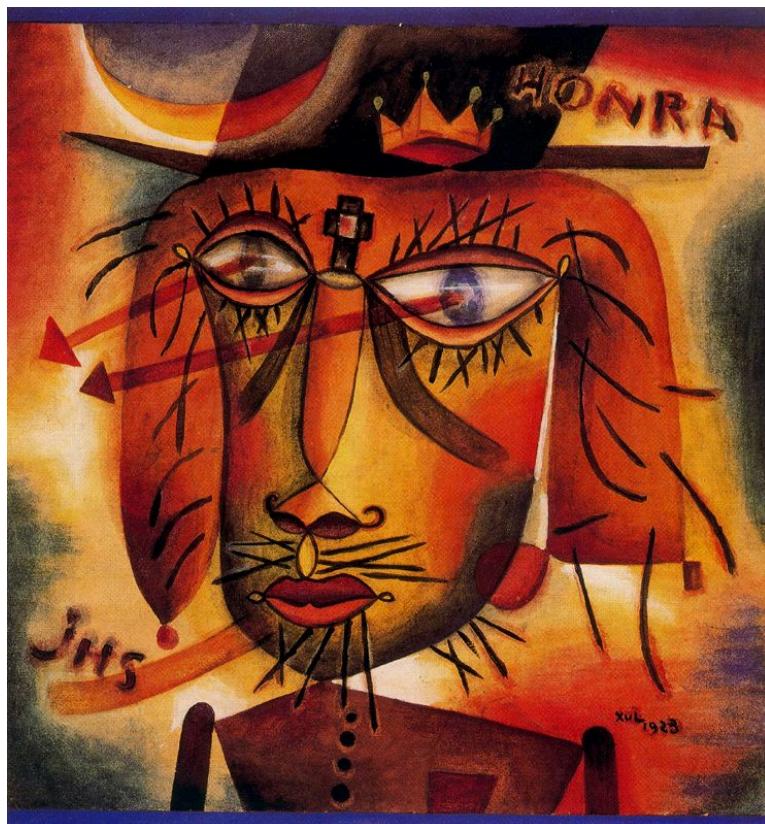
Además de estos indicios que comprueban de manera concreta y objetiva la importancia que tuvo la antroposofía para Xul Solar en su vida, es posible encontrar otras vías a través de las cuales el artista estableció contacto indirecto con las ideas de Steiner. Por ejemplo, la admiración de Xul por los artistas del movimiento *Der Blaue Reiter*.

2.3.2 Vínculos indirectos

Al desembarcar en Europa, Xul Solar adquirió el almanaque *Der Blaue Reiter* cuyas imágenes a la primera vista no lo agradaron de todo. Se refiere a las reproducciones de las obras de los artistas del movimiento como “cosas espantosas para los burgueses, cuadros sin naturaleza, líneas y colores solamente” (GRADOWCZYK 1994: 29), pero a la vez demuestra satisfacción y entusiasmo en saber que está trabajando en la misma tendencia que será el arte dominante en el futuro, y al compararse con estos artistas, renueva su confianza en su propio sentido de composición y color. Para un artista singular como Xul Solar, que escapa a los cánones, ese tipo de descubierta es bastante significativa, pues le brinda referencias formales para reflejar a si mismo y su propia obra, algo que le da un nuevo aliento para seguir trabajando.

Los años en Múnich fueron para Abós el período que Xul Solar alcanzó plena madurez; trabajó intensamente, perfeccionó el juego de transparencia y colores y pintó casi la mitad de todos los cuadros que realizó en Europa (ABÓS 2017). En ese entonces, Xul Solar ya había realizado su primera muestra individual en Milán y su

conexión con la teosofía había cobrado mayor profundidad, como queda evidente en *Jefa Honra* (1923), donde la inscripción I.H.S. (In hoc signo) alude a un signo antiguo que según el glosario teosófico era colocado en la frente de los que recién se habían vuelto iniciados (ARTUNDO 2012:107).



Xul Solar
Jefa Honra, 1923
Acuarela sobre papel, 28x26 cm
Colección George y Marion Heft,
Buenos Aires

En las redes intelectuales promovidas por la teosofía, el historiador Massimo Introvigne señala la importancia de la presencia de los artistas entre los pensadores, políticos y escritores para la promoción de un diálogo efervescente con otros artistas latinoamericanos que se conectaban por la búsqueda común de una espiritualidad alternativa a las religiones tradicionales (INTROVIGNE 2018). Estos artistas conformaron una subred de diálogo dentro de la red teosófica transnacional. Mantuvieron sus respectivos estilos, pero exploraron tópicos comunes de las tradiciones orientales como meditación, karma y reencarnación. Entre las proclividades artísticas que compartían, el autor destaca el interés por la obra pictórica y escrita de Wassily Kandinsky (1866-1944), que estuvo involucrado en el movimiento teosófico y nutrió un interés particular por la antroposofía.



Xul Solar
Ángel del carma, 1923
Acuarela sobre papel, 28,3x33 cm
Colección privada, Nueva York

Hasta la Primera Guerra Mundial, Múnich formaba parte de los centros líderes en arte progresista, donde los artistas del *Der Blaue Reiter* realizaban exposiciones frecuentes y la sola presencia de Kandinsky era relevante para el circuito artístico de la ciudad. Múnich fue también el primer y principal lugar donde Steiner habló en sus conferencias sobre los aspectos espirituales del arte (KRIES, VEGESACK 2010: 34). Es sabido que Steiner inspiró, en diferentes grados, esta generación de artistas de Múnich y que debido a la afinidad de sus ideas, coincidieron de participar en el mismo círculo social y cultural, como se puede comprobar en el folleto de la *Kunsthaus Das Reich*¹⁹. El programa de la institución anuncia la conferencia de Steiner intitulada “Las fuentes de la imaginación artística y las fuentes del conocimiento suprasensible”²⁰ en las noches del 5 y 6 de mayo de 1918, en las que Steiner trató de redefinir y recaracterizar los límites y los enlaces entre la visión ocultista y la creatividad artística. Según Walter Kugler, estas charlas se hicieron tan populares y encontraron tanta repercusión que tuvieron que ser repetidas (KRIES, VEGESACK 2010: 34). En el dorso, la programación paralela de la galería incluía tres exhibiciones de artistas expresionistas en diferentes salas. En una de ellas, la muestra colectiva *Graphik* reunía los tres artistas principales del *Der Blaue Reiter*: Kandinsky, Paul Klee y Franz Marc,

¹⁹ Galería en Múnich dedicada a exposiciones de arte, conferencias y recitales dirigida por Alexander von Bernus (1880-1965) quien estaba involucrado en el movimiento teosófico y luego se hizo miembro de la Sociedad Antroposófica.

²⁰ Traducción libre del título original *Die Quellen der künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis*.

junto a Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Walter Dexel y Alfred Kubin. El programa anuncia además la exhibición futura de los artistas del movimiento de la revista *Der Sturm* en la galería. Las informaciones del folleto ponen en evidencia la tendencia del momento en ese sector de mezclar temas propios del ocultismo con el arte y aclara el círculo cultural que Steiner estaba insertado.



Folleto Kunsthause Das Reich, 1918
Cortesía Walter Kugler

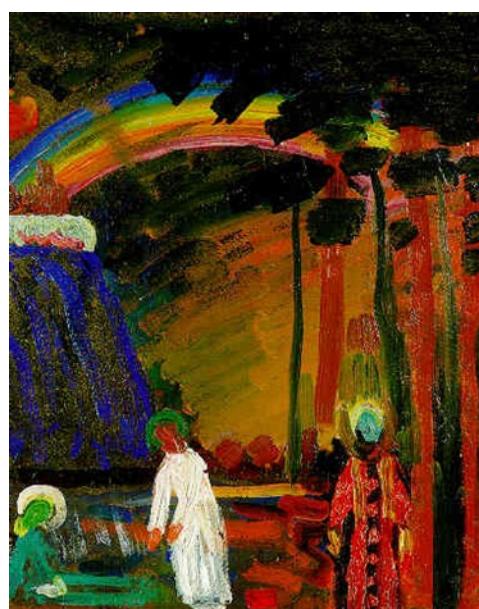
De los artistas de la muestra *Graphik*, quizás Kandinsky haya sido el que más se nutrió de las ideas de Steiner en particular. Kandinsky no solo atendió a las conferencias de Steiner, como encontró inspiración en muchas de sus ideas para concebir su famoso *De lo espiritual en el arte*²¹, un libro que, para Flores, tuvo grande importancia para Xul Solar, pues le brindó una referencia concreta para apoyar la intencionalidad de su arte, que sí estaba ligada al anti-materialismo, pero sin llegar a desarrollar un lenguaje plástico propio de la abstracción (FLORES 2012: 364).

Según Sixten Ringbom, historiador responsable por el estudio pionero sobre la importancia de la antroposofía en la conformación del lenguaje abstracto de Kandinsky, en los escritos de Steiner, el pintor ruso encontró una descripción vívida y

²¹ Sobre este tema en profundidad ver estudio de Sixten Ringbom, “Art in The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting” en (RINGBOM 1966)

perspicaz de las manifestaciones de las entidades espirituales y una referencia sobre la posibilidad de representar gráficamente tales realidades. “Las descripciones de Steiner reportan mundos espirituales donde colores y formas que flotan libremente, despegadas de sus objetos materiales, revelan sentimientos, ideas y pensamientos de seres espirituales, mundos en donde el observador ve a si mismo en el medio de las leyes creativas del cosmos²²” (RINGBOM 1966: 404). Para el autor, las observaciones de Steiner sobre colores y sonidos en “libre-flotación” (*freischwebende*) están reflejadas en la idea de Kandinsky de “emancipación” de los colores y las formas de las cosas de naturaleza objetiva, una emancipación de base espiritual que ya estaba presente en sus primeras *Composiciones* (RINGBOM 1966: 403).

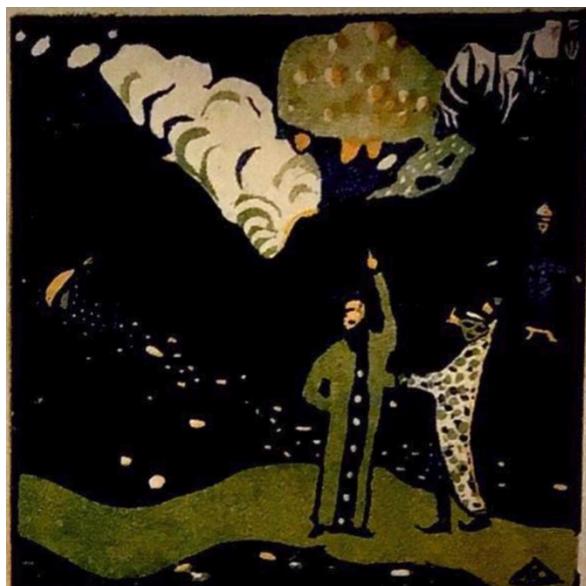
Kandinsky fue presentado a Rudolf Steiner por una de sus primeras pupilas, Maria Strakosch-Giesler (1877-1970), con quien entabló una larga amistad. El pintor le regaló a Strakosch-Giesler varias de sus obras, entre éstas, la pintura *La Escena de Ariel de Fausto II* (1908), que según la pintora rusa Marianne Werefkin – compañera de Alexej Jawlensky – había sido realizada en referencia a una conferencia de Steiner sobre el tema a la que atendieron juntos (INTROVIGNE 2018: 34). Según Ringbom, la descubierta de Kandinsky de un lenguaje abstracto entre 1908 y 1912 pasó por una fase crucial en la que vivió intercambios importantes con Steiner y su alumna. En ese entonces, Steiner habría ayudado a Kandinsky encontrar expresiones visuales concretas para relaciones abstractas.



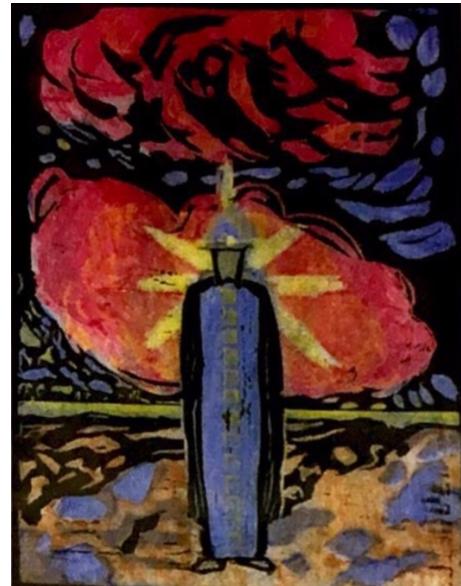
Wassily Kandinsky
Ariel-Szene aus Faust II, 1908
Óleo sobre papel, 41x33 cm

²² Traducción libre del texto original en inglés.

Strakosch-Giesler afirma que el grabado de Kandinsky *El indicador* (1913)²³ fue inspirado en los escritos de Rudolf Steiner y relata que cuando le mostró la pintura al maestro, Steiner comentó en referencia a Kandinsky: “Él puede hacer cosas y él sabe cosas. ¿Acaso es clarividente?”²⁴ (INTROVIGNE 2018: 38). En su análisis de *El indicador*, Ringbom encuentra una referencia directa a un pasaje del libro *Teosofía* de Steiner, que había sido profundamente estudiado por el artista (RINGBOM 1970: 69). El árbol detrás de la figura principal, cuyo tronco surge arriba de la cabeza, haría referencia al siguiente fragmento en el cual Steiner utiliza la imagen de un árbol como metáfora para ilustrar la constitución humana: “De este modo el hombre participa de los “tres mundos” (el físico, el anímico y espiritual). Se halla enraizado en el mundo físico por el cuerpo físico, el cuerpo etérico y el cuerpo anímico y por el Ego Espiritual, el Espíritu Vital y el Hombre Espíritu florece elevándose al mundo espiritual. El tronco, sin embargo, que echa raíz hacia un lado y florece hacia el otro, es el alma misma”²⁵ (RINGBOM 1970: 69). Si aceptamos la interpretación de Ringbom, podemos sumar otra interpretación: el gesto del personaje que señala hacia las esferas planetarias alude al mismo gesto que en la Euritmia – arte del movimiento desarrollada por Steiner – representa la letra “I”; el gesto que corresponde a la encarnación de la conciencia del “Yo” o “Ego Espiritual”, que habita en el cosmos, en el cuerpo físico.



Wassily Kandinsky
The pointer, 1913
 Grabado sobre papel, sin medidas
 Colección privada



Maria Strakosch-Giesler
Initiate, 1913
 Grabado sobre papel, 26,2x17,5 cm
 Colección de Arte Goetheanum, Dornach

²³ Traducción libre del título en inglés: *The Pointer* (1913).

²⁴ Traducción libre del texto original: “*He can do things and he knows things. Is he clairvoyant?*”

²⁵ Fragmento de la edición en español STEINER 2014: 52.

El curador y coleccionista de la obra de Strakosch- Giesler, Reinhold Fäth, encuentra correspondencias entre *El Indicador* de Kandinsky y el grabado *El iniciado* (1913) de Strakosch- Giesler, realizado a partir del primero, señalando las similitudes no solo en la técnica y en la temática, pero también en el modo que los personajes centrales hacen una conexión ascendente con la enigmática forma de nube espiritual arriba de sus cabezas (FÄTH, VODA 2015: 82). Los dos grabados en madera de algún modo también se comunican con el *San Francisco* (1917) de Xul Solar, donde la figura aislada del santo arrodillado con los brazos erguidos hacia el cielo forma un mismo tipo de conexión ascendente con el fondo celestial misterioso en el paisaje abierto, haciendo evidente la conexión entre lo terrestre y lo espiritual; echando raíz hacia un lado y floreciendo hacia el otro, para utilizar la analogía de Steiner. Las tres obras tratan de un personaje humano principal pasando por un momento de transformación en que algo les es revelado y demuestran la participación del individuo en “los tres mundos”.



Xul Solar
San Francisco, 1917
 Acuarela sobre papel, 37x23 cm
 Museo Xul Solar, Buenos Aires



El Greco
Extasis de San Francisco, c.1600
 Óleo sobre tela, 72x55 cm
 Museo de Arte de São Paulo,
 São Paulo

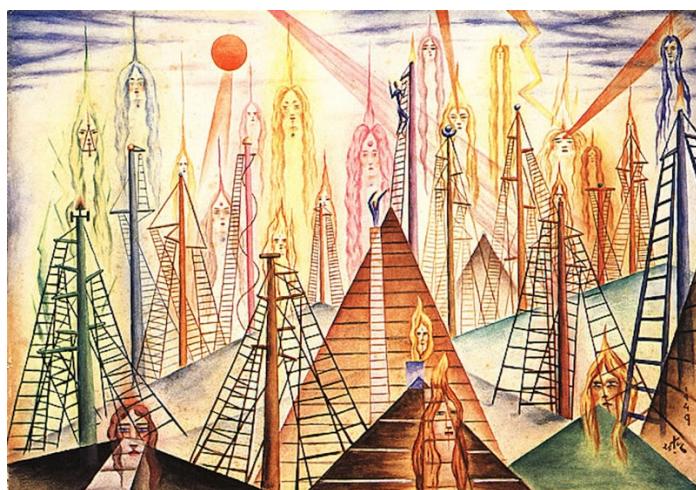
Es curioso observar un aspecto de la representación de Xul del momento de la estigmatización de San Francisco en el monte Alverne que difiere de las representaciones de esta escena en siglos anteriores. Si observamos una de la más famosa de éstas, *Éxtasis de San Francisco con los estigmas* (c. 1600) de El Greco, veremos que los haces de luz que afectan al santo emanan de alguna entidad externa, no perteneciente al mundo de los sentidos, mientras que en la pintura de Xul los rayos luminosos salen de las manos y de la cabeza del propio San Francisco en dirección ascendiente, tras un momento de lectura - meditación - que lo conecta con un tipo de revelación. Del mismo modo, en la figura de Strakosch- Giesler, los rayos emanan de la figura humana, indicando que el contacto con esta realidad superior es algo que emana del propio individuo. Ambas representaciones sugieren una conexión que tiene inicio en el propio ser humano en su proceso iniciático; el individuo deja de ser un mero receptor de estos conocimientos, uno de los postulados fundamentales característicos de la antroposofía y otras corrientes espirituales que surgieron en el marco de las sociedades modernas occidentales. En términos antroposóficos, estas representaciones podrían ser interpretadas como una alusión al momento específico de la iniciación en que “centelleante se enciende el “yo” en el alma” (STEINER 2014: 52), el momento en el cual el individuo se concientiza a través de sus propias capacidades de su “Ego Espiritual”, la parte de la constitución humana que permitiría al individuo *elevarse* al mundo espiritual y obtener impresiones de dicho mundo.

Observando otras obra de Strakosch-Giesler, incluso podemos encontrar cierta armonía entre su poética visual y la de Xul Solar. La pintora estuvo en contacto con las reivindicaciones de la vanguardia y realizó obras avanzadas para su tiempo que muestran originalidad y ameritan ser apreciadas y estudiadas dentro de contextos más amplios. Con el argentino, coincide no solo en la experimentación de los colores basada en la teoría de Goethe y las numerosas capas de acuarela, pero también en la exploración de temáticas referentes al proceso iniciático y en la representación inusual del imaginario espiritual, como se puede observar también en *Tren de los muertos* (1913), *Los cuatro elementos* (1930) y *La conversación* (s.f.)²⁶

²⁶ Traducción libre de los títulos en inglés *The four elements*, *Zug der Toten* (1913) y del título en alemán *Das Gespräch* (s.f.).



Maria Strakosch-Giesler
Das Gespräch, s.f.
 Acuarela sobre papel, sin medida
 Colección privada



Xul Solar
Trece San Mástiles, 1949
 Acuarela sobre papel, 35x50cm
 Museo Xul Solar, Buenos Aires

A pesar de su membresía a la escuela Phalanx y su duradera amistad con Kandinsky, Strakosch-Giesler no llegó a unirse al grupo de artistas del *Der Blaue Reiter*, pero siguió pintando y exponiendo durante toda su vida, realizando su propio camino en el circuito de la teosofía y, más tarde, en la antroposofía. En 1918, fundó y lideró un grupo de pintores dentro del movimiento antroposófico que se unieron para presentar exposiciones de sus trabajos y difundir los novedosos aportes de Steiner. El grupo *Aenigma*²⁷ recibió el nombre del propio Steiner y realizó diversas exposiciones en el período entre 1918 y 1932 en varias ciudades alemanas, incluso en la galería *Das Reich*²⁸. En paralelo, Strakosch-Giesler dirigió y dio clases en su propia escuela de pintura que funcionó hasta 1938, cuando se mudó a Dornach. Es importante remarcar también que si bien Steiner ayudó a promover las exposiciones de Maria Strakosch-

²⁷ En 2015 se realizó la exposición más reciente del grupo Aenigma, *Aenigma A hundred years of anthroposophic art* en el Museo de Arte moderno de Olomouc, Moravia.

²⁸ Nota de la galería *Das Reich* para la publicación *Lexikon des Kunsthändels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905-1937*. Berlinische Galerie.

Giesler, la artista no quedó presa solamente a los recintos antroposóficos, sino que siguió actuando en el mismo circuito artístico de sus colegas. En 1930, fue invitada por Hans Tietze a integrar la exposición *Das Übersinnliche in der Kunst* (Lo suprasensible en el arte) en Viena junto a Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall y Ernst Barlach, donde dio algunas conferencias y visitas guiadas a la exposición (HAID 2015). Para los objetivos de este trabajo, cabe resaltar la personalidad singular de Strakosch-Giesler, que cursó una educación artística formal, participó activamente en movimientos feministas y logró hacer un medio de vida a través de su arte, pues su nombre sigue siendo poco recordado en las narrativas oficiales.



Maria Strakosch-Giesler
Tren de los muertos, 1913
 Grabado, 15x15 cm
 The Ritman Library, Amsterdam



Xul Solar
Entierro, 1914
 Acuarela sobre papel, 27x36cm
 Colección privada, Buenos Aires

También Paul Klee, otro artista muy admirado por Xul²⁹ y a quien ha sido comparado repetidas veces, había tenido contacto cercano con la antroposofía, aunque las teorías de Steiner nunca llegaron a convencerlo del todo. En una entrada de diario de octubre de 1917, Klee demuestra cierta impaciencia con los escritos del fundador del movimiento: “[...] Estoy leyendo el libro de Steiner. Si al menos dijera todo de modo más breve. En diez páginas”³⁰ (KLEE 1968: 387). Klee ya había manifestado previamente interés por las investigaciones de Goethe en el ámbito de las ciencias naturales, lo que fue posiblemente lo que lo llevó en febrero de 1918 a atender una charla de Steiner en Múnich específicamente sobre el principio de metamorfosis según Goethe³¹, acompañado de su esposa, Lily Stumpf, quien de hecho estaba involucrada en el movimiento antroposófico (BAUMGARTNER 2013: 75). Sin embargo, todo indica que las ideas del fundador de la antroposofía seguían sin impresionarlo. En otra entrada de diario de 19 febrero de 1918, quizás en referencia a esta misma conferencia, Klee escribe “(La noche) estuvo linda, pero para mí fue demasiado Rudolf Steiner. Permanezco solo, un soltero espiritual. Quizás Münter pueda decirnos dónde está Kandinsky. ¡El diablo sabe todas las cosas que aún pueden pasar en Rusia!”³² (KLEE 1968: 387). Más tarde, en una correspondencia a Oskar Schlemmer en 1919, Klee declaró nunca haber estudiado antroposofía, y que cuando fue presentado a libros antroposóficos calificó el contenido como “falso o una obra de auto-engaño” (RINGBOM 1966: 412).

Klee expresaba la misma sospecha con relación a la teosofía. La teoría de los colores según los teósofos le parecía insatisfactoria y las alusiones de las formas del pensamiento a composiciones formales bordeaban lo cómico. Para Klee la teosofía se basaba en el poder de la sugerencia, pero a la vez admitía no haberse dedicado a estudiar sobre el tema en profundidad (KLEE 1968: 378). Para Ringbom, no es posible que la actitud negativa de Klee hacia la teosofía y la antroposofía se deba al hecho de

²⁹ Gradowczyk menciona tres libros adquiridos por Xul Solar en Múnich sobre Paul Klee: *Sturm Bilderbuch 3, Paul Klee: Leben, Wert, Geist y Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* (GRADOWCZYK 1994: 100).

³⁰ Traducción libre del texto original: “... I'm reading Steiner's book. If only he had said it all more briefly. In ten pages.”

³¹ Se trata de la conferencia “Das Sinnlich- Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst” dictada por Rudolf Steiner por primera vez el 15 de febrero de 1918 en Múnich.

³² Traducción libre del texto original: “(The night) was beautiful, but I had too much of Rudolf Steiner. I remain alone, a spiritual bachelor. Münter might tell us where Kandinsky is? The devil knows all the things that may yet happen in Russia!”

que estas corrientes no cumplían con estándares de análisis positivistas, ya que sus propias teorías sobre el conocimiento extra-físico tampoco. Walter Kugler recuerda que Klee estuvo regularmente preocupado con cuestiones sobre la relación entre espíritu y materia, lo celestial y lo terrenal, la vida y la muerte, y señala que esta preocupación de cierta forma se vio reflejada en sus formas humorosas de representar los seres espirituales en *El santo de la luz interior* (1921), el *Ángel olvidadizo* (1939) y otros ángeles que realizó en los últimos años de su vida (KRIES y VEGESACK 2010: 32). Ringbom considera que Klee de todas formas fue afectado por las teorías de la teosofía y la antroposofía recibiéndolas en cierto modo filtradas por Kandinsky - que realmente tenía el respeto y la admiración de Klee -, pero su reluctancia lo impidió de reconocer las fuentes exactas del pensamiento místico del artista ruso (RINGBOM 1966).

Aunque Klee haya negado categóricamente cualquier conexión con las enseñanzas de Steiner, sea por puro desinterés, por no simpatizar con su forma de escribir o cualquier otra razón, es un hecho que no solo estuvo en contacto con sus ideas, pero que además hizo un intento de estudiarlas y entenderlas, ya que seguro los tópicos de la antroposofía debían ser temas recurrentes en sus círculo de relaciones cercanas con seguidores declarados de Steiner - su esposa Lily, Kandinsky, Strakosch-Giesler, además de Gabrielle Münter, Marianne Werefkin y Alexej Jawlensky. Además, hubieron otros canales a través de los cuales las ideas de Steiner pueden haberlo atravesado de alguna manera, como su interés por Goethe, que ha sido previamente mencionado, y su admiración por el poeta Christian Morgenstern que desde 1908 ya era seguidor declarado de Steiner y a quien Steiner se refirió como un “verdadero antropósofo” (RINGBOM 1966: 412).

Klee sostuvo un interés duradero por la poesía de Morgenstern y conservó en su biblioteca ejemplares de libros del poeta alemán³³, todos con marcas de uso y anotaciones en los bordes, incluso en algunos se tomó la libertad de tachar ciertas palabras sustituyéndolas por otras que le parecían más adecuadas (AICHELE 2006: 24). En su estudio sobre los poemas escritos por Klee, Kathryn Porter Aichele considera que la sensibilidad poética del pintor suizo estaba en mayor consonancia con

³³ Se tratan de *Palmström*, *Palma Kunkel* editado por Bruno Cassirer, además de *Galgenlieder*, una colección de los poemas más conocidos de Morgenstern (AICHELE 2006: 23).

Morgenstern que con otros poetas alemanes de esta generación. Para la autora, a Klee le atraían las imágenes poéticas de Morgenstern y su voz irónica que ejemplificaba un ideal de renovación muy particular compatible con el suyo. En 1967, la editora de la Universidad de Michigan publicó una edición de *Galgenlieder (Gallow's songs)*³⁴, la obra más conocida de Morgenstern, en la que sus poemas aparecían acompañados de dibujos de Klee, dejando evidente las coincidencias de imaginarios metafísicos explorados por ambos en la poesía y la representación gráfica.

Con relación a Morgenstern, cabe mencionar que en 1927, Xul Solar tradujo poemas del libro *Stufen* - que adquirió en Alemania - al *neocriollo* para la revista Martín Fierro³⁵. Abós apunta que los aforismos de Morgenstern, a los que Xul llamó astutamente de “Piensos Cortos”, durante un tiempo fueron atribuidos al propio Xul Solar, dado que Morgenstern solo empezó a ser conocido en lengua castellana a partir de 1980 y relata que incluso un crítico en Buenos Aires llegó a sostener que Morgenstern era una invención de Xul (ABÓS 2017: 225). El solo hecho de que Xul Solar haya elegido una selección de poemas de Morgenstern para publicar en la Martín Fierro demuestra más un punto de concordancia con Klee. Además, fortalece de manera contundente su afinidad con el pensamiento de Steiner, ya que en las primeras páginas de *Stufen* en la nota del autor, Morgenstern dedica la obra al propio Rudolf Steiner y lo agradece por su forma única de transmitir las ideas de la teosofía. En referencia a éste, afirma en tono de reverencia: “En esta personalidad vive un gran explorador espiritual, una vida dedicada al servicio de la verdad, ante y para nosotros. Frente a él, incluso al hombre más independiente se le permite pensar y revisarse de nuevo; en todo caso, él es el que siempre quiso vivir las palabras: - *Vitam impendere vero*”³⁶ (MORGENSTERN 1920: 5). Es posible reconocer en las palabras halagadoras de Morgenstern una visión de Steiner coherente con la postura de tantos artistas, que como Xul Solar, estaban en búsqueda de una verdad propia y defendían el libre pensar.

³⁴ Una referencia de Klee a esta obra en particular de Morgenstern puede ser encontrada en su diario en la última entrada de 1909 “*Ended the year with Morgenstern's Gallows songs*” (KLEE 1968: 242).

³⁵ *Algunos piensos cortos, Christian Morgenstern*. Xul Solar. Revista Martín Fierro año IV nº 41, 1927.

³⁶ Traducción libre de la versión original del texto en alemán: “*In dieser Persönlichkeit lebt ein großer spiritueller Forscher “ein ganz dem Dienste der Wahrheit gewidmetes Leben” vor uns und für uns dar. Vor ihm darf auch der Unabhängige sich von neuem besinnen und revidieren, vor ihm hat dies jedenfalls der getan, der immer am liebsten dem Worte nachleben wollte: - Vitam impendere vero*”.

De hecho, llama la atención que en el retrato realizado por Xul Solar, éste se haya referido a Steiner como *gurú*, título que él en su vida luchó en contra de ser llamado. Para Steiner, la intención objetiva del pupilo que se propone hacer un camino espiritual no debería estar atada a la personalidad de su maestro. Este último gradualmente debería volverse un mero facilitador, un ayudante, asumiendo la misma posición que un profesor de cualquier disciplina en la visión moderna. Steiner enfatizaba regularmente que la autoridad del maestro y la fe del pupilo en él no debería jamás ocupar un lugar más importante en la formación espiritual, del mismo modo que en cualquier otra rama del conocimiento. Sí resalta la importancia de cultivar el sentimiento de veneración y adoración, pero remarca que este sentimiento debería ser cultivado frente a la verdad y al conocimiento, nunca a una personalidad (STEINER 1983). En su ideal de formular una nueva ciencia espiritual, y no un sistema de creencia, Steiner incentivó frecuentemente que sus ideas fuesen cuestionadas e invitó a las personas a experimentarlas por si solas y revisarlas. Entre sus seguidores, estimuló que diesen continuidad a las investigaciones que él solo había empezado. Casi todas sus iniciativas fueron realizadas en conjunto con otros compañeros creativos, algo que denota su esfuerzo para que la antroposofía no quedase atada a una sola figura central. Pero aunque no fuera la intención de Steiner, es innegable que se construyó alrededor de él una comunidad de seguidores que al identificarse como antropósofos lo siguen como a un *gurú*, en el sentido más ingenuo de la palabra, y conforman grupos que realmente pueden asumir el carácter sectario mencionado anteriormente. De todos modos, es bastante significativo que Xul Solar se haya referido a Steiner de este modo, pues nos permite entender el lugar de importancia que ocupó en su vida. Recordemos también que Steiner no ha sido muy conocido afuera del ámbito teosófico y antroposófico y debido al carácter controvertible de su investigación espiritual, es posible que la elección de Xul de enaltecer su sabiduría y posicionarlo como guía espiritual no haya sido ingenua, sino que respondiese a una necesidad de hacerlo no solo conocido, pero también reconocido y apreciado por sus calidades.

Sobre la relación de Kandinsky con la teosofía, Ringbom observa que a pesar de encontrar muchos elementos teosóficos en *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky nunca se hizo un teósofo ortodoxo. Aparentemente, Kandinsky había tomado las enseñanzas de la teosofía solo al punto en que servían como soporte para apoyar sus

propias convicciones. Según el historiador, ciertos temas como la escala de la evolución planetaria, que para él no tendrían que ver con el arte, quedaron afuera de sus intereses más específicos. Los temas “cósmicos” cuando aparecen, aparecen en un sentido vagamente místico. Sin embargo, Ringbom levanta un argumento precisamente importante de que “hasta mismo esta actitud de seleccionar y elegir es capaz de volverse un compromiso real” y agrega que “encontrar repetidas corroboraciones de las propias convicciones de uno en los escritos de otra persona puede tener un doble desdoblamiento; a veces no solo aumenta la fe de uno en sus propias convicciones, pero también aporta peso adicional a las ideas que originalmente solo sirvieron de corroboraciones” (RINGBOM 1966: 397).

Algo similar ocurre con Xul Solar en relación a la teosofía y la antroposofía. Xul Solar de ningún modo encarna el perfil de un seguidor ortodoxo de Steiner, tampoco tomó cualquier otra corriente de pensamiento que le interesaba de forma dogmática. Si hay algo compatible entre la postura de vida de Xul y las ideas de individuo libre que Steiner promovía a través de la antroposofía, es el hecho de que siguió un camino espiritual autónomo; fue capaz de realizar su propia investigación espiritual, estudió sin prejuicios distintas corrientes y religiones y puso a prueba lo que estudiaba. Experimentó, combinó, compartió lo que aprendía y, más importante, se valió de su propia capacidad de discernimiento, lo que le permitió tener a varios “gurús” al mismo tiempo, algunos muy distintos entre ellos.

Este es un punto clave para poder seguir al siguiente capítulo, pues no es el objetivo de este trabajo clasificarlo a Xul Solar dentro de la categoría existente de “artistas antroposóficos” que repiten ciertas características formales presentes en la arquitectura de Steiner y en las pinturas del grupo Aenigma, tampoco afirmar que su obra fue en detalles influenciada por la antroposofía. La relación de Xul con el sistema de ideas de la antroposofía opera en un nivel más general; aparece en su postura de vida y en su concepción del arte como una vertiente transformadora que encarna el proceso de evolución espiritual. Es cierto que hay algunos ingredientes formales del arte practicado por este grupo de artistas antroposóficos que también aparecen en las pinturas de Xul, como las veladuras en acuarela, la experimentación de colores basada en la teoría de Goethe, la representación de seres espirituales y mundos sutiles y la intermediación entre lo abstracto y lo figurativo, pero su inclinación antroposófica se

hace más perceptible y relevante en su férrea voluntad de recriar todas las disciplinas para reformar la sociedad existente y en su creencia en la existencia de una realidad extra física por detrás de los colores, de las formas y de las notas musicales.

Capítulo 3: Nuevos órganos de percepción

“Creo que un ciego comprendería a las plantas *mui* mejor”.

Christian Morgenstern, traducido por Xul Solar.³⁷

3.1. Xul Solar: entre Rudolf Steiner y Aleister Crowley

En el mismo año que realizó la pintura de Steiner, Xul Solar dedicó el mismo estilo de retrato al ocultista inglés Aleister Crowley (1875-1947). Si comparado a Steiner, Crowley encarna un personaje todavía más controvertible en la historia del esoterismo occidental debido a las polémicas y escándalos sexuales que se vio involucrado durante su vida. Crowley poseía un profundo conocimiento sobre la Cábala, el Yoga y otros sistemas religiosos orientales, escribió una extensa obra literaria, participó de la Orden Golden Dawn y fundó uno de los sistemas espirituales más populares de inicio del siglo XX, la Thelema, pero la exploración de sustancias psicoactivas y su tendencia licenciosa generaron una serie de rumores y malas interpretaciones que no contribuyeron para el reconocimiento de sus aportes.

Xul Solar conoció a Crowley en 1924 durante su última estadía en París, previo a su regreso a Buenos Aires. Muchos autores concuerdan que Crowley fue fundamental en el proceso iniciático de Xul pues le enseñó formas de experimentar visiones, dándole instrucciones claras para controlar el flujo de pensamientos. La técnica enseñada, derivaba de otras prácticas de la Golden Dawn, consistía en contemplar los ideogramas del I Ching de manera persistente hasta obtener visiones astrales controladas y después anotarlas en detalle. Según Daniel Nelson, las visiones de Xul seguirían el siguiente plan estructural: “meditación, trance, ascenso por varios niveles, epifanía, iluminación, éxtasis, rápido descenso, reinserción en el

³⁷ *Algunos piensos cortos*, Christian Morgenstern. Xul Solar. Revista Martín Fierro año IV nº 41, 1927.

“mundo terrestre y entrada en el cuerpo físico” (ARTUNDO 2005a: 50). Estas visiones tuvieron un valor importante para Xul como artista pues fueron el punto de partida para una nueva etapa de trabajo al comienzo de los años 30, cuando empezó a producir una serie de pinturas que traducían de forma plástica los registros escritos de las visiones experimentadas a través de ese método.

A pesar de las controversias, Crowley fue un intelectual y sin lugar a duda un prolífico escritor cuyos ensayos se destacaron en la literatura y fueron mundialmente traducidos. Participó en la vida de muchos artistas e intelectuales renombrados, pero su imagen terminó totalmente devaluada al final de su vida. Al incluirlo en su serie de homenajes a maestros espirituales, Xul también trató de resaltar sus calidades positivas en detrimento de los escándalos que marcaron su vida. Su devoción quedó materializada más claramente en el epígrafe del retrato “Alistör Krowley, bon/ Muy mori mastro/ Mui mago” que significaría “Aleister Crowley, bueno/ Gran maestro de la moral/ Gran Mago” (ARTUNDO 2005a: 31). Según Artundo, el apellido del mago aparece en la pintura dividido en tres partes “Cro”, “w” y “ley”, siendo la tercera palabra (Ley) indicada por el signo que encierra su boca (ARTUNDO 2005a: 31), una referencia al Libro de la Ley que, según Crowley, le había sido revelado.



Xul Solar
Alistör Krowley (sic), 1961
Témpera sobre papel, 30,5x21cm
Colección privada, Buenos Aires

Artundo señala como, a excepción de Lita Cadenas, las figuras que Xul ha elegido representar en la forma de retrato “eran precisamente rescatadas como aquéllas que habían tenido una revelación a través de un contacto directo con Jesús, como San Pablo o San Ignacio de Loyola, ejemplo de entrega en oración; eran aquellas que habían recibido la Ley, como Moisés, o que como Swami Ramakrishna habían enseñado que la revelación de Dios tiene lugar en todos los tiempos. De alguna manera, tanto Crowley como Steiner son los dos únicos que podríamos denominar contemporáneos de Xul y que habían expresado una nueva Ley” (ARTUNDO 2005a: 30). Crowley utilizó el Libro de la Ley como guía para diseminar la Thelema como filosofía a través de su máxima más popular, y quizás la más mal interpretada, “haz tu voluntad será toda la ley”, comprendida muchas veces como una fórmula simple para el hedonismo. Lo que la filosofía de Thelema en realidad proponía como objetivo era un nuevo alcance de conciencia para cada individuo, que a través del autoconocimiento entraría en contacto con su voluntad verdadera: una voluntad no movida por deseos egocéntricos, que permitiría encontrar su propósito de vida sin auto engañarse y sin guiarse por dogmas externos ya implementados. Este camino de auto examinación sería conducido a través de meditaciones, rituales mágicos, entrenamientos físicos, mentales y espirituales que conducirían a la iluminación del individuo y eventualmente, a la elevación de la conciencia de la humanidad como un todo.

Las nuevas “leyes” expresadas por Crowley y Steiner comparten algunas ideas similares, y es comprensible porque Xul Solar se interesó tanto por el principio de la Thelema como por la antroposofía. Las dos corrientes rompían con las estructuras materialistas vigentes, traían propuestas espirituales holísticas al incorporar enseñanzas de las antiguas tradiciones orientales y fueron exitosas en sus formas de poner el conocimiento oculto en contacto con la vida práctica de la sociedad moderna occidental. Ambas concordaban que la iluminación podría ser alcanzada por el individuo a través de un entrenamiento adecuado que lo guiaría hacia las esferas espirituales, permitiendo así conocer y fortalecer una nueva capa de la conciencia, antes incognoscible. A primera vista, la Thelema de Crowley y la antroposofía de Steiner incluso comparten el mismo objetivo último: contribuir para la convivencia armónica de la humanidad a partir de la incorporación del conocimiento espiritual del mundo. Sin embargo, difieren en la forma de lograrlo. Los dos sistemas coinciden que el camino para la iluminación es individual, pero en la Thelema esto se daría a través

del misticismo cabalístico, mientras que en la antroposofía la iluminación podría ser lograda a través de la capacidad cognitiva y sin necesidad de alejarse del cristianismo.

Aún que las corrientes comparten similitudes, no es algo común encontrar seguidores de Steiner y Crowley al mismo tiempo, pues los dos incorporan perfiles diametralmente distintos. Crowley rechazaba declaradamente temas cristianos, algo que terminó siendo una de sus marcas más polémicas. La inclinación cristiana de Steiner, mismo que alejada del dogmatismo de la Iglesia Cristiana, es algo que sin duda favoreció la antroposofía como movimiento y permitió que pudiese crecer, madurar y crear un legado mucho más contundente si comparada a la Thelema de Crowley. Tanto Crowley como Steiner han sido hostilizados por sectores cristianos más conservadores y sus corpus de conocimiento no han sido del todo aceptados dentro del marco institucional, pero la actitud más moderada de Steiner, su base cristiana, su disponibilidad para formar alianzas, sumadas a factores socioeconómicos privilegiados al tener su sede en la Suiza alemana, han permitido a la antroposofía desarrollarse con mayor apertura e insertarse en la vida práctica contemporánea de manera más exitosa.

La Thelema y la antroposofía son movimientos espirituales que están bastante marcados por sus fundadores y sus atributos psicológicos, por esta razón, y exclusivamente por esta razón, es relevante hacer aquí un comparativo de las personalidades y reputaciones de ambos maestros espirituales de Xul Solar. El comportamiento licencioso de Crowley, la dependencia de sustancias psicoactivas, la rebeldía, son rasgos que ayudaron a forjar su imagen mediática de “La gran bestia” y terminaron sobre pasando el aporte del principio de la Thelema como fuente de conocimiento. En oposición, Steiner era totalmente contrario al uso de sustancias como medio para acceder los estados de conciencia que ponían el individuo en contacto con la realidad espiritual. Para Steiner, los ejercicios meditativos que conducirían a esta realidad deberían ser practicados calmamente y pacientemente, y los que suponían poder alcanzar “mundos superiores” de manera violenta o por medios forzados podrían caer fácilmente en el engaño. Para él la verdadera experiencia “segura” en el plano espiritual solo sería posible a través de un pensamiento consciente y entrenado. Sustancias psicoactivas, sexo tántrico y poemas eróticos formaban parte del universo de Crowley y sus seguidores, pero no estaban presentes en la pauta antroposófica, algo

que se ve directamente reflejado en la antroposofía como movimiento, en general, bastante decoroso; no hay lugar para desnudez, los vestuarios, las danzas y los gestos son en cierto modo bastante comedidos y entre muchos de los adeptos se cultiva un cierto lirismo. Otra característica que difiere a Steiner de Crowley y que influjo directamente en la forma que ambas corrientes se desplegaron, es que muchas de las realizaciones de Steiner solo se hicieron posible gracias a su habilidad y disposición de trabajo en conjunto con otras personas, lo que le posibilitó actuar en varios frentes simultáneamente y tejer una comunidad más amplia y abarcadora con diferentes puntos de vista. Crowley, a su vez, actuó individualmente y nucleó seguidores de forma más personalizada. Su abordaje era más que nada enfocada en la experiencia personal de cada uno y las prácticas y rituales eran incentivadas a tener lugar en la esfera privada, mientras que para Steiner, el conocimiento espiritual solo completaba su sentido si estaba disponible en una forma que fuera entendible para todos y luego puesto a servicio de toda la humanidad.

El conjunto de pinturas de Xul Solar originado a partir de las visiones obtenidas por el método de Crowley es sin duda uno de los episodios más relevantes de su producción pictórica. El mérito de Crowley es que realmente le enseñó a Xul un procedimiento para obtener sus visiones de manera sistemática. No obstante, el método enseñado por el mago inglés no excluye la posibilidad de que Xul haya explorado otros medios para obtener visiones espirituales. Las prácticas y ejercicios meditativos eran parte esencial del proceso de iniciación de Steiner que llevaría a conocer los “mundos superiores”, en otras palabras, a adquirir el conocimiento de lo que se da por afuera del “mundo de los sentidos”. Es muy probable que esto haya sido lo que en la antroposofía atrajo a Xul en primer lugar, recordemos que entre la documentación enlistada previamente, está la hoja con meditaciones de Steiner y libros con las instrucciones para emprender este camino iniciático.

Sorprende que el interés de Xul Solar por el camino espiritual de Steiner quede en un segundo plano en su historiografía cuando el segundo incorpora un perfil mucho menos problemático que Crowley y posee un legado mejor establecido mundialmente. Si comparado a Steiner, Crowley y Xul realmente tuvieron un vínculo más directo, pues establecieron mayor contacto personal e intercambiaron correspondencias. Sin embargo, esto no disminuye la relevancia del aporte de la antroposofía para su

desarrollo artístico y personal. Existe documentación suficiente para corroborar lo cuento Xul Solar se volcó sobre la antroposofía y a partir de este eje es posible seguir desvendando otros nexos entre sus visiones, su proceso creativo, su postura de vida y las teorías de Steiner.

3.2 El ojo espiritual

En *Xul Solar un músico visual*, Cintia Cristiá analiza brevemente el retrato de Rudolf Steiner a través de pautas referentes al rol de la música en la antroposofía. La autora destaca la similitud de las formas a ciertos signos musicales y los toma como referencias a la importancia que Steiner atribuyó a la música como elemento de meditación y para la armonización. Así, la autora identifica seis líneas paralelas sobre la sien que podrían aludir a los hexagramas utilizados en la enarmónica; dos signos rojos derivados de las corcheas que definen los ojos, una corchea azul que conforma la oreja y una cuarta corchea que delinea el cuello junto a un ideograma que se asemeja a un diapasón (CRISTIÁ 2011: 110). Las corcheas que demarcan los ojos harían referencia a la idea de Steiner de que existe un fuerte vínculo entre la visión y el oído, mientras que la cuarta corchea y el diapasón que forman el cuello aludirían a que la actividad musical permite ajustar el ritmo mental y físico, “la música actuaría de esta manera como un nexo entre la mente y el cuerpo, ayudando a armonizarlos” (CRISTIÁ 2011: 110).

La interpretación de Cristiá es bastante pertinente y es probable que las novedosas teorías de Steiner sobre la música como expresión de una realidad espiritual hayan impresionado a Xul Solar. En la cosmovisión antroposófica, los sentidos de audición y visión permiten experiencias sensorias que hacen el puente entre el mundo exterior y el mundo interior y si desarrollados propiamente, posibilitan la aprehensión de vivencias de orden suprasensorial. Los que se proponen a desarrollar la sensibilidad suprasensorial de estos sentidos para este fin podrían llegar a ser capaces de obtener a partir de los sonidos y tonos, impresiones anímicas atribuidas a la visión, como colores y movimientos, y viceversa, obtener una impresión sonora en el alma - mundo interior - a partir de la observación de un color en el mundo exterior, por ejemplo.

El retrato de Steiner despierta una curiosidad especial sobre la forma que Xul eligió representar los ojos del maestro. Entre las pinturas que componen la serie de

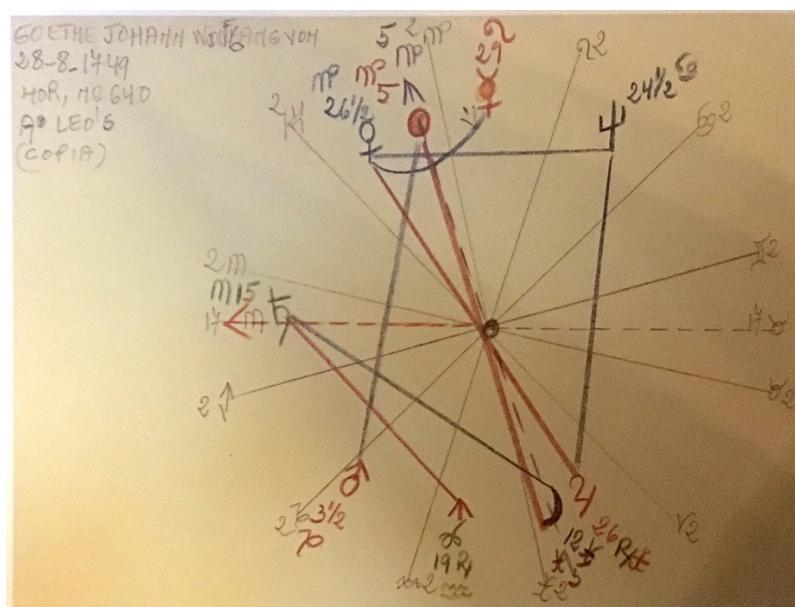
retratos-grafías, la de Steiner es la única en que el artista no representó ni el blanco de los ojos, ni párpados, utilizando un punto de color negro que rellena la totalidad del órgano de visión. La esfera negra brillante confiere a los ojos un aspecto sobrenatural, que junto a la expresión de concentración en la región del entrecejo resulta en una mirada muy particular. El modo en que el ojo derecho está representado podría remeter al fenómeno fisiológico de dilatación del diámetro de la pupila según la exposición a la luz y alteraciones metabólicas, pudiendo revelar enfermedades y el uso de substancias psicoactivas. Dicho fenómeno también es una manifestación física de emociones, sensaciones y otras alteraciones nerviosas, no necesariamente patológicas. El tamaño de las pupilas está directamente relacionado al poder de concentración, por ejemplo, tendiendo a aumentar con el esfuerzo del pensamiento - un hecho que remite a la práctica de los antiguos alquimistas que utilizaban pequeñas doses de Belladonna en los ojos para dilatar las pupilas y estudiar a la media luz, pero también porque creían actuar como una forma de aumentar la comprensión y facilitar el trabajo intelectual. La pupila es el órgano fisiológico responsable por regular la entrada de luz y permitir la formación de imágenes. Que Xul haya elegido resaltar esta parte de los ojos de Steiner parece sugerir una calidad especial de visión, una alusión a la capacidad de ver en la oscuridad y percibir lo que está oculto para ojos ordinarios.

“Xul Solar renueva a modo ambicioso que quiere ser modesto, la mística pintura de los que no ven con los ojos físicos en el ámbito sagrado de Blake, de Swedenborg, de yoguis y bardos”³⁸ (BORGES 1990: 11), así define Borges la capacidad extraordinaria de visión de Xul Solar, equivalente a lo que Steiner llamaba de “clarividencia”. Steiner denomina “clarividente” las personas capaces de visualizar las formaciones constituyentes de la naturaleza que se dan por afuera de la materialidad física. Esta capacidad dependería del grado de desarrollo del “ojo espiritual”, un órgano suprasensorial capaz de percibir la dimensión espiritual de la realidad. El desarrollo de este órgano permitiría percibir además de las fuerzas y entidades que actúan en la constitución física de los seres dándole vida, diferentes espectros del pensamiento y otras fuerzas actuantes en la naturaleza invisibles para los ojos físicos. Para Steiner, del mismo modo que el ciego de nacimiento no niega la existencia de los colores, tampoco el individuo que no tiene desarrollado el “ojo espiritual” debería

³⁸ Publicado por primera vez en el catálogo de la Galería Samos en 1949.

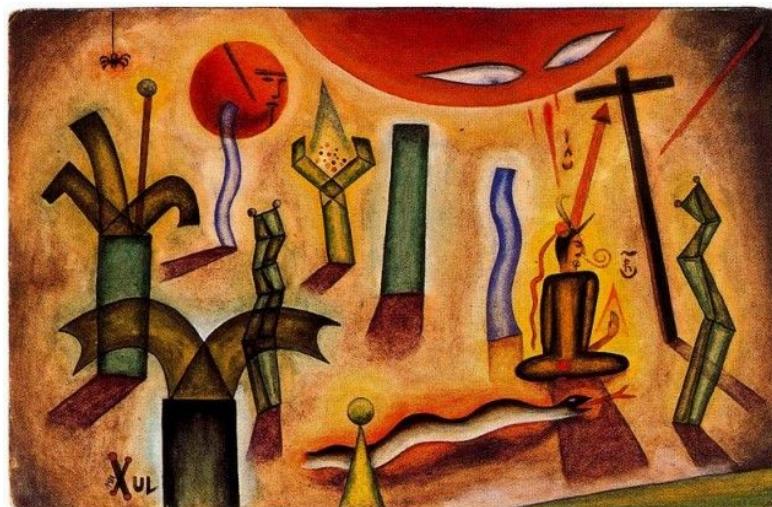
negar la existencia de alma, espíritu y otras fuerzas vitales imperceptibles para los sentidos comunes. Steiner asegura que “un mundo totalmente nuevo nace para el hombre por la apertura de este órgano. Ahora ya no percibe sólo los colores, olores, etc. de los seres vivientes, sino la vida de estos seres vivientes mismos. En cada planta, en cada animal, además de la figura física, percibe también la figura espiritual colmada de vida” (STEINER 2014: 35).

Steiner propone un método alternativo de ver no dependiente del ojo fisiológico, tomando como base el concepto de “nuevos órganos de percepción” utilizado por Goethe para referirse a las capacidades necesarias para obtener una percepción holística del mundo físico. Esta forma de ver y conocer significa un giro en la perspectiva materialista fragmentaria, implica una participación, el observador debe unirse al objeto observado. Desde el lugar de observador, uno se acerca al fenómeno a través de un proceso de observación minuciosa y luego lleva la imagen producida al espacio interior de la percepción, la imaginación. Esto se vuelve una actividad viviente en uno mismo. Se trata de un proceso dinámico, al crear una imagen de lo que había observado, uno también se transforma en conjunto. Cabe remarcar que la metodología de Goethe sigue actuando en la observación de objetos y fenómenos que confrontan los sentidos físicos, ya la propuesta de Steiner es extenderla hacia más allá del mundo sensorial, utilizándola para la observación de realidades intangibles para los sentidos ordinarios (HOLLAND 2007: 37).



Xul Solar
*Carta natal de Goethe realizada
por Xul Solar, s.f.*
Lápiz sobre papel
Museo Xul Solar, Buenos Aires

En la antroposofía, la apertura del “ojo espiritual” se daría a través de la propia facultad cognitiva humana y estaría disponible para cualquier individuo a través del entrenamiento del pensamiento. El camino iniciático – el camino para el conocimiento espiritual - propuesto por Steiner está formado por una serie de ejercicios meditativos que tiene por objetivo transformar gradualmente la actividad pensante común a todos los seres humanos en una nueva capacidad que traspasa el intelecto rudimentario y da lugar a la percepción de la realidad ininteligible. En el retrato realizado por Xul Solar, la expresión de una intensa actividad pensante en el rostro de Steiner parece reflejar estas teorías, y la creencia de Xul en la posibilidad de lograr este tipo de percepción a través del entrenamiento meditativo, es claramente visible en obras como *Boske y yogui* (1931).



Xul Solar
Boske y Yogui, 1931
 Acuarela sobre papel 32x47cm
 Colección privada, Nueva York

Cuatro estados del pensamiento componen el camino iniciático hacia el conocimiento de “mundos superiores”, según Steiner. El estado inicial fundamental sería el modo de cognición material inherente a todos los individuos en estado sano, que permite el conocimiento del mundo sensorio; a éste seguirían tres estados más elevados que solo el estudiante de lo oculto tras mucho entrenamiento meditativo sería capaz de lograr: Imaginación, Inspiración e Intuición.

En el primer modo más elemental de cognición, el individuo recibe a través de sus sentidos físicos una impresión de las cosas y sus representaciones en el mundo externo. En ese estado, el individuo percibe el mundo a través de la sensación. Cuatro elementos deberían ser considerados en este grado: la sensación física, que es provocada por el objeto material; la imagen que el individuo forma de este objeto; el

concepto, a través del cual se construye una comprensión universal del objeto; y el “yo”, que forma para uno mismo la imagen y el concepto basados en la impresión provocada por el objeto. Para Steiner, el “yo” cumple un rol de extremada importancia en ese primer estado, pues es lo que permite formar la unión de imagen y concepto y guardarla en la memoria, sin la cual no habría vida interior posible. Si no fuera así, las imágenes solo permanecerían en el pensamiento durante el tiempo en que el individuo estuviese siendo expuesto a ellas. En líneas generales, la presencia del “yo” es fundamental pues es lo que da orientación en el mundo, es lo que combina imágenes y conceptos para un entendimiento de los eventos y permite la formación de juicios. Para Steiner, toda la actividad humana depende de esta capacidad inicial de articular conceptos, o sea, formar juicios (STEINER 1912).

El estado siguiente de pensamiento en el camino espiritual propuesto por Steiner sería la *Imaginación*. El conocimiento del primer estado, no crea imágenes ni conceptos si no tiene un objeto que confronte sus sentidos. Ya en el segundo estado de cognición, el objeto sensorio desaparece y permanecen imagen, concepto y el “yo”. Este estado se refiere a la precisa facultad de formar imágenes sin la necesidad de estímulos de objetos externos sensorios. El individuo se vuelve capaz de formar imágenes aun que ningún objeto confronte sus sentidos. A través de ejercicios y meditaciones, el individuo aprendería a formar imágenes significativas sin la necesidad de recibir impresiones sensorias previas. Este estado de *Imaginación* como estado de cognición para alcanzar conocimientos de “mundos superiores” sería algo distinto a la imaginación ordinaria entendida burdamente como fantasía. Según Steiner, en ese estado elevado de la actividad pensante, la imagen aparece para el pupilo exactamente de la misma forma que el objeto sensorio causa impresiones en él en la materialidad física. Son, según él, imágenes tan vívidas y verdaderas como las imágenes sensorias, pero no son materiales, sino que tiene origen anímico-espiritual. “El individuo confinado en el mundo de los sentidos vive solo entre las imágenes que lo alcanzan a través de los sentidos. El individuo *Imaginativo* tiene un mundo de imágenes que ha recibido de una fuente superior” (STEINER 1912: 9).

En el tercer estado, desaparecen las imágenes y el individuo tiene que lidiar solo con concepto y ego. El individuo participaría enteramente en el mundo puramente espiritual. Según Steiner, nada en el mundo sensorio puede acercarse a la riqueza y

abundancia de lo que en este estado se encuentra. Lo que en el primer estado era sensación, en el segundo Imaginación, se vuelve Inspiración. La Inspiración da las impresiones y el “yo” las transforma en conceptos. Según Steiner, si hay algo que pueda compararse con ese mundo es el mundo de los tonos que son percibidos por el sentido de la audición en la realidad física. Uno puede “oír” la esencia de las cosas, las piedras y las plantas. En su relato afirma que a partir de este estado el mundo empieza a expresar su verdadera naturaleza para el alma: “Suena grotesco, pero es literalmente verdad, que en ese estado de conocimiento uno ‘escucha’ en el espíritu el pasto creciendo”³⁹ (STEINER 1912:14).

En el último estado, Intuición, lo único que resta es el “yo”. Este correspondería a la verdadera vivencia última de todas las cosas en el alma. Esta experiencia de acuerdo con Steiner se manifiesta en el sentimiento de que el individuo ya no está afuera de las cosas y ocurrencias que él es capaz de reconocer, sino que está adentro de todas ellas. Una experiencia interior definitiva en la que el individuo vive en todas las cosas, logra dar un paso afuera de si mismo, completa el camino iniciático y se vuelve “sin yo” para poder mezclarse al “yo” de otro ser.

El primer modo de cognición material sería el único requerimiento para poder empezar el camino iniciático propuesto por Steiner. Todos los estados sucesivos corresponden ya a estados muy elevados del camino logrados mediante constante estudio y entrenamiento meditativo con instrucciones claras que guiarían el pensamiento. La capacidad de poder “ver espiritualmente” se daría a través del desarrollo de diferentes estados cognitivos que ultrapanan la cognición material. Así, Steiner concibe el propio cerebro humano como el órgano base para una percepción suprasensorial que conduce a un conocimiento más abarcador del mundo.

Al conocimiento de dichos mundos superiores habría que preceder un desarrollo de las fuerzas cognoscitivas humanas que no están relacionadas con erudición o formación científica, sino capacidad de sentimiento, comprensión y, principalmente, formación de juicios. El arte cumpliría un rol de extremada importancia en este proceso. Steiner defendía que la sensibilidad artística es el mejor

³⁹ Traducción libre del texto original: “It sounds grotesque, but it is literally true, that at this stage of knowledge one “hears” in spirit the growing of the grass”

prerrequisito para el desarrollo de la facultad suprasensible, una vez que tal sensibilidad es lo que permite penetrar la superficie de todas las cosas y alcanzar sus recónditos secretos, de modo a obtener la evidente experiencia de lo espiritual. Para Steiner, el dibujo, por ejemplo, era una herramienta esencial en el proceso de adquisición de conocimiento del mundo espiritual, una vez que la función cognitiva es lo que actúa al imaginar, recordar y traer lo efímero y ocurrencias móviles de lo espiritual a una forma gráfica.

Si pensamos sobre el proceso de creación de Xul Solar en estos términos, la adquisición de visiones, el traslado a la escrita y luego a la pintura, son todas actividades que requieren la actuación de los procesos cognitivos necesarios para empezar a emprender el camino iniciático. Estos conceptos de Steiner aplicados al arte que propone Xul Solar genera cierta objetividad y claridad para empezar a desvendar su proceso creativo y entender de qué forma el arte le servía como instrumento para su desarrollo espiritual, sin quedarnos estancados en una interpretación irracionalista de que expresaba imágenes de su mundo interior a modo meramente ilustrativo.

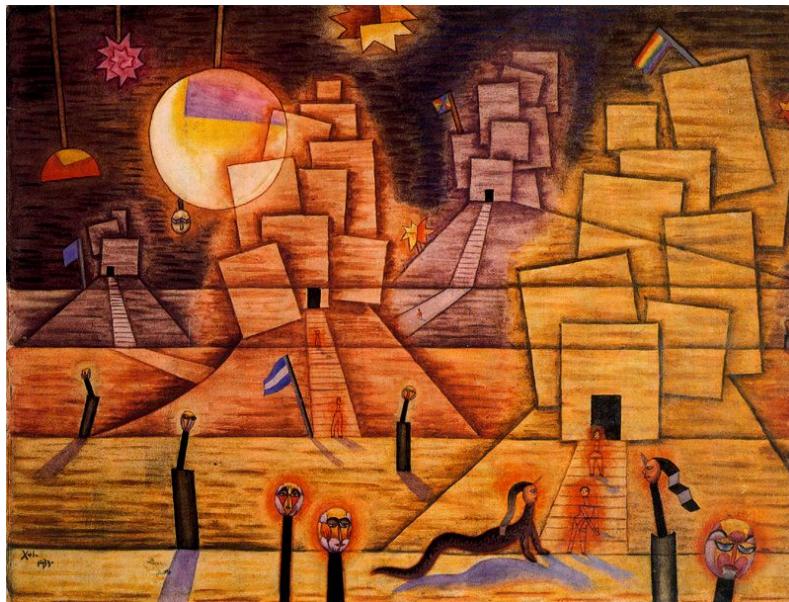
Sobre el método indicado por Crowley, Patricia Artundo destaca especialmente la disciplina de la práctica impuesta: describir cada hexagrama del I Ching por medio de visiones y realizar 64 relatos cortos simbólicos o descripciones poéticas con cuidadosa atención en un método uniforme de presentación, sin detenerse hasta completar la serie. Un punto importante del método era llevar un diario escrito riguroso de todo lo visto y sentido que indicase el símbolo empleado, la hora de inicio y que el registro fuera lo más completo posible de la visión apenas terminada. Artundo levanta una consideración importante al remarcar que estos diarios realizados por Xul Solar – que también eran una práctica utilizada por el propio Crowley – deberían ser tomados como un componente racionalista que nos obliga a revisar la afirmación de que su forma mental estaba basada en términos irracionalistas (ARTUNDO 2005a :193).

Cada una de las visiones de Xul fueron escritas a mano en varios cuadernos encabezadas con el ideograma correspondiente. Las notas fueron revisadas, pasadas a otros cuadernos y más tarde trasladadas a la pintura. Entre 1936 y 1938, Xul empezó otro proceso de organización de estos registros para el *San Signos*, un proyecto literario que compilaría las 64 visiones registradas. El proyecto del *San Signos* no llegó a ser concretado durante su vida, pero también implicó un largo trabajo de selección,

organización, clasificación, reescritura y dactilografiado de los diarios que llevó desde inicio de los años 20. Nelson afirma que es sólo a partir del poder creativo y formativo de la imaginación, de una mente disciplinada y entrenada que es posible llegar a la clarividencia. Lo que Xul adquirió, a través de la mediación de Crowley, fue la capacidad para penetrar en esos planos superiores por el poder de la imaginación y de la voluntad entrenadas por medio de una disciplina y de un método (NELSON 2005: 112). El traspaso de las imágenes adquiridas por medio de visiones a la escrita y a la pintura, pueden ser interpretados como intentos de Xul Solar de dar seguimiento a su proceso de adquisición de conocimiento de mundos superiores. Aquí el método de Crowley se cruza con lo que Steiner defendía, pues cada una de estas actividades demandan distintas capacidades del pensar; se tratan de distintos modos de procesar los contenidos usando la capacidad cognitiva, lo que muestra una convivencia armónica entre el pensamiento más imaginativo y el más sistemático, sin que uno anule el otro.

Además del esfuerzo de sistematización de Xul Solar, el solo traslado de este tipo de visiones a la escrita, poder describirlas en detalle y expresarlas en la forma de una narrativa poética formal, ya es en sí un gran desafío cognitivo, pues no habría que menospreciar la difícil tarea de poner en palabras imágenes adquiridas en estos estados complejos de conciencia. Steiner recuerda con frecuencia el desafío del clarividente en el momento de describir tales experiencias, pues es puesto frente al problema de tener que utilizar un lenguaje material para describir algo que se da por afuera de la materialidad. En sus visiones, Xul Solar describe figuras humanas, paisajes y otros seres. Se le proyectan además formas, texturas, transparencias, colores y percepciones más sutiles como sonidos, movimientos, nociones de altura y profundidad. Steiner resalta que el uso de analogías para describir visiones de ese tipo sirven como un intento de tangibilizar la experiencia suprasensible de modo a ofrecer un acercamiento más objetivo a contenidos no representables y no deberían ser tomados de forma literal. Según Steiner, las impresiones recibidas de la realidad espiritual del mundo serían análogas al fenómeno de los colores y tonos que se da en el mundo físico, pero la riqueza del color es de hecho inmensurablemente mayor en dichos mundos inasibles (RINGBOM 1966). El propio acto de “ver” en este contexto alude a una experiencia totalmente por afuera de la objetividad de la corporalidad física, así como los “colores” descriptos tampoco son equivalentes a los colores de la misma forma que son vistos

con los ojos físicos. La aprehensión del color azul en la realidad espiritual significaría un estado de conciencia o un sentimiento similar a lo que se experimenta cuando el ojo físico mira al color azul, por ejemplo. Steiner resalta la importancia de aclarar estas diferencias y es categórico al alertar reiteradamente que lo que se encuentra en el mundo espiritual no es una mera repetición de lo físico, pues si así fuera, esto si llevaría a un estado de perplejidad frente al que expone tales teorías (STEINER 2011).



Xul Solar
Paisaje celestial, 1933
 Acuarela sobre papel 40,5x52,5cm
 Colección privada, Buenos Aires

Las distintas formas que Xul se volcó sobre las visiones que le eran presentadas exponen su ardua tarea de hacer lo invisible visible, que en cierto modo es parte del quehacer artístico en general. Reflexionar desde estas perspectivas nos ayuda a comprender de qué forma la pintura actúa como parte esencial para el desarrollo espiritual de Xul Solar y nos conjura un mayor acercamiento a la realidad que trató de representar.

3.3 Xul Solar: pintor de lo real

En conversación con Jorge Luis Borges, Xul Solar definió a sí mismo como un “pintor realista”, en el sentido de que no pintaba una combinación arbitraria de formas y líneas, sino que representaba lo que se le presentaba en la forma de visiones (ARTUNDO 2005b: 50). La afirmación de Xul nos obliga a repensar los límites de lo real y empezar a hacer distinciones más precisas sobre “visiones” que no están necesariamente asociadas a estados de delirio o fantasía. Para acercarnos a eso, la propuesta de Steiner resulta bastante pertinente, pues desafía la noción de razón pura,

desdibujando los límites de la capacidad de conocimiento al desasociarla de lo perceptible sensorialmente.

Según Steiner, cuando estas imágenes espirituales se presentan al individuo por primera vez, uno piensa que se trata de meros flujos de imágenes. Steiner advierte que algunos que se entregan al camino iniciático esperarán encontrarse con una realidad espiritual de la misma manera que en el mundo sensorio, grueso y crudo. Para Steiner, eso es comprensible ya que estamos acostumbrados al término “real” usado solo sobre la base segura de la evidencia de nuestros sentidos sin cualquier esfuerzo de nuestra parte. El individuo que busca el camino iniciático primero necesita acostumbrarse a aceptar como real las cosas que tienen origen en otro costado. La capacidad de decidir lo que es “real” o “ilusión” en esas regiones superiores, para Steiner, solo pueden advenir de un entrenamiento riguroso y de la experiencia, y esta experiencia uno necesita tenerla en su propia vida interior, calma y paciente. “Lo más importante a ser aprendido es que uno se acostumbre a referirse como ‘real’ algo totalmente diferente de lo que es designado así en el ámbito de los sentidos. Esto no es fácil. (...) Uno debe adquirir primero el sentimiento correcto hacia el mundo espiritual; solo así uno podrá no solo ver, pero también reconocer lo que es espiritual. Una gran parte del entrenamiento de lo oculto se dedica a este correcto reconocimiento y evaluación de lo espiritual” (STEINER 1912). El individuo debería estar totalmente preparado para los más insólitos trucos de la mente, pues por todos lados se acecha la posibilidad de que aquellas imágenes surgirán de delirios e ilusiones de los sentidos exteriores o de prácticas antinaturales. Steiner advierte: “todas esas posibilidades deben desaparecer primero. Uno debe primero detener completamente los resortes de lo fantástico; solo así se puede llegar a la Imaginación. En este punto quedará claro que el mundo en el que uno ingresó de esta manera no solo es tan real como el mundo de los sentidos, sino que es mucho más real” (STEINER 1912).

Lo que se trata de elucidar en este capítulo se refiere a ciertas distinciones dentro de la propia capacidad del pensamiento que no deben ser interpretadas como una negación de la racionalización y del pensamiento objetivo, sino como un tipo de desarrollo pensamental que no es solo instrumentalista, y sí una fuerza creativa potente que desdibuja los límites establecidos de la actividad cognitiva sensoria posibilitando “ver” lo que se extiende como una realidad, en principio, incognoscible. *Pensar* es

mucho más que el intelecto rudimentario. La vivencia de lo suprasensible significa aquí la transformación del modo de cognición material en un pensamiento vivo que se vuelve efectivo cuando traspasa la aprehensión intelectual, sin abandonar la capacidad de juicio. En Steiner, la experiencia pensante es lo que pone al “clarividente” en contacto directo con una *realidad* de otro orden, es decir, no se trata de fantasía o de un mundo inventado.

Steiner admite que para algunas personas tales vivencias sean consideradas ilusiones y que no encuentren utilidad para las mismas. Asimismo, alerta que éste es precisamente un punto de gran importancia, pues no habría que confundirse fantasía con la realidad espiritual que se presenta en estos complejos estados de desarrollo que demandan concentración, esfuerzo y un razonamiento sano para poder distinguir la verdad de la ilusión (STEINER 2011). El autor es tajante en su recomendación de que el individuo nunca pierda su plena conciencia y control propio, manteniendo su claridad intelectual y sobriedad en su propósito de conocimiento espiritual, y conciliando ese propósito con su vida práctica corriente. La obtención de impresiones suprasensibles que se da mediante estas consignas se diferencia completamente de devaneos, estados de ensueño o mera visualización imaginada. Para Steiner, visiones de ese carácter serían solo un filamento de la Imaginación y aclara que “no es que yo creo arbitrariamente visiones para mí mismo, sino que la realidad las crea en mí” (STEINER 2011: 49).

El conocimiento de la verdadera realidad espiritual para Steiner pertenece al ámbito cognoscitivo y es algo indispensable para cualquier individuo que lo hace más eficiente para la vida y para cumplir sus propósitos, pues llega hasta las profundidades para conocerse a si mismo y encontrar coherencia para los enigmas de su existencia. Para Steiner, es solo a partir de esta comprensión que la vida humana pasa adquirir valor, propósito y significado.

Según Steiner, en la obtención de visiones de *esta* realidad, el “Yo” nunca abandona el individuo. Es válido mencionar como ejemplo el caso de la pintora sueca Hilma af Klint (1862–1944), reconocida hoy como una de las pioneras del arte abstracto, que también representaba lo que le era revelado en la forma de visiones. Hilma af Klint se hizo miembro de la Sociedad Antroposófica en 1920 y desde ese entonces pasó importantes temporadas de estudio en Dornach junto al “Dr. Steiner”,

como se refería al maestro por quien nutría profunda admiración. Basado en el relato de Hilma af Klint, su forma de encarar estas visiones espirituales se difiere bastante de la forma que Xul Solar se reconocía como pintor realista. Según Luciana Pinheiro, autora de la versión brasileña de la biografía de la artista y colaboradora de la exposición *Hilma af Klint – Mundos Possíveis* en la Pinacoteca de São Paulo en 2018, la pintora se consideraba un mero instrumento que realizaba los pedidos de entidades superiores, creía que los flujos de imágenes no le pertenecían y que ella simplemente las reproducía. Al recibir la visita del propio Steiner en su estudio, éste expresó sus reservas con el proceso de mediumnidad de la artista, incentivándola que analizase su obra y buscarse en sus propias pinturas qué había de ella misma (PINHEIRO 2018: 129). Según Steiner, este tipo de canalización era algo inconsciente; en estas prácticas el médium entra en transe, su identidad queda excluida y la persona actúa a servicio de los seres espirituales, lo que para él anularía la posibilidad de interacción y desarrollo propio del individuo que transcribe las imágenes, es decir, queda reducido al automatismo inconsciente. Para Steiner, no es que el método de Hilma af Klint era ilegítimo, sino que pertenecía a la forma antigua de iniciación que ya no correspondía con la nueva conciencia moderna. Ahora, la iniciación dependía de que el ser humano fuera consciente de sus acciones y elecciones y para eso era imprescindible que hubiese la participación del “Yo” en procesos artísticos de desarrollo espiritual. Estas ideas ofrecen un marco teórico para ayudar a desvendar el proceso creativo de Xul Solar. En lugar de entender sus visiones como algo puramente fantasioso, podemos obtener una nueva mirada sobre la vivencia suprasensible que se da a través de un pensamiento objetivo, ordenado y guiado por la presencia del “yo”.

Capítulo 4:

El costado pedagógico de Xul Solar

4.1 ¿En ritmiko o Euritmiko?

En su estudio de las obras de Xul Solar ligadas a la música y la danza, Cintia Cristiá hace un análisis de la pequeña acuarela *En ritmiko* realizada en 1922. La autora llama la atención hacia la particular caligrafía del artista en la inscripción de la pintura que permite imaginar que en vez de “en ritmiko” se ha escrito “euritmiko”, lo cual haría referencia al método *Eurythmics* desarrollado por el educador suizo Émile

Jacques-Dalcroze (1865-1950) a principios del siglo XX (CRISTIÁ 2011: 44). Más conocido como Método Dalcroze en lengua española, el objetivo de la práctica es familiarizar los estudiantes de música con elementos del lenguaje musical integrando las facultades sensorias, afectivas y mentales a través de una serie de ejercicios que con la práctica favorecería la memoria, la concentración y estimularía la creatividad de los alumnos. Cristiá apoya su hipótesis en el hecho de que Xul conservaba en su biblioteca un volumen sobre esta metodología en el cual Dalcroze esbozaba sobre su sistema y señalaba “la íntima relación que existe entre los movimientos en el tiempo y los movimientos en el espacio, entre los ritmos en el sonido y el ritmo en el cuerpo, entre la música y la expresión plástica”⁴⁰ (CRISTIÁ 2011: 44). Para Cristiá, en la obra *En Ritmiko*, Xul Solar afirma esta íntima relación entre la música y la expresión plástica a través de la figura danzante, de sus gestos corporales y del juego rítmico de las formas plásticas que conforman su entorno (CRISTIÁ 2011: 44).



Xul Solar
En Ritmiko, 1922
 Acuarela y gouache sobre papel
 14,5x10,5cm
 Colección privada, Buenos Aires

Partiendo de la suposición de Cristiá, también se podría deducir que la palabra “*Euritmiko*” hace referencia a la Euritmia, arte del movimiento desarrollado por Rudolf Steiner junto a Marie Von Sivers. Además de los nombres similares, la Euritmia de Steiner y la Rítmica de Dalcroze comparten algunos componentes ideológicos en común; ambas concuerdan en la expresión visual del sonido a través

⁴⁰ Se refiere a: Jacques-Dalcroze, Émile. “Rhythm as a factor in education”. En Harvey, John W. (ed.), *The Eurythmics of Jacques-Dalcroze*. Londres: Constable & Company, 1912, p.23.

del movimiento del cuerpo y defienden los beneficios de estas prácticas como forma de educación corporal, pero se tratan de formas artístico-pedagógicas bastante distintas. El Método Dalcroze considera tres herramientas básicas para la enseñanza de la música: Rítmica, Solfeo e Improvisación, cada una con ejercicios prácticos propios para generar conciencia sobre los movimientos y desarrollar la conexión entre cuerpo y oído. Algunos de estos ejercicios asumen más un carácter de gimnástica rítmica, otros, están basados en respuestas corporales improvisadas o por reflejos a los sonidos.



Estudiantes de la London School of Dalcroze Eurythmics ensayando, 23 de noviembre 1934
Arthur Tanner / Getty Images

Ya la Euritmia de Steiner parte del principio de hacer discursos visibles a través del movimiento. Con la Euritmia, Steiner creía haber desarrollado un sistema que hacía visible el lenguaje del mundo espiritual a través de gestos específicos que encarnaban las fuerzas ocultas vivientes en las letras, palabras y tonos. Se trata de un nuevo intento de hacer lo inasible más asequible, de hacer lo invisible visible a través del arte, pero esta vez utilizando un arte del movimiento. Diferente de algunos ejercicios del Método Dalcroze, en la Euritmia los movimientos no son improvisados, sino que hay directrices muy específicas. Cada consonante, vocal, tono o intervalo musical corresponde a un gesto determinado que puede ser realizados individualmente o en grupo. La práctica se integra a la pedagogía Waldorf como una herramienta complementaria al proceso de alfabetización y de modo general como una forma de educar la organización corporal de niños y adolescentes, estableciendo el dominio sobre la lateralidad, la coordinación motora gruesa y fina, el ritmo y las posturas. La práctica de Euritmia mejoraría la orientación espacial, la creatividad y concentración de los alumnos.

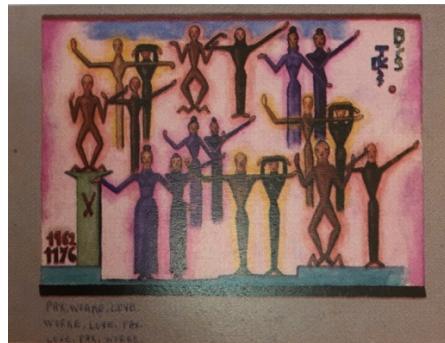


Movimientos de la Euritmia de Rudolf Steiner, c. 1920
Eurythmie Martina Maria Sam

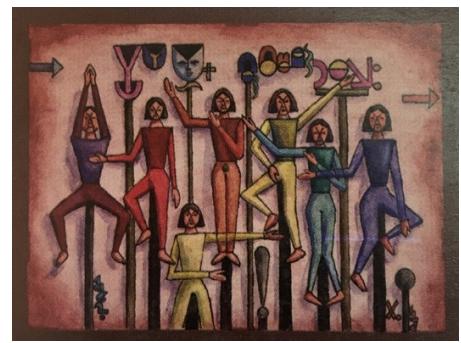
Xul Solar estaba familiarizado con estas ideas, y si observamos sus grafías antropomorfas es posible encontrar rasgos de su faceta de “músico visual” – término empleado por Cristiá - más análogos a la Euritmia de Steiner que a la *Eurythmics* de Dalcroze. Cecilia Bendiger identifica la témpora *Todo para el Reino de Dios, mejor mundo, raza santa* (1961) como una categoría a parte de grafías “antropomorfo euritmista” en las que Xul Solar pinta figuras humanas realizando diferentes movimientos para expresar vocales y consonantes que a su vez forman palabras (BENDINGER 2004: 55). El mismo recurso es observado en *Pax, worke, love* (1962) y una serie de obras menos populares sin título realizadas en 1962 en las que mensajes y aforismos son revelados según los movimientos corporales de las figuras humanas con vestuarios multicolores.



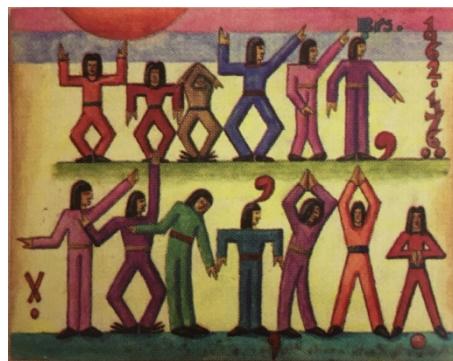
Xul Solar
Todo para el reino de Dios Mejor mundo Raza Santa, 1961
Témpera sobre papel 15x22cm
Fundación Pan Klub, Buenos Aires



Xul Solar
Pax Worke Love, 1962
Témpera y tinta sobre papel 22x27cm



Xul Solar
Grafia, 1962
Témpera y tinta sobre papel 22x30cm



Xul Solar
Sin título, 1962
Témpera y tinta sobre papel 15,7x20,9cm



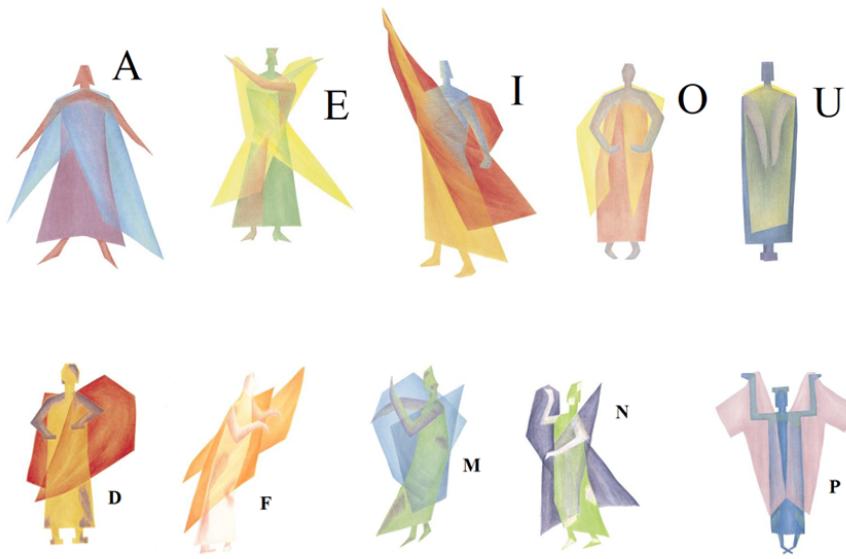
Xul Solar
Sin título, 1962
Témpera y tinta sobre papel 21,6x30cm



Performance actual de
Euritmia

Desde el aspecto visual, el rol que cumplen los colores en la Euritmia de Steiner es otro factor que resuena más en este tipo de grafías de Xul que el Método Dalcroze, del cual colores y vestuarios específicos no son componentes esenciales para la práctica. Para Steiner, el color es de extremada importancia pues mantiene una íntima relación causal con las fuerzas cósmicas; el color es “el alma de la naturaleza y de todo

el cosmos, y participamos de esta alma cuando resuena en nosotros la vivencia de lo colorido” (KUGLER 2000: 30). Como se puede observar en algunos de los dibujos de los gestos correspondientes a las vocales y consonantes basados en los figurines de madera que Steiner utilizaba para componer maquetas de espectáculos de Euritmia, cada movimiento posee una combinación de colores particular, pues cada uno de los colores posee calidades propias que están intrínsecamente relacionadas con los estados anímicos expresados en el sonido y en el gesto. Por ejemplo, en el caso de la letra “I” - cuyo gesto se relaciona con la encarnación del “Yo Espiritual”, como ha sido mencionado en el capítulo anterior - el color amarillo y naranja poseen calidades radiantes y audaces que deberían también hacerse visibles en el momento en que se realiza este movimiento.

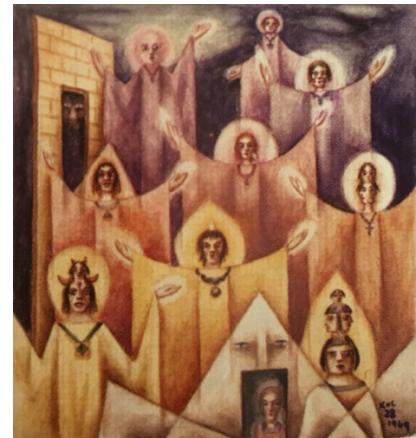


*Figurines basados en bocetos de Steiner utilizados para la enseñanza de Euritmia
Annemarie Bäschlin*

En las escuelas Waldorf, la Euritmia sirve como herramienta pedagógica, pero también es presentada en escenarios como performance. Existen grupos y compañías profesionales de Euritmia que presentan este arte escénico en la forma de espectáculos compuestos por música, luces y vestuarios diseñados para esta práctica en particular – siguiendo las directrices de Steiner y Marie von Sivers. Los velos de seda ayudan a dar forma a la imagen etérea del mundo espiritual que se opone a la crudeza del mundo sensorio de acuerdo a las descripciones Steiner. Esta misma poética visual también puede ser observada en la obra *Coro (1949)* de Xul Solar.



Performance de Euritmia en el Goetheanum, 2018
Raphael Seefried



Xul Solar
Coro, 1939
Témpera y tinta sobre papel 35x33cm

Si volvemos a mirar la obra *En Ritmiko* de Xul Solar asociándola ahora a esta práctica, podríamos pensar que el vestuario de la bailarina que flota en el fondo naranjado está formado por telas livianas que revolotean con el paso de baile congelado en la pintura. En los pequeños figurines de madera realizados por Steiner – hoy expuestos en muestras de arte - los velos en movimiento son representados de manera esquemática con formas puntiagudas debido a la dureza del material. En un modo similar, en la pintura de Xul el vestuario adquiere formas trapezoides superpuestas que se alinean a ciertas características formales del futurismo y dan la idea de que se mueven rápido en el aire tras el salto del personaje.



Rudolf Steiner y
Edith Maryon
Figurines Euritmia en madera, ca. 1920

La representación etérea, móvil, vaporosa de los mundos sutiles que se plasma en la estética de la Euritmia también es coherente con el modo que Xul Solar exploraba planos diáfanos de colores en muchas de sus representaciones de seres y realidades suprasensorias. En la visión 61 del San Signos, el artista describe lo que encuentra en dichos mundo: “aquí todo es fluido como de gasa, un gris cálido con muchos matices, y temo perderme por mucho tiempo en esta niebla movediza, no hay nada duro ni fijo

[...] lo que quizás es gente, lo que hay, vuela de manera especial, o flota, como Loïe la bailarina, con enormes velos orgánicos que se entremezclan y se fusionan" (ARTUNDO 2012: 122).

Es notable que Xul se haya referido a Loïe Fuller (1862-1928) para describir lo que parecieran ser personas moviéndose en esas esferas intangibles. La bailarina norteamericana es considerada responsable de una de las mayores revoluciones en el mundo de la danza y del espectáculo a finales del siglo XIX en Estados Unidos, y luego en Europa, debido a su principal creación, la *Serpentine dance*. Fuller creó un baile original utilizando haces de luz, espejos y un ingenioso vestuario de seda de varios metros que conformaban un espectáculo inventivo repleto de juegos luminosos de colores que se movían continuamente en el escenario provocando la ilusión de que las formas se repetían infinitamente, como en un efecto de *looping*. El baile ágil, ligero y efímero de Fuller tuvo impacto en la escena cultural europea de la época e inspiró a muchos artistas, como Henri Toulouse-Lautrec, que realizó un dibujo de su performance en 1893. La bailarina fue pionera en un momento de revolución estética de la danza moderna al crear una forma artística en la que los nuevos impulsos espirituales en boga estaban presentes y se hacían visibles en las olas de colores con el auxilio de las nuevas tecnologías disponibles aplicadas a la iluminación teatral. Frederick Amrine considera la Euritmia de Steiner como una continuación de la revolución estética encabezada por Fuller y apunta la coreografía pionera de la *Serpentine dance* como una precursora fundamental que permitió el desarrollo de esta forma artística dentro del marco de la antroposofía (AMRINE 2017).



Loïe Fuller, ca. 1920
Isaiah West Taber
Artnet

Henri Toulouse -Lautrec
Miss Loïe Fuller, ca.
1983



Encontrar rasgos de la Euritmia de Steiner y la *Eurythmics* de Dalcroze en la obra de Xul Solar es relevante para percibir la identificación de Xul con diferentes teorías que lo ayudaron a respaldar su creencia en las formas visuales que la música podía asumir. Al mismo tiempo, estas asociaciones reflejan directamente las preocupaciones musicológicas de Xul con relación a la enseñanza y el aprendizaje. Desde 1927, Xul había empezado a trabajar en la transformación de la escritura musical, modificando las notas, la armadura de clave, la variación del pentagrama en hexagramas, heptagramas y más líneas, desarrollando así nuevos tipos de notaciones musicales que apuntaban a la practicidad para facilitar el aprendizaje (RABOSSI 2017: 57). Este fin último de hacer el aprendizaje más accesible es lo que lo motivó a empezar a modificar también los propios instrumentos entre 1929 y 1946, cuando creó sus propias versiones del piano, del dulcítone y del armonio (RABOSSI 2017: 57). En el caso del piano es clara la relación entre la antroposofía y la adjudicación de los colores a las notas musical. Xul redujo la longitud del instrumento, modificó las teclas, agregó texturas para que pudiesen ser tocadas por no videntes. Eliminó las teclas negras y las dispuso en tres hileras y las coloreó. Según Abós, cada uno de los colores del arco iris pertenecían a una vibración y correspondían a las notas musicales, siguiendo la teoría de los colores de Goethe explicadas por Steiner (ABÓS 2017: 238).

El ideal de universalización que Xul anhelaba para las artes abre un espacio para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la forma de transmitir el conocimiento y cómo hacerlo más accesible para todos, lo que nos permite ahora comprender mejor su interés por nuevos abordajes en la educación y enseñanza - recordemos que el ciclo de conferencias de Steiner al que Xul asistió en Stuttgart tenía como tema central la pedagogía. Tanto Dalcroze, como Steiner ejercieron diferentes actividades, pero se hicieron más conocidos como educadores. Ambos fueron responsables de la creación de propuestas pedagógicas holísticas innovadoras que hasta hoy se adaptan a la grilla curricular de modelos educativos que apuntan a ideales menos instrumentalistas y contribuyen efectivamente a la mejoría de la calidad de aprendizaje y desarrollo creativo de niños, adolescentes y adultos. Steiner a su vez, forjó un legado todavía más contundente, si comparado a Dalcroze debido a la proyección mundial de la pedagogía Waldorf. Pensar sobre los ecos de la antroposofía en el arte proporcionado por Xul Solar en estos términos inmediatamente dirige

nuestra atención a un aspecto del artista raramente puesto en relevancia, su actuación como docente.

4.2 La construcción del conocimiento

Mientras desarrollaba su obra plástica, Xul Solar no fue solo un estudiado, sino también un divulgador de los diversos saberes de lo oculto, principalmente de la cabala, la astrología y el tarot, además de versar sobre la biblia, los textos sagrados orientales, el yoga, la alquimia y el I Ching. “Su versación en estos temas apoyada en sus lecturas en los textos de su biblioteca, lo convirtió en uno de los mayores especialistas, y su palabra, asesoramiento, divulgación, fueron crecientemente demandados por personas de todos los orígenes y condición. Su casa de la calle Laprida fue un centro activo de pensamiento y estudio” (ABÓS 2017: 210). Ahí, Xul dictaba cursos, charlas y realizaba reuniones semanales frecuentadas por personalidades importantes de la escena cultural como Jorge Calvetti, Adolfo de Obieta, Juan Batlle Planas, Raúl Soldi entre otros (ABÓS 2017: 244). La casa de la calle Laprida se convirtió en un centro de estudios sobre lo oculto en Buenos Aires, pero cabe señalar que la erudición de Xul y los conocimientos que impartía no se limitaban a asuntos esotéricos. Sus numerosas carpetas de recortes, hoy expuestas como una extensión de su producción plástica, son documentos que evidencian una investigación sistemática sobre los más variados temas, como tecnología, medicina, agricultura, historia y arquitectura. Además, como ya ha sido mencionado, Xul se dedicó intensamente al estudio de la música, los problemas de la lengua y diferentes idiomas.

El profundo conocimiento de Xul Solar sobre el campo filológico y tradiciones religiosas autorizó que fuera invitado a dar clases y charlas también en lugares fuera de su círculo privado. Para nombrar algunas: en 1943 concurrió a la Universidad Espiritualista Americana en Rosario donde pronunció una conferencia intitulada *La astrología mejor* y luego dictó otros cursos sobre el mismo tema en esa institución (ABÓS 2017: 245); en 1949, dio una conferencia en la Sala Velázquez intitulada “Usos nord-budistas adaptables a nuestra mentalidad”, en la que ofreció un plan de posibles analogías entre el lamaísmo y el catolicismo (SVANASCINI 1963: 44); en ese mismo año fue invitado a un congreso de lengua guaraní en la Universidad de Montevideo, donde presentó trabajos autorales sobre el idioma (ABÓS 2017: 220); en

1962, ofreció una conferencia sobre la lengua en el Archivo General de la Nación (ARTUNDO 2005b: 198). Su deseo de comunicación y transmisión es evidente en esas actividades y se hizo presente hasta el final de su vida, cuando ya vivía en Tigre, pero viajaba seguido a Buenos Aires para dictar conferencias y cursos.

La búsqueda espiritual de Xul Solar por vía de la antroposofía permea no solo su práctica artística, sino también su actividad como docente. De vuelta a Argentina, entre otros libros de Rudolf Steiner, adquirió un volumen en inglés intitulado *The new art of education*, un compilado de transcripciones de charlas dictadas por Steiner en las que introduce los fundamentos de la pedagogía Waldorf. En estas conferencias, Steiner enumera las consecuencias negativas de no incorporar ideas y valores éticos y espirituales en la educación en contraste con los resultados positivos de una pedagogía basada en percepciones y valores espirituales que derivan en un estilo de vida comprometido y responsable en la fase adulta.

El objetivo último que Steiner pretendía con la pedagogía Waldorf era producir individuos que fuesen capaces, en sí mismos, de impartir significado a sus vidas. Para esto, sería muy importante el cultivo del anhelo por conocerse a sí mismo, lo que venía a la par del conocimiento del espíritu y del encuentro con una entidad más elevada del “yo”, el “yo espiritual”, que representaría la individualidad de cada uno.

Estas ideas resuenan en la preocupación de Xul de que los artistas pudiesen investigarse y conocerse a sí mismos de forma íntegra para poder encontrar el verdadero significado de sus producciones artísticas y alcanzar sus potenciales máximos. En el catálogo de la muestra en la Galería Van Riel en 1953, Xul Solar publicó el texto “Explica” en el cual planteaba una teoría estética autoral basada en los cuatro temperamentos de la antigüedad. Esta antigua teoría utilizada por primera vez por Hipócrates (ca. 460 a.C. – ca. 370 a.C.) en la medicina planteaba que los fluidos corporales afectaban los rasgos y comportamientos de la personalidad humana. Los tipos de personalidad podían ser clasificados según este sistema de rasgos caracterológicos en cuatro temperamentos: melancólico, flemático, sanguíneo o colérico. La teoría también fue trabajada por Goethe y Schiller en la *Rosa de los temperamentos* (1798-1799), en la que cada uno de los cuatro es subdividido en otros tres, asociados al final a doce colores.

Xul utiliza esta teoría para ayudar al artista a aclarar sus propias búsquedas estéticas a través del autoconocimiento con el objetivo de no depender tanto de la parcialidad de las escuelas artísticas. Así, explica: “Todas las escuelas plásticas en buena fe son legítimas *aunque* parciales, como los colores puros. Un *panbeldokie* sería el arco iris de las escuelas. Los artistas plásticos, muy *ocupios* en ser originales y personales [...] no tienen tiempo ni gana para examinar el origen de su originalidad y, menos aún, el yo de su persona, pero los *filosofistas bellólogos* han de resolver, por fin, ke las diversas posibles “escuelas” ke se suceden y contradicen como partidos políticos en el dominio del mercado, no son sino expresiones (*formilalias*) de los temperamentos básicos; los viejos cuatro [...]” (SVANASCINI 1963: 38). En esta teoría, el temperamento melancólico, que Xul asocia al elemento tierra, haría un arte “realista”, hasta la fotografía; el temperamento flemático, el del agua, un tipo de arte “sentimental”; el temperamento sanguíneo, vinculado al elemento aire, haría un arte “abstracto en general”; y el temperamento colérico, de fuego, imprimiría en sus obras “un sello individual” (SVANASCINI 1963: 38). Tras esa primera clasificación, el sistema seguiría asociando cada temperamento a una calidad activa, pasiva o neutral y luego al signo del zodíaco de la persona, indicando especificidades aún más particulares del arte que sería producido. Las escuelas artísticas finalmente se clasificarían en un diagrama que contemplaría las artes practicadas por cada individuo según el temperamento, la calidad de este temperamento y el signo zodiacal.

Es interesante observar que Steiner también utilizó esta teoría de forma novedosa al incorporarla a la pedagogía para ayudar a comprender las particularidades de cada alumno de un modo un poco más personal y fomentar valores de tolerancia y respeto mutuo. Los maestros deberían estudiar sobre las características de los cuatro temperamentos para poder conocer mejor a sus estudiantes, pues esto los ayudaría a entender mejor las necesidades de aprendizaje de cada niño. Un niño de temperamento melancólico, por ejemplo, tendría necesidades totalmente distintas de las de un niño colérico. Xul, a su vez, usa la teoría de los cuatro temperamentos para ayudar el artista a conocerse de forma más auténtica. Su esquema sigue siendo parcial, así como la propia teoría antigua, pero no era su intención que sirviera como una nueva forma de encasillamiento, sino una base para ayudar a reordenar ciertas tipificaciones artísticas de manera un poco más individualizada. Lo que es más relevante en la teoría de Xul es observar que para él las escuelas artísticas son de hecho legítimas, pero no dan

cuenta de la individualidad, es decir, de lo que hace original al artista, o en términos antroposóficos, no dan cuenta del “Yo espiritual”. Lo que Xul propone es un esquema para clasificar el arte que no aniquile los medios expresivos propios del artista, ni su técnica o carácter. Los invita a hacer una auto observación para que sean capaces de encontrar su propia verdad y crear por sí mismos de forma genuina y no para satisfacer deseos egocéntricos.

En el camino iniciático propuesto por Steiner, el conocimiento espiritual está directamente relacionado a la capacidad de conocerse a uno mismo y acceder el “Yo espiritual”, que se difiere del Ego más simple, relacionado a la personalidad, al gusto y sentimientos de simpatía y antipatía. Las meditaciones practicadas tenían por objetivo el autoconocimiento y hacer al individuo más apto para ejercer sus propósitos en la vida, estableciendo una relación sana y responsable con su entorno. A través de estas meditaciones, el estudiante de lo oculto debería ejercitarse en seis características espirituales básicas: control del mundo de pensamiento, control de acciones, ecuanimidad, apertura, confianza en el mundo circundante y equilibrio interno. En su propuesta de camino iniciático, Steiner recomendaba enfáticamente que el individuo encontrara dentro de sí mismo un centro de gravedad espiritual que le diese firmeza y seguridad y que le permitiera actuar de forma satisfactoria en la vida práctica. Es decir, la dedicación al camino espiritual no es algo que debería llevar a un aislamiento de la sociedad y del entorno. El pupilo no debería huir de las actividades de la vida práctica que pudiesen ser distractoras para su camino espiritual, sino más bien hacerse devoto pleno y actuante en esas actividades, sumando la segura y firme protección del equilibrio interno, el bienestar y la armonía adquirida en su proceso iniciático. Estas recomendaciones expresan la firme convicción de Steiner de que los valores espirituales deberían integrarse a la vida cotidiana normal de cualquier individuo, en la profesión, en los estudios y en las relaciones inter humanas.

En los términos de Steiner, el acto de compartir en toda la vida circundante es algo que no solo no debería ser evitado en el proceso iniciático, sino que debería ser cultivado, pues el saber iniciático solo pasaba a adquirir valor cuando puesto a servicio de la humanidad. Esta postura arroja una nueva luz a la concepción popular de que la adquisición del conocimiento espiritual es algo que debe tener lugar en retiro o comunidades reclusas, lo que muchas veces genera la impresión, no del todo

infundada, de que los que se dedican a un camino espiritual buscan formas de evadir a la vida pragmática y pueden volverse ajenos a la realidad social.

Hannah Arendt expresa su disconformidad con la tradición filosófica y teológica occidental - desde Platón hasta los pensadores de la Edad Media - al hacer una distinción entre la *vita activa* y la *vita contemplativa*, otorgando superioridad a la segunda, que estaría sustentada en la purificación del alma y su ascenso liberador al elevarse a la contemplación de las ideas. Esta supuesta superioridad estaba fundamentada en la creencia de que ningún trabajo podría superar a la magnitud y esplendor del cosmos, perceptible solo en la quietud. Con el surgimiento de la edad moderna, se dio la inversión de este orden jerárquico, la vida contemplativa se subordinó a la activa y el pensamiento (parte de la contemplación) pasó a estar al servicio de la ciencia, del conocimiento organizado y pragmático. La consecuencia habría sido la glorificación del trabajo. Para Arendt, es un hecho que nadie pudo retrase por completo de la *vita activa* y habría que comprender que estas dos tipificaciones no son formas de vida opuestas, sino distintas y complementarias una de la otra (HERAS GÓMEZ y MORALES GÓMEZ 2013).

Aquí cabe resaltar un importante rasgo de la personalidad de Xul Solar coherente con la cosmovisión antroposófica: el hecho de que en su incansable devoción hacia el camino espiritual, nunca se hizo un ermitaño. Muchos escritos sobre Xul describen siempre una personalidad carismática llena de energía y vitalidad. Su magnetismo social hizo que estuviese rodeado de jóvenes pintores y escritores interesados por temas del ocultismo que lo seguían como aprendices de sus teorías e invenciones. Xul se mostró dispuesto a compartir con generosidad el conocimiento que había adquirido, abrió su casa para promover grupos de estudios, puso su vasta biblioteca a disposición de los frecuentadores y compartió lo que sabía para aconsejar en la vida personal y profesional de sus colegas.

Para Xul, la posibilidad de acceder al camino espiritual estaba directamente relacionada a la posibilidad de acceso a la cultura, pues dicho camino solo podría ser emprendido tras haber adquirido previamente el conocimiento teórico necesario a través del estudio de ciertos libros y asuntos, no necesariamente esotéricos. Su proyecto del *Pan Klub* - un lugar que nuclearía diferentes actividades culturales, literarias, artísticas y espirituales – tenía como objetivo ayudar a conformar una

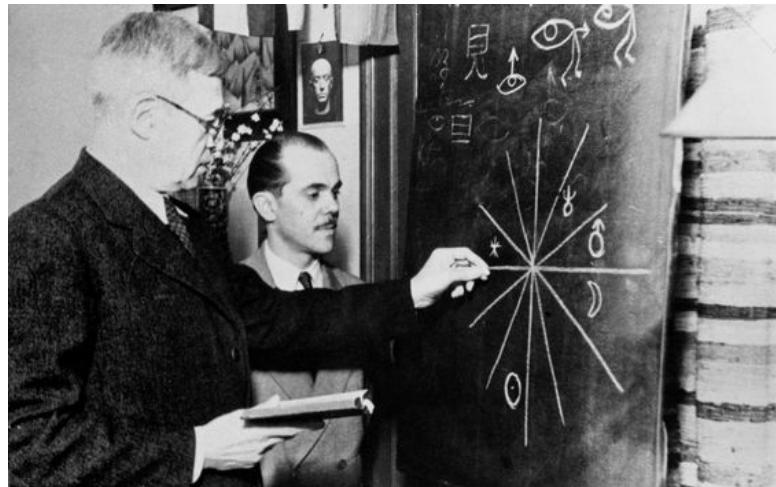
comunidad universal de artistas, escritores, intelectuales y profesionales de diferentes áreas interesados en renovar, ampliar y multiplicar los saberes. Este ambicioso proyecto de Xul expresa su genuina voluntad de extender el alcance del conocimiento espiritual a diferentes áreas y resuena en las pretensiones de Steiner cuando fundó la *Freie Hochschule für Geisteswissenschaft* en el Goetheanum dedicada a la investigación y estudio en diferentes áreas.

Steiner vislumbró el funcionamiento de su proyecto basado en la noción de una *Hochschule*, una universidad. La enseñanza de temas esotéricos y meditativas, tendrían lugar en una institución de educación superior multidisciplinaria abierta como cualquier otra que se propone incitar a la investigación, la extensión, el dominio y el cultivo del conocimiento humano, y no en un local sagrado dedicado al servicio religioso o alguna forma de culto - aunque en la práctica resultó inevitable que el Goetheanum asumiera ocasionalmente un carácter sectario, como ya ha sido mencionado en el segundo capítulo de este trabajo.

No podemos saber los desdoblamientos del *Pan Klub* dado que este no llegó a ser enteramente concretado conforme los planes de Xul. Lo que cabe resaltar de ambos proyectos, al menos en sus motivaciones primarias, es la convicción de que la construcción de una nueva sociedad unida por nuevos valores espirituales universales dependía directamente de la apertura de una conciencia posible gracias al acceso al conocimiento, lo que demuestra en ambos casos un anclaje racional y una verdadera apreciación del valor de la ciencia y de la cultura.

4.3 El artista-profesor

Como artista, Xul Solar no se contenta solo con la pintura. Su interés en nuevos abordajes pedagógicos, sus clases y charlas, su dedicación a hacer el saber más accesible, su disposición para explicar, sus teorizaciones sobre diferentes temas, sus invenciones y adaptaciones de objetos existentes, son todas acciones que revelan su faceta de artista-profesor.



Xul Solar explicando una carta natal junto al periodista Carlos Marín Coche a la vista, octubre de 1950

Museo Xul Solar,
Buenos Aires

Para Selina Blasco, si hay un artista-profesor por antonomasia, este sería el alemán Joseph Beuys (1921–1986), que en 1969 declaró: “ser profesor es mi mayor obra de arte”⁴¹ (BLASCO 2013: 17). Beuys desempeñó la actividad de distintas formas: fue profesor de escultura monumental en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf en el sentido más tradicional de la profesión, contestando frecuentemente temas institucionales hasta ser destituido del cargo en 1972. Al año siguiente, fundó la *Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research* como una iniciativa que vendría a reemplazar el sistema educacional establecido, promoviendo trabajos interdisciplinarios entre ciencia y arte. La agenda de la sección también incluía la igualdad de derechos educativos, contemplando factores sociopolíticos y económicos. La habilidad de Beuys como docente es visible en acciones más simbólicas, cuando su activismo político todavía no había cobrado mayor destaque, como en *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), y otras más directas realizadas tras su salida de la academia, como cuando impartió clases a bordo de una canoa cruzando el río Reno en 1973 y otras performances que consistían en promover conferencias y debates sobre diferentes temas, como el taller de la FIU realizado durante la Documenta de 1977, entre otras.

A través de sus acciones-performances, Beuys trató sobre diferentes problemáticas mostrando sus facetas de activista político, ecologista y reformista social. El rol de artista contemporáneo, sin embargo, fue el que mejor logró acomodar su extenso y multifacético campo de acción. Su desempeño como profesor es un capítulo importante de su trayectoria y sus críticas a la academia y acciones educativas

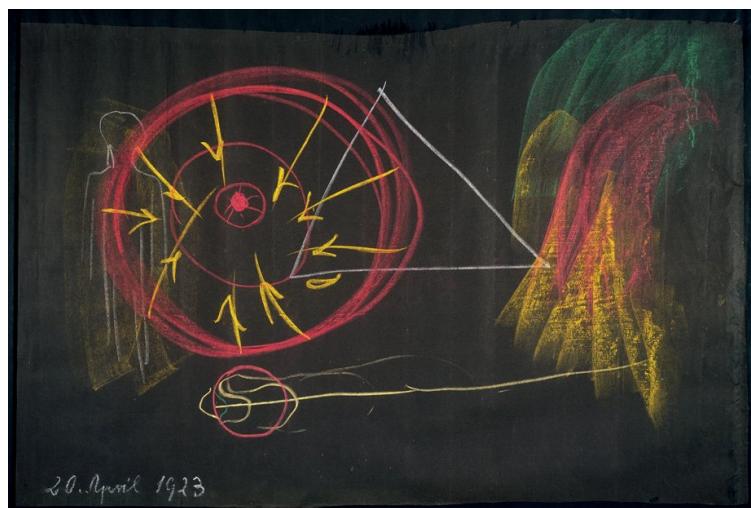
⁴¹ Traducción libre del idioma original: “To be a teacher is my greatest work of art”.

son aportes de valor para seguir reflexionando sobre los modelos de educación instaurados, pero fueron mejor atribuidas a propuestas de cuño artístico, que tomadas efectivamente como propuestas educativas aplicables. Con relación a la FIU, por ejemplo, Christa-Maria Lerm Hayes señala que no se trata de una iniciativa única en modelo, pero sin embargo, se ha mantenido en primer lugar en la mente de los artistas e historiadores del arte cuando piensan en instituir formas alternativas de educación. Para la autora, la FIU era relativamente indefinida desde el punto de vista pedagógico e institucional, pero conceptualmente, como obra de arte, estaba claramente integrada al pensamiento y la acción de Beuys (LERM HAYES 2019).

Rudolf Steiner, a su vez, realizó trabajos de cuño artístico, pero sobresalió como educador. Además de la creación de la pedagogía Waldorf, la habilidad de Steiner para diseminar el ideario de la antroposofía en sus charlas públicas fue otro factor determinante para realzar su imagen de maestro más que sus otras habilidades. Steiner realizó dibujos, pinturas, esculturas y, siguiendo los principios de la Ciencia Espiritual y de la geometría proyectual, diseñó planos arquitectónicos, piezas de mobiliario, escenografías teatrales, indumentaria e incluso joyas de oro. Sus obras y objetos, no necesariamente creados para ser exhibidos como piezas de arte, fueron acogidos por museos y galerías y vienen siendo exaltados en exposiciones de arte por su alta calidad estética, como es el caso de la muestra *Rudolf Steiner Alchemy of Everyday* realizada en 2010 en el Vitra Design Museum que expuso piezas de diseño realizadas por Steiner y en paralelo estableció una interlocución con célebres artistas contemporáneos, de los cuales se destaca Olafur Eliasson.

Entre 1919 y 1924, Steiner realizó más de más de dos mil conferencias en varios países de Europa en las que realizaba dibujos coloridos con tiza en pizarrones negros que servían de recursos visuales para explicar sus teorías. Gracias a la iniciativa de una de sus alumnas, la artista Emma Stolle, más de mil ejemplares de estas pizarras se conservan hoy en el Archivo Rudolf Steiner en Dornach. A Stolle le parecía una lástima que los dibujos realizados fueran borrados al final de cada conferencia, y alrededor de 1917, empezó a cubrir la superficie de las pizarras con hojas de cartón de color negro. Steiner tenía por lo general dos o tres pizarras a su disposición preparadas de este modo antes de cada charla. Cuando la charla terminaba, los escritos y dibujos

con tiza eran fechados por el propio maestro, fijados en el papel con productos especiales y guardados (HOLLAND 2007: 27).



Rudolf Steiner
Pizarra 20 de abril 1923
102x152 cm
Archivo Rudolf Steiner,
Dornach, Suiza

La idea de presentar las pizarras de Steiner como obras de arte independientes surgió por primera vez a finales de los años 50 y fue en principio cuestionada en los círculos antroposóficos. Recién en 1992, tras la primera exposición en Colonia, Alemania, estas pizarras empezaron a ser exhibidas en museos y galerías prestigiosas alrededor del mundo, recibiendo elogios de la crítica de arte que las consideraron un gran éxito⁴² (HOLLAND 2007: 28). Desde entonces, las pizarras fueron exhibidas en más de cincuenta museos y galerías alrededor del mundo, recibiendo destaque en la Bienal de Venecia de 2013, en la que el logo y tapa del catálogo fue concebido a partir de una de las pizarras de Steiner.



Pizarras de Rudolf Steiner, 2013
Il Palazzo Enciclopedico
Bienal de Venecia

⁴² Otras exhibiciones fueron en el Lenbachhaus de Múnich, el Kunstmuseum de Berna, la Albertina de Viena, el Museo Watari-Um en Tokio, Museo de Arte de Berkeley y Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

El modo como Steiner resuelve en gráficos esquemáticos teorías complejas sobre el ser humano, el cosmos y el espíritu produjo nuevas lecturas transversales en el campo artístico. Las pizarras de Steiner cobraron todavía más relevancia en el medio tras las numerosas asociaciones a la obra de Joseph Beuys. En 1999, las pizarras de Steiner fueron exhibidas en la *Kunsthaus* en Zúrich junto a la instalación *Richtkräfte* (Fuerzas directivas) conformada por más de cien pizarras escritas y dibujadas por Beuys en un ciclo de charlas-performances entre 1974 y 1977. Desde ese entonces se generaron numerosas exposiciones y trabajos escritos sobre los nexos entre la obra de Beuys y el pensamiento de Steiner, como la muestra *Joseph Beuys y Rudolf Steiner Imagination, Inspiration, Intuition*, realizada en la National Gallery of Victoria en Melbourne en 2017.



Joseph Beuys instalando
Richtkräfte, 1977
Fredrich Reinhard
Nationalgalerie im
Hamburger Bahnhof,
Berlín

Desde el aspecto visual, el punto de diálogo más explícito es el uso de las pizarras como soporte formal, pero las teorías de Steiner generaron impresiones profundas en Beuys que marcaron sus acciones y su visión del mundo de formas más latente. Beuys declaró cuánto se nutrió de la cosmovisión antroposófica en una carta a su colega Manfred Schradi fechada el 21 de octubre de 1971: "Sus palabras fueron muy conmovedoras al hacerme recordar el nombre de Rudolf Steiner. Desde mi infancia, con frecuencia he pensado en él porque, según entiendo yo, él me encargó la tarea de eliminar gradualmente, y a mi manera, la separación y la desconfianza de la

humanidad de lo sobrenatural.”⁴³ (HOLLAND 2007: 27). El artista estuvo particularmente interesado en el estudio de Steiner sobre las abejas y luego en su propuesta de Trimembración Social, que sugiere la independencia progresiva de las instituciones económicas, políticas y culturales con el objetivo de promover la dignidad humana, la igualdad democrática en la vida política, la libertad en la vida cultural y una forma de economía basada en la cooperación asociativa. “En el campo del pensamiento político, el camino que tengo que recorrer todos los días, es importante llevar a cabo la trimembración lo antes posible. Esta idea debe ser extraída de las personas porque está presente, en diferentes grados, en cada individuo”⁴⁴, agrega Beuys en la misma correspondencia.



Joseph Beuys sosteniendo
un retrato de Rudolf
Steiner, 1973
Alexandra Umbreit
FIU Rainer Rappman

Wolfgang Zumnick señala que Steiner y Beuys estaban convencidos de la necesidad de transformación y querían, a su modo, incentivarla, darle ímpetu y proveer inspiración. Para el autor, las actividades pedagógicas de los dos solo pueden ser entendidas en ese contexto. “Querían ser conductores, transformadores y energizadores” (HOLLAND 2007: 62). Ambos usan las pizarras negras como herramienta de enseñanza, pero para Zumnick, la idea de lo social y lo discursivo se filtran en los objetos de formas muy distintas en cada caso. La presencia de Steiner en sus conferencias era primordialmente la de un maestro y un prolífico orador que desarrollaba su línea de pensamiento en cierto modo independiente de la audiencia.

⁴³ Traducción libre del texto original: “Your words were very moving as they brought to mind the name of Rudolf Steiner. Since my childhood I have frequently thought of him because, as I know, he gave me the task of gradually, and in my own way, removing mankind's separation from and mistrust of the supernatural”.

⁴⁴ Traducción libre del texto original: “In the field of political thought, the road I have to hoe every day, it is important to realize the tripartite division as soon as possible. This idea has to be drawn out of people because it is, to varying degrees, present in every individual”.

Ya en las charlas-acciones de Beuys, el principio de diálogo era un elemento central. Sus dibujos en las pizarras eran realizados junto con el público. El autor remarca que en Beuys podemos observar una dramatización consciente y cierto ritualismo que apela no tanto la escucha atenta a la audiencia, sino más bien a su imaginación activa y participación. En la presentación de *Richtkräfte*, Beuys trabajaba en dos pizarras en atriles y dejaba una tercera vacía para estimular la imaginación de los participantes. Cuando una de las pizarras era terminada, era fijada y tirada al piso, formando con el tiempo pilas cada vez más grandes. Para Beuys, las pizarras eran “instrumentos de concientización”, mientras que para Steiner cumplían una función auxiliar para la enseñanza (HOLLAND 2007: 62).

La forma que las pizarras de Beuys y Steiner son expuestas hoy también remarca esas distinciones en las formas discursivas. En la ausencia de Beuys, *Richtkräfte* funciona como una instalación en la que tres pizarras son expuestas en atriles a la espera de la intervención del maestro, mientras que las que ya fueron utilizadas reposan amontonadas en el suelo. Para Zumnick, el resultado de la instalación representa la construcción gradual de una plataforma de pensamiento en la que niveles y estructuras cada vez más nuevos y más altos podrían ser alcanzados (HOLLAND 2007: 62). Ya en el caso de las pizarras recuperadas de Steiner, el significado reside en los objetos en sí, que se encuentran enmarcados con vidrio y son expuestos colgados en la pared según los modelos tradicionales de exposición de pinturas. Los cuadros-pizarras son presentados más como reminiscencias materiales de su autor, están montados para ser apreciados como objetos estéticos que ilustran gráficamente el ideario antroposófico.



Joseph Beuys
Richtkräfte (1974), 2013
Hamburger Bahnhof,
Berlin

Sin embargo, tampoco habría que subestimar la función pedagógica primaria de las pizarras, ni su exposición como objetos estéticos, dada la efectividad y rapidez para comunicar discursos ligados a la educación. Para Selina Blasco, “existe todo un campo de producción compuesto por obras que tematizan las enseñanzas artísticas y la academia, objetos que se integran en proyectos expositivos. [...] La clase, el pupitre, la pizarra y hasta la tiza son los más frecuentes. No hay que desdeñar su potencial decorativo, y llama la atención su vetusta previsibilidad. Aunque frecuentemente su formalización genera poéticas nostálgicas y algo sensibleras, seguramente se eligen por su elocuencia: su reconocimiento inmediato facilita la inteligibilidad de los mensajes que se quieran asociar a ellas” (BLASCO 2013: 37). Un ejemplo del uso de este objeto como eje curatorial generador de lecturas transversales novedosas sobre la educación es la muestra *Blackboard: Teaching and learning from art* realizada en 2013 en el museo Artipelag en Estocolmo, que logró poner en diálogo a Rudolf Steiner, Joseph Beuys, Jean-Michel Basquiat, Elis Eriksson y artistas contemporáneos locales.

No obstante, Zumnick considera que *Richtkräfte* ofrece más posibilidades de lectura. El material generado por Beuys en cooperación con los participantes a lo largo de varias semanas funcionaba como un prerequisito para discusiones futuras. La imagen de las láminas negras apilándose esparcidas por el suelo creaban lentamente un tesoro cada vez más denso de conocimiento y sabiduría y se vuelven, para este autor, una imagen no solo de acumulación, pero también de evolución y creación a la medida que se desarrolla una nueva forma sacada de una estructura preexistente (HOLLAND 2007: 62). Esto respondería a la concepción de Beuys del arte como una “escultura social”, una herramienta para moldear la sociedad. Según esa perspectiva, la producción del arte no está solo respondiendo a la historia, si no que la está construyendo, dándole forma, algo que también podríamos relacionar al concepto del *eterno devenir* presente en la visión romántica de Goethe. Para Beuys, arte y creatividad tenían el poder de transformar el mundo, pero para volverse efectiva, esta idea necesitaba ser estimulada a través de un modelo de “conferencia permanente”, una propuesta basada en la creencia de que un intercambio de ideas y debate continuos eran necesarios para dar voz a todas las partes posibles y estimular el pensamiento creativo y democrático.

Algunos autores concuerdan que la concepción de Beuys del arte como una “escultura social” ha sido derivada directamente de las ideas de Steiner que consideraban el pensamiento como una potente fuerza creativa responsable por dar forma al mundo. Beuys y Steiner se refirieron frecuentemente a la Imaginación, Inspiración e Intuición como “formas elevadas del pensamiento” y las denominaron como “fuerzas formativas”. Ambos estaban convencidos de que la capacidad extendida del pensar develaría las fuerzas necesarias para conformar el futuro del mundo (HOLLAND 2007: 58). Hay aquí un proyecto mayor que reubica el rol del artista en la sociedad. El artista deja de ser aquél que se dedica a la creación de obras de arte según la concepción tradicional y pasa a ser alguien capaz de dirigir sus fuerzas creativas para transformar el futuro de la humanidad. En los términos de Steiner: “No debemos burlarnos del materialismo científico y del arte naturalista. Estos tienen su lugar en la cultura humana. Pero el punto de partida para una nueva vida del arte solo puede venir por estimulación directa del mundo espiritual. Debemos convertirnos en artistas, no desarrollando simbolismos o alegorías, sino elevándonos, a través del conocimiento espiritual, cada vez más hacia el mundo espiritual”⁴⁵ (STEINER 1964). En otras palabras, lo que Steiner sugiere es que el pensamiento como fuerza creativa – o sea, en la medida que traspasa el pensar rudimentario y se eleva al ámbito de lo espiritual - no debería ser empleado exclusivamente para el ejercicio de las bellas artes, sino que todos tendrían la capacidad de desarrollarlo para luego aplicar en su propia área de especialización, ya sea derecho, agricultura, física, educación, o mismo las tareas domésticas.

Beuys era consciente de las acusaciones de hermetismo que eran dirigidas en contra de la antroposofía debido al lenguaje de Steiner y el comportamiento de algunos de sus seguidores. En la carta a Schradi expresó su propia insatisfacción personal, reconociendo las sospechas, las desconfianzas e incluso el aborrecimiento de tantas personas que se acercaron a la Sociedad Antroposófica. Al mismo tiempo, consideraba un hecho lamentable que estas desconfianzas llevasen a la gente a deshacerse apresuradamente de los aportes valiosos propios de la antroposofía, y

⁴⁵ Traducción libre del texto original: “*We should not mock scientific materialism and naturalistic art. These have their place in human culture. But the starting point for a new life of art can come only by direct stimulation from the spiritual world. We must become artists, not by developing symbolism or allegory, but by rising, through spiritual knowledge, more and more into the spiritual world.*”

alertaba que esto sería cerrar los ojos “ante el único camino factible”⁴⁶ (HOLLAND 2007: 88). Beuys expresó muy claramente la forma que la antroposofía lo atravesó: “La ternura, la indirecta, la discreción, junto con las ‘anti-técnicas’ son *mis* posibilidades. No se trata de una sobrecarga de un ‘Museo Antroposófico’”⁴⁷ (HOLLAND 2007: 88). Su lucidez en reconocer cómo la antroposofía servía a su trabajo demuestra que su desilusión estaba más direccionada a los rasgos que la antroposofía había asumido como movimiento sectario que con la integridad de las ideas de Steiner en sí. Para Beuys, el mayor logro de Steiner no fue haber “inventado” nada, sino haber sacado a la luz el profundo anhelo de la humanidad por una forma mayor de conciencia (HOLLAND 2007: 88).

Según Zumnick, Beuys creía poder superar las críticas a la antroposofía con su propuesta de “conferencia permanente” (HOLLAND 2007: 58). El autor señala que el artista podría estar frustrado con los resultados de las iniciativas de Steiner al ser testigo de tantos eventos desastrosos posteriores. Beuys vivió los efectos de la Segunda Guerra mundial, del Holocausto, el desarrollo de armas nucleares, la elevación del muro de Berlín, la Guerra Fría, la Guerra de Corea, entre otros eventos. Para Zumnick, esto le dio la sensación de que el momento para los grandes gestos había pasado, y eran necesarias nuevas iniciativas totalmente distintas si se deseaba activar los poderes de resistencia y creatividad de los individuos. Para el autor, precisamente por esta razón, los medios que eligió actuar revolucionaron tanto el arte y le chocaron a sus contemporáneos más de lo que cualquier otro rebelde podría haber hecho (HOLLAND 2007: 61).

Rudolf Steiner, Joseph Beuys y Xul Solar, en diferentes grados, contextos y épocas, buscaron formas de revolucionar los sistemas de enseñanza motivados por la convicción genuina de que la integración del conocimiento espiritual a la vida práctica y el acceso a la cultura era lo que ayudaría a conformar una sociedad más humana, inclusiva y justa. El arte era un elemento indispensable para la viabilidad de sus proyectos, que dependían también del desarrollo de nuevos modos alternativos de “ver”, aprender y enseñar.

⁴⁶ Traducción libre del texto original: “*Then we are blind to the only feasible path*”.

⁴⁷ Traducción libre del texto original: “*Tenderness, indirectness, inconspicuousness, along with ‘anti-techniques’ are my possibilities. Not an overload of ‘Anthroposophical Museum’*”.

A primera vista, se podría pensar que Joseph Beuys y Xul Solar no tienen mucho en común, pero la forma que ambos se identificaron con las ideas de Rudolf Steiner es un aspecto bastante significativo que los une. La antroposofía es un punto común que subyace en sus obras tan distintas entre sí, pero al mismo tiempo guiadas por una misma línea de pensamiento extremadamente audaz que sintetiza el ideario antroposófico en sus posturas de vida: la idea de que el individuo es el centro de la revolución en un mundo posible de ser transformado socialmente y espiritualmente a través del arte.

Las ideas expuestas en este capítulo final nos permite extender nuestra apreciación de la obra de Xul Solar hacia más allá de sus cuadros y reconocer los esfuerzos paralelos de un verdadero artista-profesor: alguien comprometido con la transformación del proceso de aprendizaje, capaz de identificar los desafíos de la enseñanza y de usar su sensibilidad y creatividad para rediseñar modelos educativos obsoletos enfocados en la productividad y resultados económicos, sabiendo que ponen en riesgo la libertad y el pensamiento creativo, ambas calidades tan esenciales para el desarrollo sano de la cultura, la ciencia y cualquier otra área práctica de la sociedad.

Conclusión

A pesar de la importancia que tuvieron las diferentes tradiciones esotéricas para el desarrollo del arte del siglo XX, el asunto ha sido generalmente ignorado por la academia más tradicional debido al pensamiento positivista predominante desde inicios del siglo XIX. Hoy podemos ser testigos de un cambio de paradigma teórico en diferentes áreas de estudio que se han vuelto más tolerantes con relación a temas tocantes a la espiritualidad. Muchos investigadores pasaron a lanzarse en el vasto campo de las "pseudociencias" y de las tradiciones ocultistas para encontrar contenidos teóricos sólidos que iluminan nuestro entendimiento actual sobre diferentes asuntos. Es el caso de los estudios recientes que toman las investigaciones de Isaac Newton en la alquimia como parte de su obra científica, de las revisiones sobre la fenomenología de Goethe que reconocen su importancia para el campo de las ciencias en paralelo a la literatura, o mismo del interés renovado en los últimos años en el trabajo de Carl G. Jung sobre el inconsciente en las ramas más tradicionales de la psicología. Este cambio

de paradigma se hace aún más visible en el arte, principalmente en el ámbito de las exposiciones.

Algunas corrientes y filosofías esotéricas consideran el arte como una vía posible para el desarrollo de un nivel cognitivo superior que permite la conexión con una realidad más profunda. Ideas de ese tipo se oponen a un entendimiento puramente formalista del arte y se volvieron un recorte curatorial promisorio para remediar el letargo de una gran parte del arte dominante actual, devolviéndole cierta dosis de misterio. El escritor Enrique Juncosa, señala que en los últimos años muchos artistas han vuelto a interesarse por la alquimia, la teosofía, la antroposofía, las ramas esotéricas de las religiones oficiales, las filosofías orientales y otros asuntos propios del misticismo, generando un interés actual por la espiritualidad que no existía desde la Contracultura de los años 60 y 70. Según el escritor este interés “tal vez se deba a que volvemos a vivir en un mundo inquieto e insatisfecho, preocupado por cuestiones como las nuevas guerras coloniales, el terrorismo fundamentalista, la gravísima crisis ecológica o los populismos nacionalistas, tal y como en los sesenta y setenta se temía una inminente catástrofe nuclear devastadora”.⁴⁸ Juncosa ha sido el curador responsable de la reciente exposición *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* realizada en 2018 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, donde se exhibió la producción plástica de Aleister Crowley, Carl G. Jung y Rudolf Steiner junto a obras de artistas muy dispares unidos por el interés en diferentes corrientes del esoterismo, como Antoni Tàpies, Agnes Martin, Henri Michaux, Joseph Beuys, Ulla von Brandenburg, William S. Burroughs, Joan Jonas, Alejandro Jodorowsky, Francesco Clemente, entre otros.

Mientras la obra de Steiner sigue encontrando cierto rechazo en los estudios académicos sobre medicina, sociología, o mismo, pedagogía, debido al costado esotérico de sus ideas, su inserción en las instituciones museológicas vienen siendo exitosa y ya ha generado una serie de contenidos transversales que ayudan a poner sus teorías en el contexto contemporáneo con un lenguaje claro y directo, contribuyendo para legitimar su producción, al menos en el campo artístico.

⁴⁸ Informe de prensa de la exposición *La luz negra: Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta* en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (2018). Recuperado de <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/la-luz-negra/228235>

Las exposiciones de las pizarras enlistadas en el capítulo previo y la inserción de estas piezas en el guión curatorial de la Bienal de Venecia de 2013, *Il Palazzo Enciclopedico* fueron fundamentales para consolidar la presencia de Steiner en el circuito artístico, pero antes de eso, Steiner ya había empezado a ser incluido en las narrativas sobre el arte moderno. Casi diez años antes de la primera exhibición de las pizarras, el reconocido curador suizo Harald Szeemann ya había resaltado la importancia de las ideas de Steiner para el arte de la vanguardia en la muestra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*⁴⁹ (KRIES y VEGESACK 2010:16), en la que exhibió obras de artistas como Gaudí, Kandinsky, Mondrian, Malevich, Duchamp y Beuys en el marco de las utopías europeas desde 1800.

Otras exposiciones más recientes se encargaron de ubicar a Steiner como motivo central del relato curatorial, alrededor del cual orbitaban obras de diferentes artistas contemporáneos, como es el caso de *Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart werden* (Rudolf Steiner y el arte del presente) realizada en el Museo de Arte de Wolfsburg en 2010 y luego, *Rudolf Steiner and Contemporary Art: Thinking without limits* en el Centro de Arte Contemporáneo DOX en Praga en 2011, que transmitían al espectador las ideas universalistas de Steiner junto al trabajo de Beuys, Mario Merz, Giuseppe Penone, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Tony Cragg, Helmut Federle, Meris Angioletti, entre otros.

Dentro de los numerosos ejemplos de exposiciones que pusieron a Steiner en contexto con el arte actual, quizás la más importante haya sido la retrospectiva *Rudolf Steiner: Alchemy of everyday* realizada en 2011 en el Vitra Design Museum, una de las instituciones referenciales dedicada al diseño y arquitectura reconocida por la intrepidez de sus muestras que apuntan a la expansión del concepto, todavía limitado, de diseño. *Alchemy of everyday* fue la primera muestra sobre Steiner que trajo una mirada por afuera del contexto antroposófico, posicionándolo como diseñador y arquitecto en interlocución con algunos de los artistas ya mencionados y exponentes de la arquitectura, como Frank Lloyd Wright y Erich Mendelsohn.

La mayor aceptación de Steiner y su corpus teóricos en las instituciones artísticas es comprensible, pues aún en la academia más tradicional el arte se consolidó

⁴⁹ Exposición realizada en 1983 en el Kunstverein de Dusseldorf, la Kuntshaus Zurich y el Museo de Arte Moderno de Vienna.

como un área de estudio más flexible y más propicio al surgimiento de preguntas que respuestas cuantitativas. Si hay una artista cuyo interés por la antroposofía viene siendo resaltado en numerosas exposiciones que merece ser nombrada, esta es Hilma af Klint. Tras un largo período de omisión, su popularidad tuvo un aumento exponencial a partir de 2013 tras la muestra en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo. La retrospectiva de la artista puso en relevancia la osadía de su obra para la época y resaltó su profunda conexión con la antroposofía. La muestra tuvo un impacto significativo e viajó por toda Europa generando nuevas investigaciones multidisciplinarias. El intercambio de ideas de la artista con Steiner y su participación en el movimiento antroposófico es uno de los temas centrales en su biografía que viene siendo destacado y expuesto en las numerosas exposiciones realizadas en los últimos años. Su obra ganó todavía más atención tras nuevos discursos revisionistas que la ubican como la primera artista en realizar obras de pintura abstracta, anticipándose a Kandinsky. Estos nuevos relatos rescataron a la artista del aislamiento y culminó en la monumental muestra retrospectiva *Hilma af Klint: Paintings for the Future* en el Guggenheim en 2018.

En el caso de Xul Solar, su interés continuo por la antroposofía ha pasado casi desapercibido en las exposiciones y en la bibliografía sobre el artista, a pesar de las evidencias descriptas a lo largo de este trabajo. Cabe volver a mencionar las únicas ocasiones en que la obra de Xul fue expuesta junto a la producción de Steiner: la muestra de las pizarras de Steiner en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en el año 2000 y la Bienal de Venecia de 2013 que congregó a la vez los nombres de Hilma af Klint, Joseph Beuys, Rudolf Steiner y Xul Solar, aunque las obras no convivían en el mismo espacio expositivo. Para los objetivos de este trabajo, demostrar las efectivas posibilidades de manifestar el puente entre Xul Solar y Rudolf Steiner en el formato expositivo, significa alentar un nuevo punto de partida para iluminar más capas de lectura y ampliar la red de artistas que comparten proclividades con Xul Solar, estableciendo nexos novedosos.

A nivel de narrativa, se buscó edificar un nuevo acercamiento al arte de Xul Solar que ayude a reparar concepciones distorsionadas sobre el misticismo en su obra y aporte un complemento holístico para futuras investigaciones sobre el arte de vanguardia argentino. En paralelo, se ha tratado de fomentar una mayor tolerancia para

la recepción del trabajo teórico de Steiner en la investigación científica, demostrando que su cuerpo de obras puede efectivamente incitar nuevas reflexiones que ayudan a repensar el rol del conocimiento espiritual para el desarrollo cultural y social.

Por más que sus escritos sobre el mundo espiritual, cuerpos sutiles, seres elementales, sanación por medio del movimiento puedan sonar irrazonables, es posible reconocer el sentido común de muchas de las teorías de Steiner que se han vuelto actuales sobre el beneficio del consumo de alimentos orgánicos, el uso de medicamentos naturales y la necesidad de una reforma de la pedagogía. Esta figura controvertida, admirada y al mismo tiempo rechazada, viene adquiriendo un nuevo significado en debates relevantes sobre el arte de nuestros días y sobre los modelos de transmisión del saber. Independientemente de su enfoque poco convencional, Steiner sin duda debería tener una mayor participación en la discusión académica institucionalizada, pero para que esto suceda, la antroposofía también debe ser adaptada como una forma académicamente aceptable. El rechazo que la investigación de Steiner encuentra en la academia debe ser tomado como un estímulo para cargar el corpus de conocimiento de la antroposofía con más sustancia, aplicando metodología rigurosa, pensamiento crítico y lenguaje responsable.

Xul Solar encontró en la antroposofía un campo fértil de ideas para los que buscaban una reconciliación práctica entre arte, ciencia y espiritualidad. Borges decía que “las utopías de Xul fracasaron, pero el fracaso es nuestro, no suyo. No hemos sabido merecerlo” (ABÓS 2017: 239). Xul dejó muchos proyectos por terminar, que demandan de los que se aventuran a investigarlos empezar a reconocer las instancias del saber espiritual como partes integrales de su obra y postura de vida, sin caer en malos hábitos de encasillamiento y exclusión. Para esto, la antroposofía es una herramienta teórica extremadamente útil. Su interés por las teorías de la Ciencia Espiritual hizo posible en este trabajo demostrar su capacidad de conciliar la creatividad, el pensamiento racional y la inclinación mística, reconocer su costado pedagógico en su habilidad para articular y transmitir distintas teorías y apreciar la calidad de alguien verdaderamente interesado en el ser humano y el mundo. El tema todavía requiere más investigaciones especializadas y posibilita seguir sumando diferentes perspectivas para dejar que la obra de Xul Solar revele nuevos significados.

SECCIÓN II

1. Guión de exhibición

El proyecto de exposición busca transmitir los contenidos presentados de forma sintetizada y atractiva para un público lo más amplio y variado posible. Para la realización, se ha elegido las salas de MUNTREF Museo de Artes Visuales en Caseros debido a la sobriedad del espacio que permite un diseño expositivo claro y cohesivo, y también por la afinidad de posturas frente a las nuevas formas de ver, relatar y compartir el arte.

La muestra intitulada *Xul Solar y Rudolf Steiner: reconciliando arte, ciencia y espiritualidad* surge de la hipótesis inicial de que Xul Solar nutrió un interés profundo por la antroposofía, caracterizada por Rudolf Steiner como una Ciencia Espiritual. Este interés se manifiesta en sus motivaciones artísticas, en sus elecciones formales y en sus proyectos de recreación de objetos, espacios arquitectónicos e idiomas. Se trata de una exposición innovadora y didáctica que vislumbra generar un nuevo punto de partida para ampliar las posibilidades de narrativas sobre la obra de Xul Solar. Bajo este título, uno de los objetivos centrales será reparar la manera distorsionada de abordar temas relacionados al misticismo en la vida de Xul Solar y demostrar cómo el artista transitó de forma armónica entre los saberes científicos, espirituales y artísticos.

La muestra se concentra en la obra de Xul Solar, pero el título busca despertar el interés de un público múltiple. La exposición es innovadora para el espectador ya familiarizado con la historia de Xul y la vanguardia rioplatense, pero que desconoce el vasto corpus de trabajo de Steiner, o que tiene apenas una idea superficial sobre la pedagogía Waldorf. Al mismo tiempo, la exposición trae una mirada fresca para el público argentino involucrado en diferentes áreas de la antroposofía, pero que desconoce lo cuánto Xul Solar fue inspirado por este movimiento. También el público que no posee ningún conocimiento previo acerca de estos temas se sentirá contemplado, pues se buscará ofrecer suficiente material informativo didáctico e inteligible como una forma de ayudar a deshacer la idea de que la obra de Xul Solar es hermética e inaccesible. Sus pinturas podrán ser apreciadas junto a fotografías, documentos de archivo - folletos, cartas, notas, cuadernos, videos -, dibujos de Steiner y obras de otros artistas que enriquecerán el contexto.

El guión se dividirá esencialmente en tres secciones: la primera, de carácter más introductorio y dedicada exclusivamente a la obra de Xul Solar, seguirá un orden cronológico flexible; la segunda insertará el artista en el contexto de la antroposofía

junto a la producción de Steiner y otros artistas europeos; la tercera tratará de los desdoblamientos culturales de la antroposofía en la contemporaneidad, estableciendo un nexo con Joseph Beuys e invitando a una mirada hacia el futuro.

Con relación al montaje, se busca lograr un diseño claro y cohesivo que priorice la calidad estética de las piezas y la facilidad del acceso a los dispositivos informativos. La iluminación a media luz con focos directos sobre las obras y las paredes oscuras generarán un cierto clima de misterio que se opone a la asepsia del cubo blanco. La modulación del espacio será sutil y se inspirará en la arquitectura característica de los edificios proyectados por Steiner. Los ángulos obtusos serán logrados a través del uso del color y panelería para generar distintos niveles en las paredes. La inspiración en la arquitectura de Steiner se hará más visible en el último núcleo, en el que predominarán los ángulos facetados, la madera clara y los colores vibrantes - elementos típicos de la estética antroposófica.

El propósito de esta exposición es formular preguntas sobre la necesidad de tantos artistas de inicio de siglo XX que buscaron otros modos de conocimiento que la ciencia positivista por si sola no alcanzaba. Se busca incentivar nuevas formas de mirar el arte en general y construir una visión equilibrada acerca del conocimiento espiritual que sirva para demostrar cómo esta esfera del saber puede efectivamente contribuir con diferentes áreas prácticas de la sociedad. A través de esta postura, el espectador podrá experimentar un nuevo sentimiento frente a la obra Xul Solar y de las otras personalidades que componen el relato curatorial.

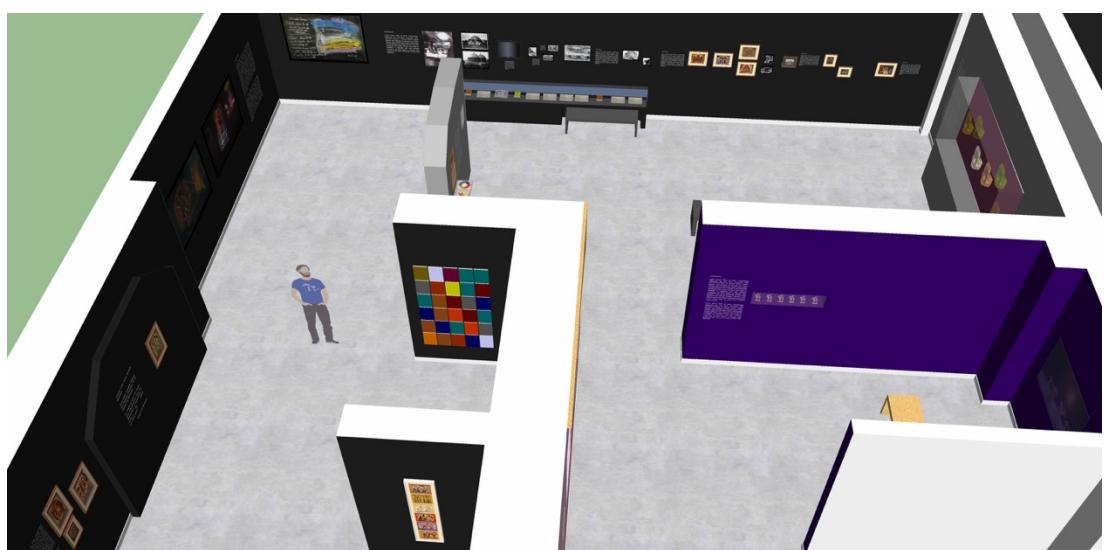
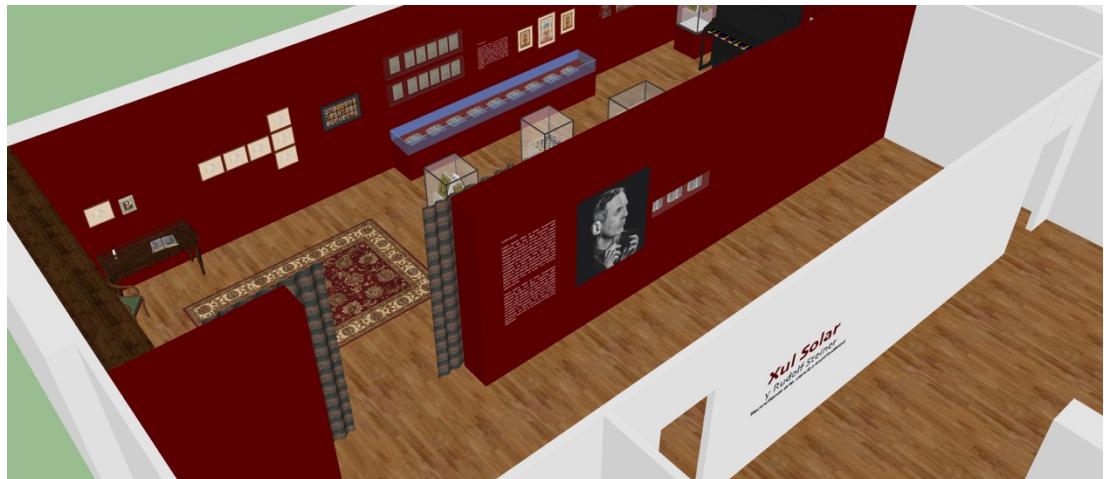
Plano general de las salas de MUNTREF:



2. Propuesta de recorrido y diseño

Las tres secciones se subdividen en seis recortes temáticos subjetivos que se suceden orgánicamente. Los títulos de cada núcleo sirven para organizar el guión curatorial, pero no serán necesariamente explicitados para los espectadores.

Vistas generales de las salas de MUNTREF:





2.1. Núcleo 1: Arte, ciencia y espiritualidad

El primer nucleo hace un panorama general de la miríada de temas que le interesaban a Xul Solar. Se aprovechará la ubicación más reservada de la primera sala del museo y el piso de madera para recrear parte de la biblioteca y estudio de la casa del propio artista, que siguen preservados en el museo Xul Solar, pero no están abiertos a la visita del público. Desde el diseño, se tratará de crear una especie de *Wunderkammer* en la que se entremezclarán diferentes tipos de objetos personales y obras expuestas en vidrieras y en las paredes. En ese contexto se exhibirán parte de los libros de Xul Solar sobre diferentes asuntos relacionados a la ciencia, la literatura y el ocultismo, documentos personales, pinturas e invenciones que revelan su actuación en diferentes áreas. Componen esta sala el juego de *Panajedrez*, el piano modificado, el títere de la muerte - protagonista del Teatro del Destino-, cartas de tarot, cartas natales, notas referentes a la creación del *neocriollo* y la *panlengua*, además de folletos, afiches, cuadernos de notas, dibujos y fotografías que ayudarán a poner en contexto la biografía del artista, su círculo de compañeros creativos y su actividad en la Revista Martín Fierro.

Imágenes de referencia para el diseño:



Biblioteca y estudio de Xul Solar, s.f.



Museo de Historia del Arte de Viena, s.f

Planos del núcleo 1:



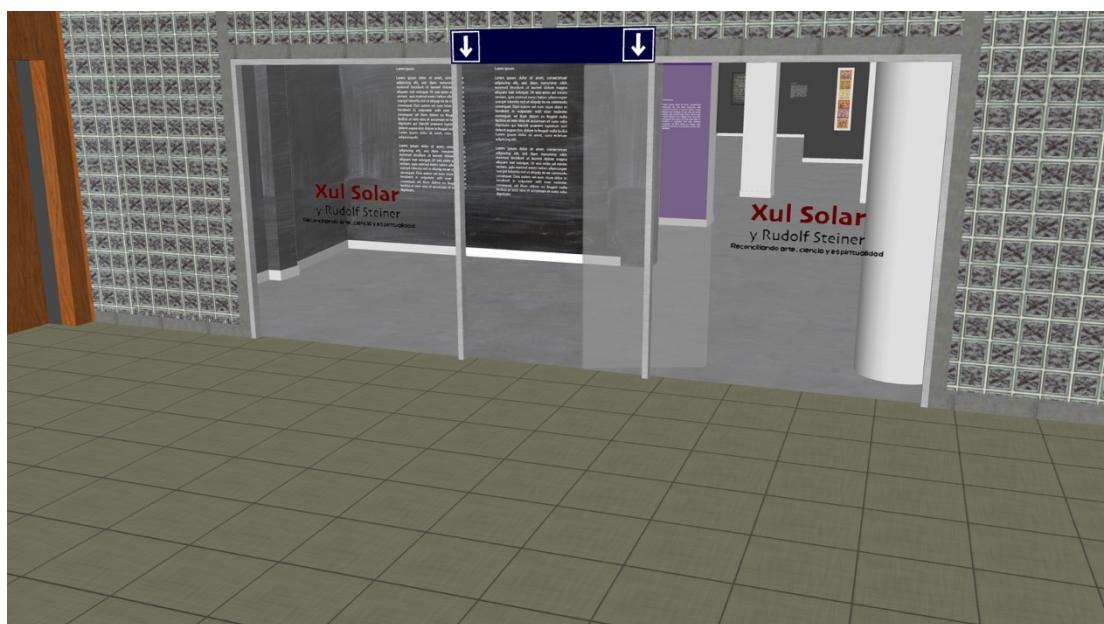


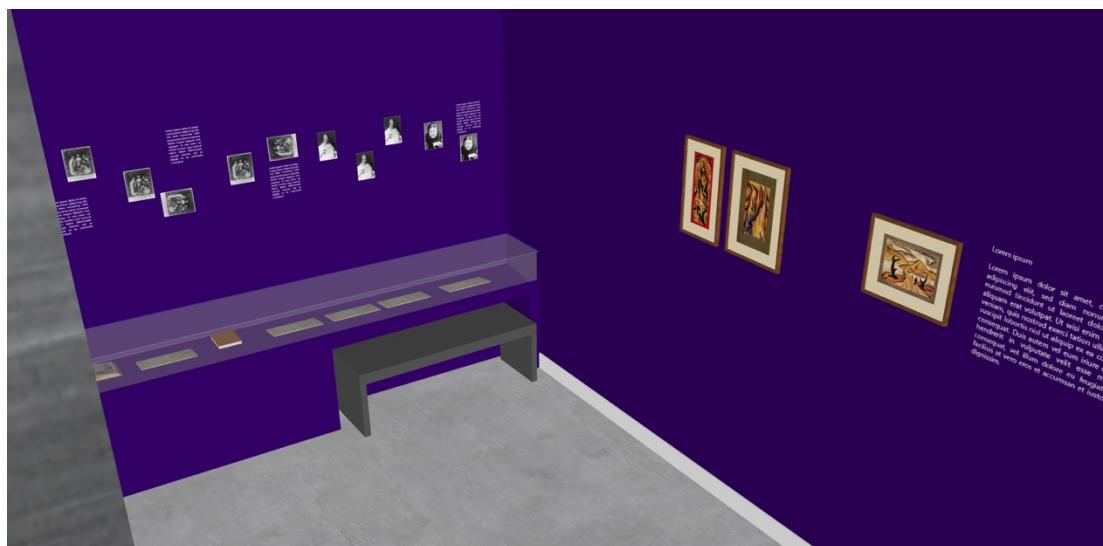
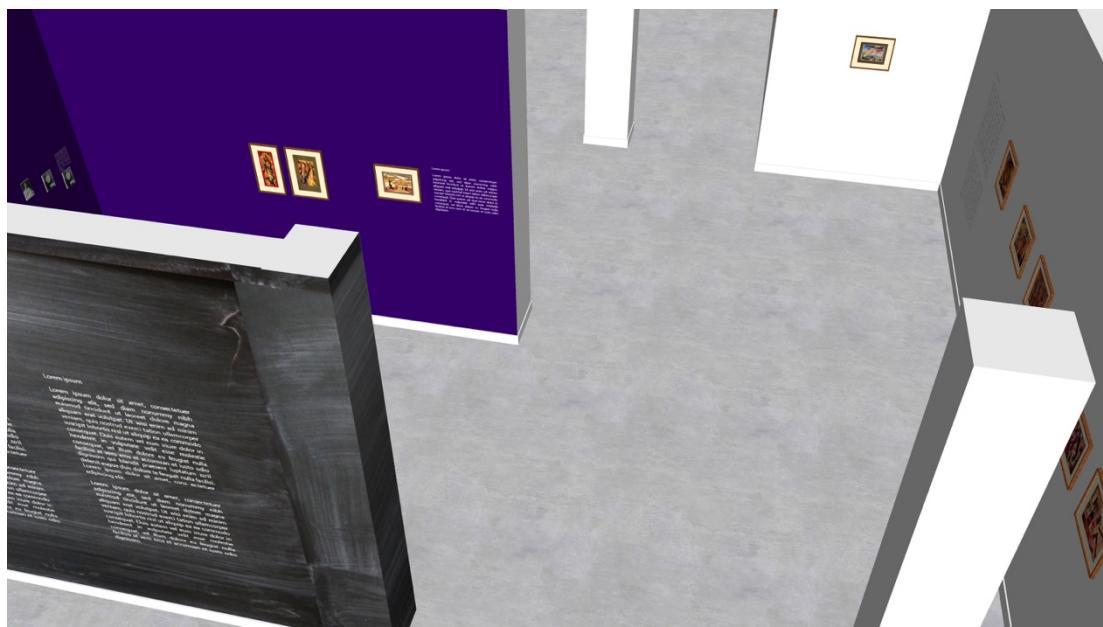
2.2. Núcleo 2: La teosofía y la conformación de utopías

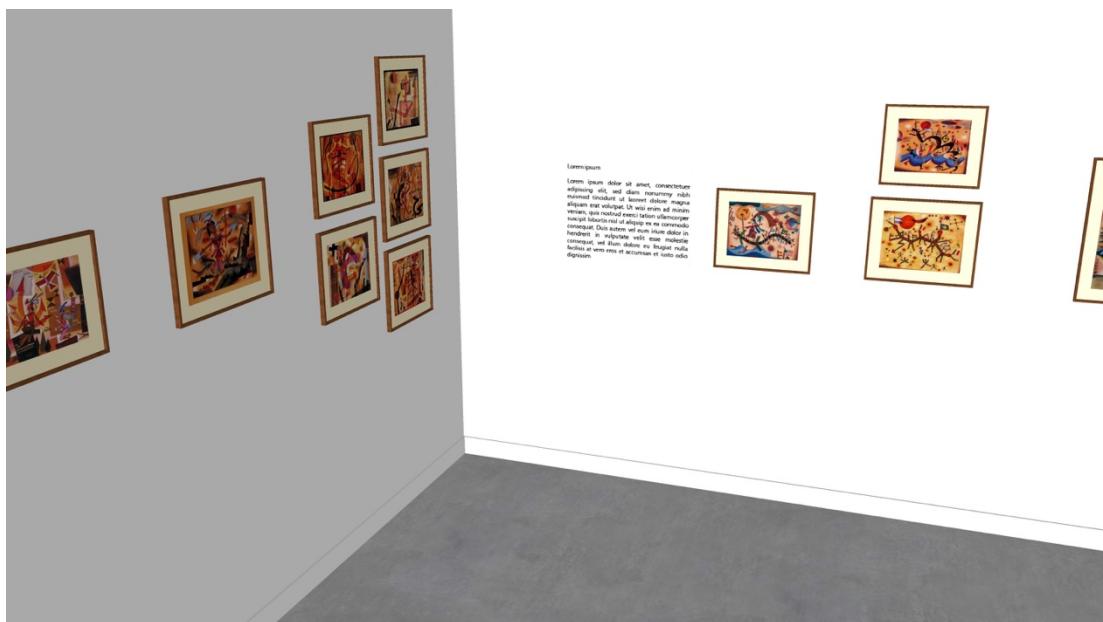
El segundo recorte empieza al entrar en la sala principal de MUNTREF. Este núcleo sienta las bases del sistema teosófico, enfocando en la renovación de los conocimientos antiguos del oriente en el occidente y el deseo de dotar de científicidad contenidos espirituales. El interés de Xul Solar por la Teosofía se verá reflejado en cartas, notas y en sus primeras obras realizadas luego de su llegada a Europa. También en este sector se expondrá información sobre Helena Blavatsky y Annie Besant y algunos dibujos y materiales documentales que remarcen el pasaje de Steiner por el movimiento teosófico.

El acceso al conocimiento de las antiguas tradiciones orientales estimula el reencuentro de Xul Solar con lo primigenio de su propia cultura cuando expresa en 1924 “*soy más criollo que nunca*”. Más adelante, estarán expuestas dentro de este marco las obras de su ciclo americano en las cuales se observa elementos propios de la cosmogonía precolombina. La idea de una unificación de Latinoamérica a través de la espiritualidad originaria pone en marcha un proyecto utópico de construcción de un nuevo mundo más igualitario, sin naciones opresoras y subalternas, con espacio para la convivencia armónica de distintas culturas y religiones unidas por los mismos valores éticos y espirituales. Este espíritu utópico se ve reflejado en obras como *Nuevo mundo, País y Drago*.

Planos del núcleo 2:



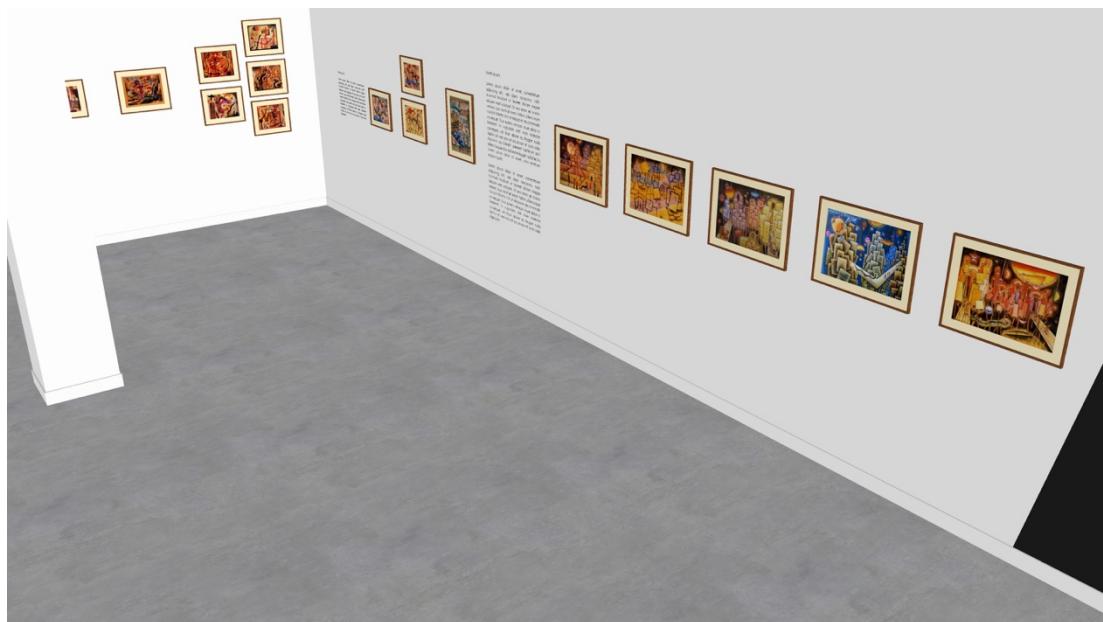
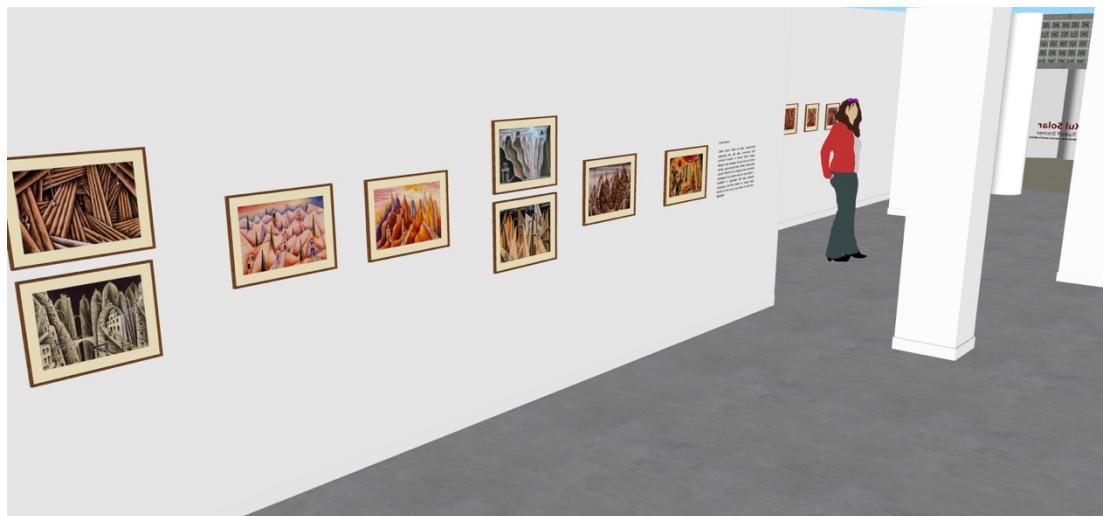




2.3. Núcleo 3: El ojo espiritual

A medida que Xul Solar profundiza su búsqueda espiritual y se concentra en el entrenamiento meditativo, surge en sus obras frecuentemente el elemento de la escalera, figuras humanas realizando caminos ascendentes e yoguis en postura de meditación. El espectador empieza a entrar en contacto con las obras resultantes del proceso de adquisición de visiones. Este núcleo tratará sobre los diferentes modos de percepción que se da por afuera del sentido de visión de los ojos físicos, llevando al público una explicación objetiva de conceptos de Goethe, Steiner y Aleister Crowley.

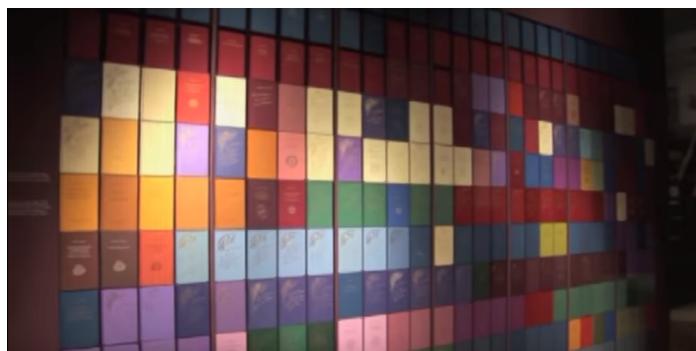
Planos del núcleo 3:



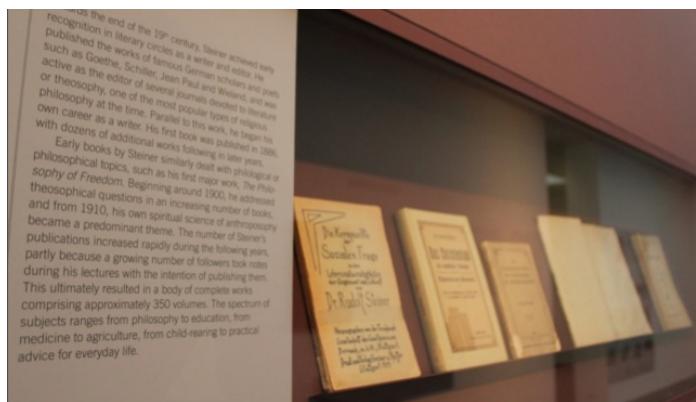
2.4. Núcleo 4: Xul Solar y la antroposofía

El entrenamiento meditativo para lograr estos estados complejos de conciencia, hace que Xul Solar investigue diferentes ramas del conocimiento espiritual. En esta sección se exhibirán una muestra de los seis sistemas de grafías de Xul aplicados a uno de sus aforismos favoritos “*Xamine todo, retene lo bon*”. Sus retratos grafías cobran mayor sentido y el espectador pasa a conocer los diferentes maestros que marcaron su vida. Tras este preámbulo de la obra de Xul Solar y su camino espiritual, adentraremos finalmente a la sección dedicada a establecer los nexos entre el artista y la antroposofía. El núcleo inicia con una introducción sobre la antroposofía a través de textos y un video documental sobre la biografía de Steiner y su estudio inicial sobre el idealismo alemán. Se suman aquí las evidencias documentales más contundentes que comprueban el interés de Xul Solar por la antroposofía, como el retrato - acompañado de una citación de Borges en la que califica las ideas cosmogónicas de Steiner⁵⁰ - y su colección de más de treinta libros del creador del movimiento.

Imágenes de referencia para el diseño:



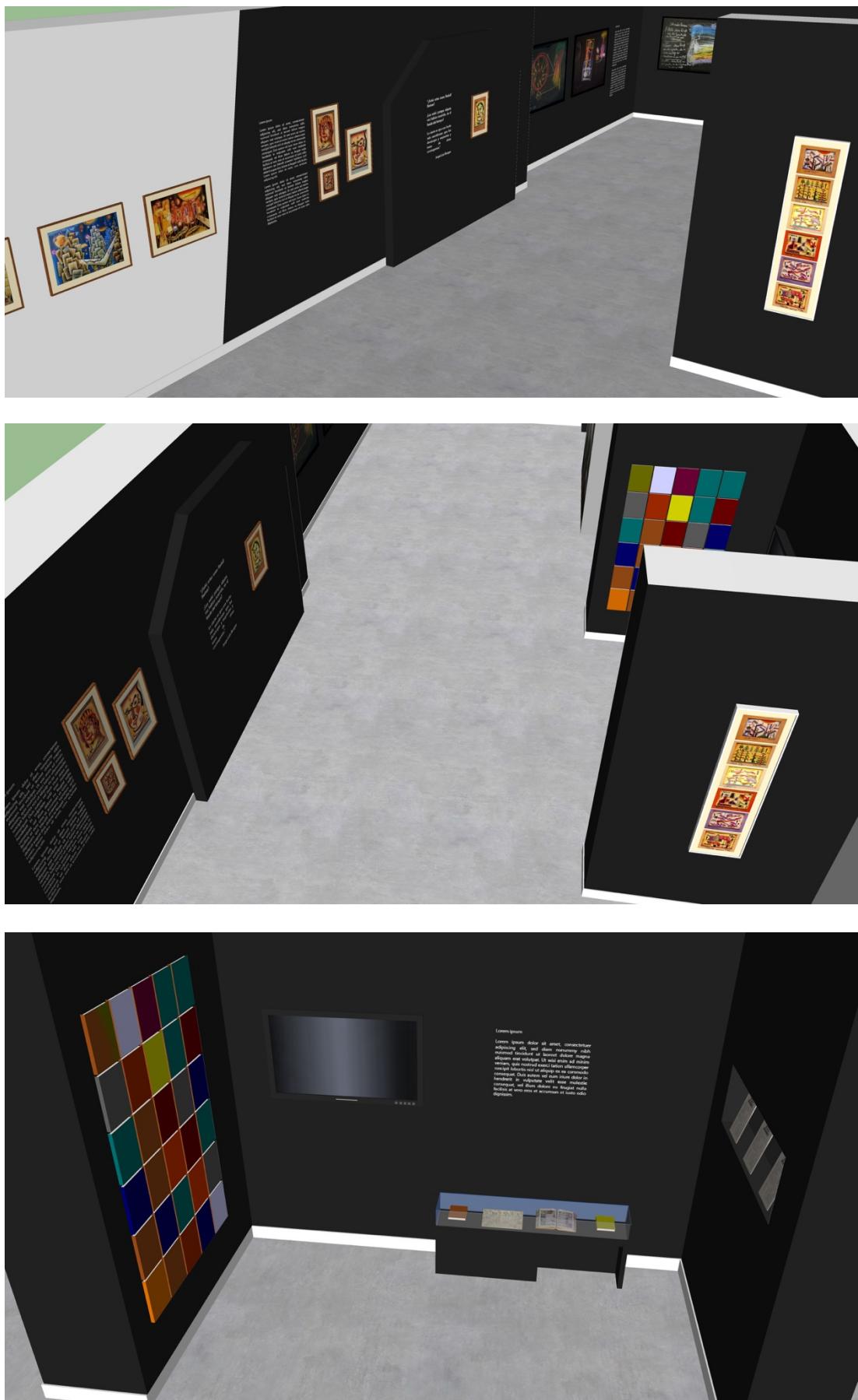
Libros expuestos en la muestra
Alchemy of Everyday, 2010
Vitra Design Museum, Weil am Rhein



Libros y documentos en vidriera en
la muestra *Alchemy of Everyday*,
2010
Vitra Design Museum, Weil am

⁵⁰ “¿Soñó estas cosas Rudolf Steiner? ¿Las soñó porque alguna vez habían ocurrido, en el fondo del tiempo? Lo cierto es que son harto más asombrosas que los demiurgos y serpientes y toros de otras cosmogonías”. BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (2010). “Los Seres Térmicos”. En *Manual de zoología fantástica*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Planos del núcleo 4:



2.5. Núcleo 5: Recreando el mundo

Esta parte de la muestra profundizará en las iniciativas de Steiner, tratando un poco más de su biografía, sus charlas públicas, sus diferentes áreas de actuación y la historia del primero y segundo Goetheanum. Se exhibirá una selección acotada de las pizarras que evidencian más claramente las ideas de Steiner sobre la constitución físico-espiritual del individuo. Se tratará también de la participación de Steiner en el circuito artístico que incluía los artistas del *Der Blaue Reiter*, resaltando las proclividades artísticas que comparten con Xul Solar.

En ese punto se entremezclarán los proyectos de reforma mundial de Steiner y de Xul Solar. Si el mundo necesita una reforma, entonces todas las áreas necesitan ser repensadas, transformadas y reconstruidas. Este núcleo dará cuenta de las intervenciones de ambos en la arquitectura, el teatro, la música, la danza y la enseñanza.

Imágenes de referencia para el diseño:

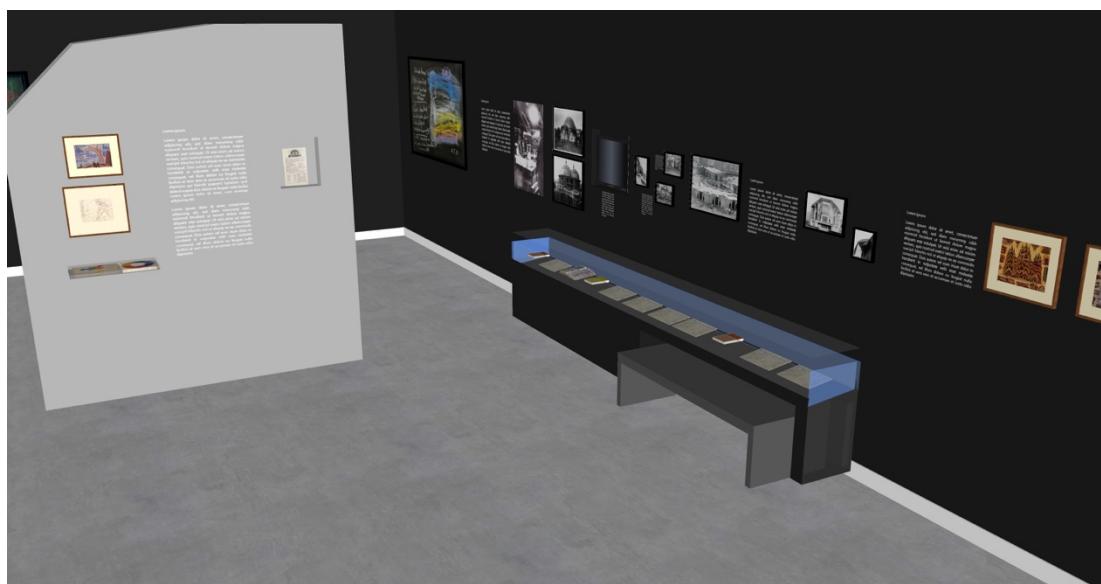
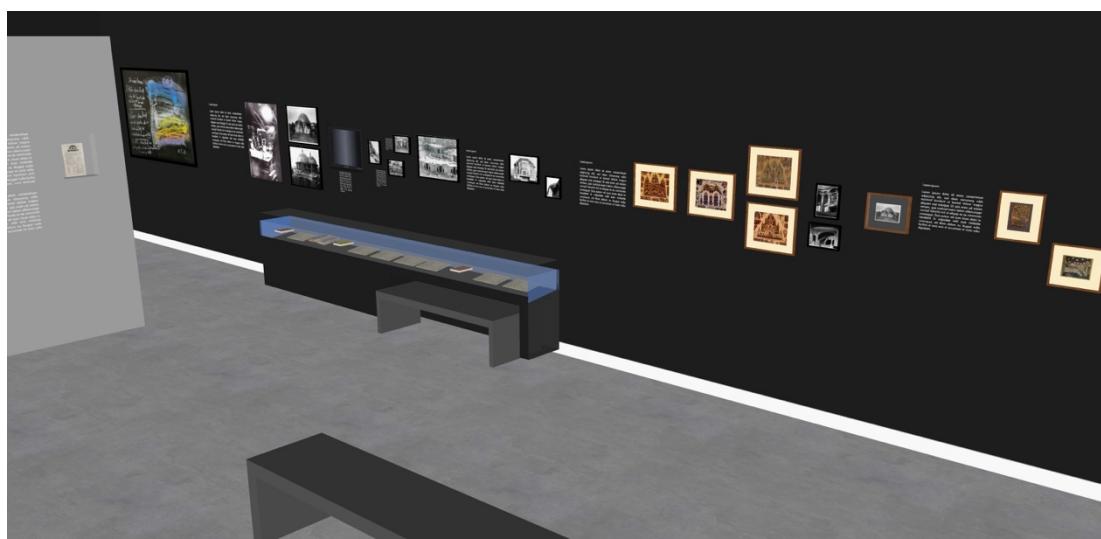


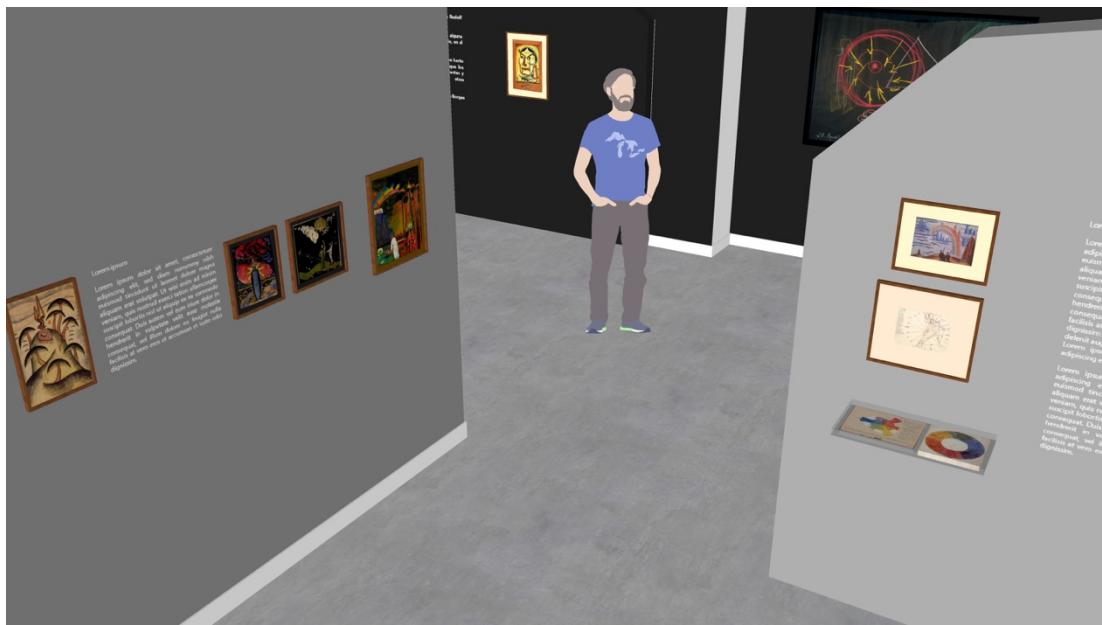
Dispositivos informativos en la muestra Alchemy of Everyday, 2010
Vitra Design Museum, Weil am Rhein

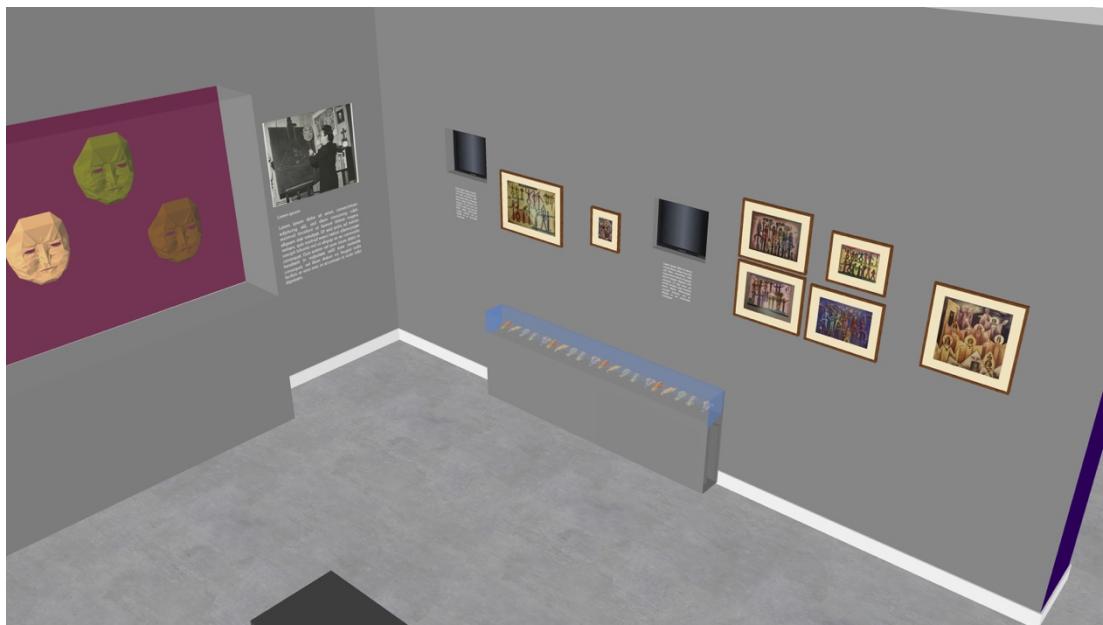


Títeres de Xul Solar expuestos en vidrieras en la muestra Xul Solar Panactivista, 2017
Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires

Planos del núcleo 5:







2.6. Núcleo 6: Praxis

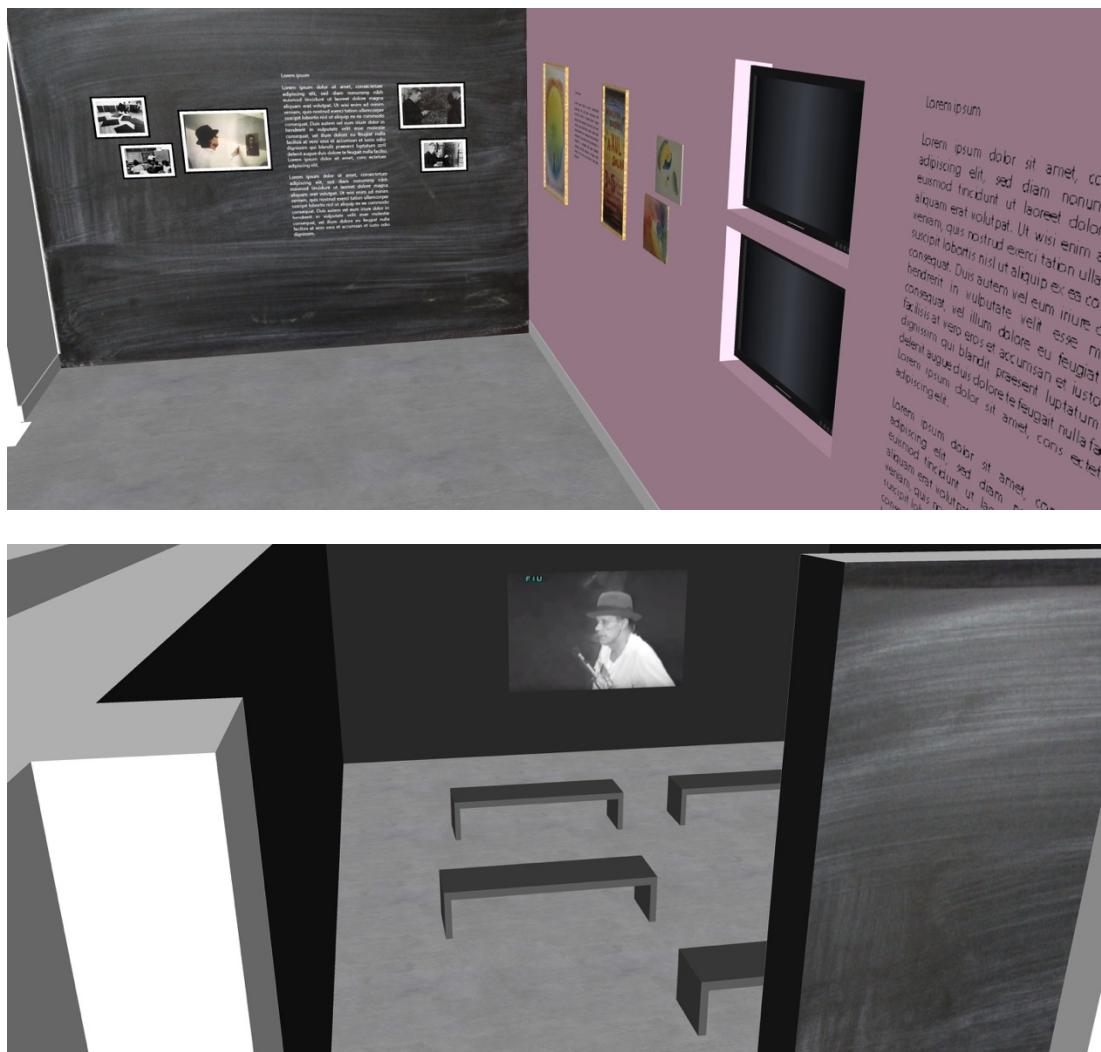
El último recorte temático introduce el espectador a un nuevo clima que tratará de los desdoblamientos de la antroposofía en la actualidad. Esta sección contará con una sala de proyección que exhibirá una performance contemporánea de Euritmia en el actual Goetheanum. Se elucidarán cuestiones relativas a la pedagogía Waldorf y su real aplicación en diferentes países en el presente. En los monitores de LCD se exhibirán simultáneamente escenas del día a día escolar en escuelas Waldorf en el oriente y occidente. Se exhibirán ejercicios de colores con acuarela sobre papel mojado realizado por alumnos y por el propio Steiner al inicio del siglo XX, que se comunican con la exploración del color realizada por Xul Solar y el interés que comparten en la teoría del color de Goethe. Estarán expuestos además afiches de Euritmia en diálogo con el afiche de una exposición de Xul Solar de los años 50 y otros trabajos de Steiner realizados con pastel.

Planos del núcleo 6:



A la última sección también se incorpora la temática de la pedagogía e introduce los nexos entre Joseph Beuys y las teorías de Steiner, poniendo en relevancia también la actividad de Xul Solar como maestro a través de textos y fotografías. La exposición culmina en la proyección en el subsuelo de un registro documental de una de las performances-charlas de Beuys realizada en 1985, en la que contesta preguntas del público relacionadas a la encarnación y la existencia del alma utilizando referencias de Goethe, Schiller y Rudolf Steiner⁵¹. La intención es que este video funcione como un cierre y que suscite en el espectador nuevas cuestiones sobre el lugar que ocupa el conocimiento espiritual en la sociedad. El recorrido busca así construir gradualmente una mirada renovada sobre las verdaderas motivaciones que subyacen las obras de Xul Solar que permita generar nuevos impulsos transformadores a futuro.

Planos del núcleo 6:



⁵¹ La conferencia *Aktive Neutralität* completa está disponible en: <https://fiu-verlag.com/>

3. Selección de obras

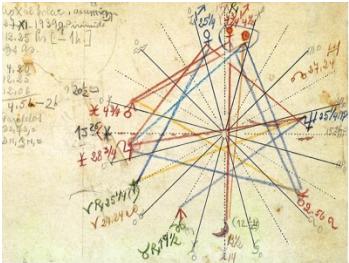
Núcleo 1: Arte, ciencia y espiritualidad

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

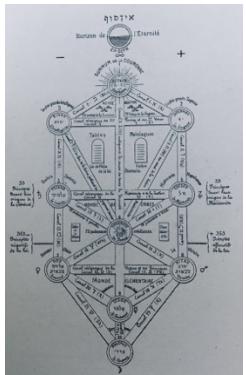
7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

Núcleo 2: La teosofía y la conformación de utopías



16.



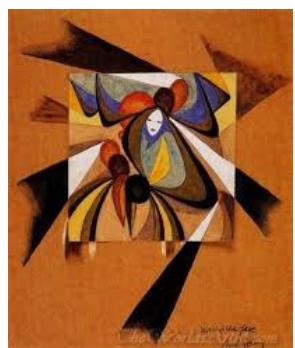
21.



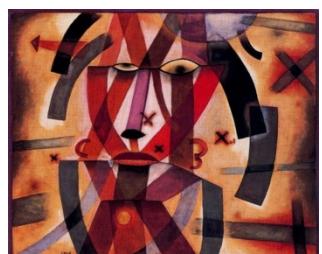
26.



17.



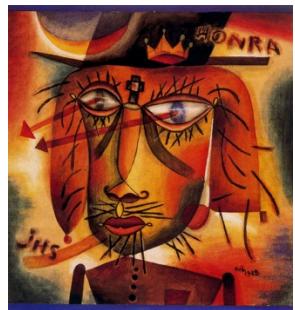
22.



27.



18.



23.



28.



19.



24.



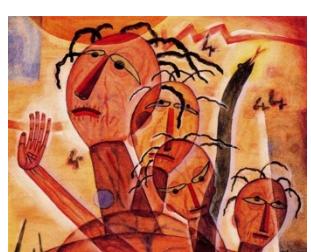
29.



20.



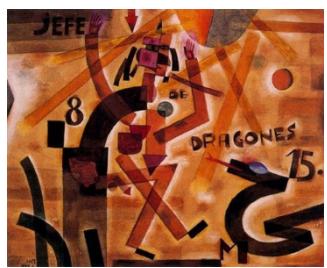
25.



30.



31.



32.



37.



42.



33.



38.



43.



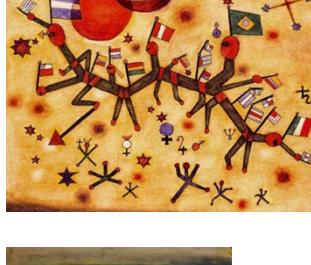
34.



39.



35.



40.



36.



41.

Núcleo 3: El ojo espiritual



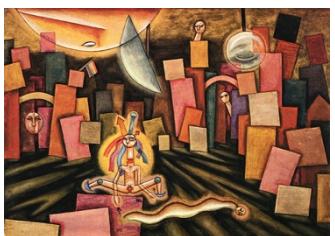
44.



50.



56.



45.



51.



57.



46.



52.



47.



53.



48.



54.



49.



55.

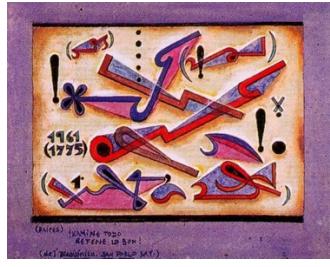
Núcleo 4: Xul Solar y la antroposofía



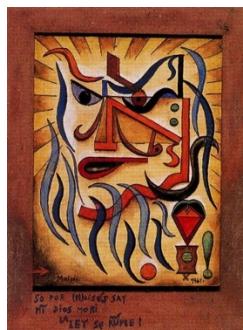
58.



63.



59.



64.



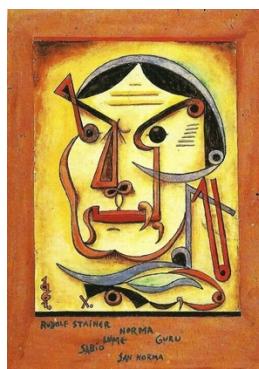
60.



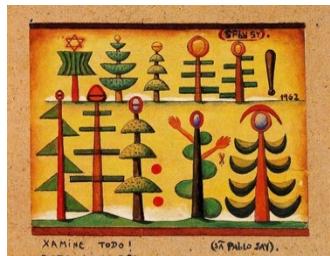
65.



61.



66.

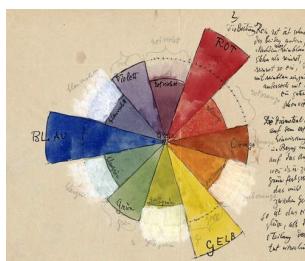


62.

Núcleo 5: Recreando el mundo



67. 1923



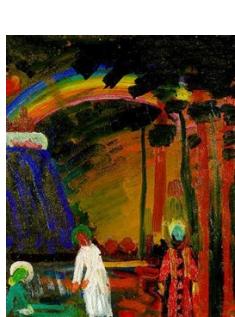
73.



78.



68. 1925



74.



79.



69. 20.2.23



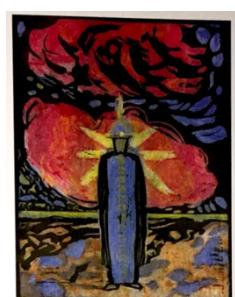
75.



80.



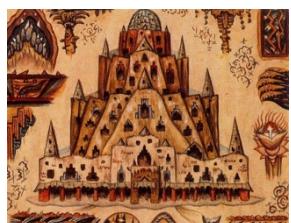
70. 20.2.24



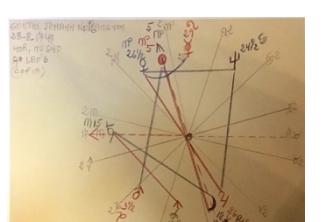
76.



71.



81.



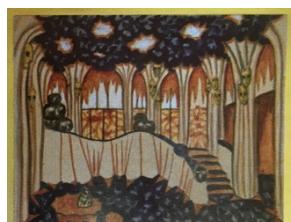
72.



77.



82.



83.



84.



89.



85.



90.



86.



91.



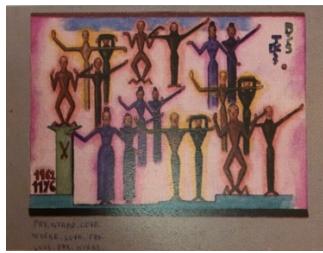
87.



92.



88.



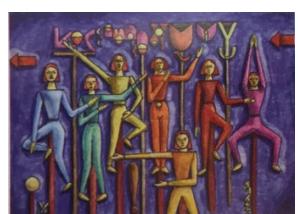
93.



94.



95.



96.



97.



98.

Núcleo 6: Praxis



99.



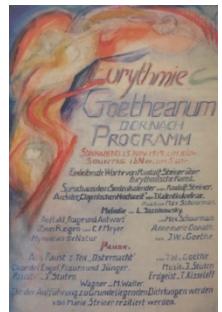
103.



100.



104.



101.



102.



105.



106.

3.1 Listado de obras

Cod.	Artista	Título	Año	Técnica	Medidas (cm)
Núcleo 1					
1	Xul Solar	<i>Panajedrez</i>	1945	Mixta s/ madera	43x41x2,7
2	Xul Solar	<i>12 cartas de tarot</i>	s.f.	Lápiz y témpera s/ cartulina	9,5x5,8
3	Xul Solar	<i>Carpetas de recorte</i>	s.f.	Mixta	-
4	Xul Solar	<i>Juego de cartas Panlengua</i>	c. 1958	Lápiz y témpera s/ cartulina	-
5	Xul Solar	<i>Su carta natal</i>	1939	Lápiz s/ cartulina	-
6	Xul Solar	<i>Piano modificado</i>	1936	Mixta	-
7	Xul Solar	<i>Muerte titere</i>	c. 1953	Mixta	210x40x20
8	Xul Solar	<i>El idioma de los argentinos, Jorge Luis Borges</i>	1926	Témpera y acuarela	-
9	Xul Solar	<i>Pan árbol</i>	1954	Acuarela s/ papel	35,5x24
10	Xul Solar	<i>Pan tree</i>	1960	Acuarela s/ papel	52x30,5
11	Xul Solar	<i>Coecos fachada</i>	1953	Acuarela s/ papel	31,8x41,6
12	Papus, La Cabale	<i>Esquema del árbol de la cábala</i>	1903	Ilustración impresa	-
13	Xul Solar	<i>Pan altar mundi</i>	1954	Acuarela s/ madera	65x46
14	Xul Solar	<i>Pan altar</i>	1954	Acuarela s/ madera	-
15	Xul Solar	<i>Cruz</i>	1954	Acuarela s/ madera	62x32,5
Núcleo 2					
16	Xul Solar	<i>Entierro</i>	1914	Acuarela s/ papel	27x36
17	Xul Solar	<i>Anjos</i>	1915	Acuarela s/ papel	28x37
18	Xul Solar	<i>Ofrenda cuori</i>	1915	Acuarela s/ papel	33,4x12,6
19	Xul Solar	<i>Otra ofrenda cuori</i>	1915	Acuarela s/ papel	28,5x15
20	Xul Solar	<i>Paisaje Bunti</i>	1916	-	-
21	Xul Solar	<i>Man-tree</i>	1916	Acuarela s/ papel	33x18
22	Xul Solar	<i>Cara idolatrada</i>	1918	Acuarela s/ papel	25,1x20,8
23	Xul Solar	<i>Jefa honra</i>	1923	Acuarela s/ papel	28x26
24	Xul Solar	<i>Tu y yo</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x36
25	Xul Solar	<i>Angel del karma</i>	1923	Acuarela s/ papel	28,3x33
26	Xul Solar	<i>Séptuplo</i>	1924	Acuarela s/ papel	26x26
27	Xul Solar	<i>Cintas</i>	1924	Acuarela s/ papel	25,5x32,2
28	Xul Solar	<i>Hipnotismo</i>	1923	Acuarela s/ papel	25,8x32,1
29	Xul Solar	<i>Dos Parejas</i>	1924	Acuarela s/ papel	27,5x35
30	Xul Solar	<i>Cuatro Cholas</i>	1923	Acuarela s/ papel	25,8x33
31	Xul Solar	<i>Homme das serpents</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x32
32	Xul Solar	<i>Jefe de dragones</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x32
33	Xul Solar	<i>Jefe de sierpes</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x32
34	Xul Solar	<i>Ña Diáfana</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x32
35	Xul Solar	<i>Nana Watzin</i>	1923	Acuarela s/ papel	25,5x31,5
36	Xul Solar	<i>Por su cruz jura</i>	1923	Acuarela s/ papel	25,8x32,2
37	Xul Solar	<i>Tlaloc</i>	1923	Acuarela s/ papel	26x32
38	Xul Solar	<i>Nuevo mundo</i>	1919	Acuarela s/ papel	14x10,5
39	Xul Solar	<i>Mundo</i>	1925	Acuarela s/ papel	25,5x32,5
40	Xul Solar	<i>País</i>	1925	Acuarela s/ papel	25,2x32,7
41	Xul Solar	<i>Proa</i>	1926	Acuarela s/ papel	50x33
42	Xul Solar	<i>Drago</i>	1927	Acuarela s/ papel	25,5x32
43	Xul Solar	<i>Otro drago</i>	1927	Acuarela s/ papel	23x31
Núcleo 3					

44	Xul Solar	<i>Bosque y yogi</i>	1931	Acuarela s/ papel	32x47
45	Xul Solar	<i>Un yogui</i>	1932	Acuarela s/ papel	40x55,5
46	Xul Solar	<i>Bordes del San Montes</i>	1944	Témpera s/ papel	35x50
47	Xul Solar	<i>Fiordo</i>	1943	Témpera s/ papel	35x50
48	Xul Solar	<i>Muros y escaleras</i>	1944	Témpera s/ papel	35x50
49	Xul Solar	<i>Cavernas y troncos</i>	1944	Témpera s/ papel	35x50
50	Xul Solar	<i>Ciudá y abismos</i>	1946	Témpera s/ papel	35x50
51	Xul Solar	<i>Montes de nueve torres</i>	1949	Acuarela s/ papel	35x50
52	Xul Solar	<i>Zigzag con kioskos</i>	1948	Acuarela s/ papel	35x50
53	Xul Solar	<i>Paisaje celestial</i>	1933	Acuarela s/ papel	40,5x52,5
54	Xul Solar	<i>Paisaje</i>	1933	Acuarela s/ papel	40,6x56,3
55	Xul Solar	<i>Paisaje</i>	1932	Acuarela s/ papel	39,7x56
56	Xul Solar	<i>Bri País Gente</i>	1933	Acuarela s/ papel	40x55,5
57	Xul Solar	<i>Palacio Almi</i>	1932	Acuarela s/ papel	40x55
Núcleo 4					
58	Xul Solar	<i>Xamine todo retene lo bon</i>	1961	Témpera s/ papel	21,5x26,7
59	Xul Solar	<i>Xamine todo retene lo bon</i>	1961	Témpera s/ papel	22,2x27,8
60	Xul Solar	<i>Xamine todo retene lo bon</i>	1961	Témpera s/ papel	22,4x27,5
61	Xul Solar	<i>Xamine todo retene lo bon</i>	1962	Témpera s/ papel	21,8x26,4
62	Xul Solar	<i>Xamine todo retene lo bon</i>	1962	Témpera s/ papel	22,5x27,1
63	Xul Solar	<i>Gran Rey Santo Jesús Kristo</i>	1962	Témpera s/ papel	40x28
64	Xul Solar	<i>Moisés</i>	1961	Témpera s/ papel	23x17
65	Xul Solar	<i>Muy mago Crowley Alistör</i>	1961	Témpera s/ papel	30x22,5
66	Xul Solar	<i>Rudolf Steiner</i>	1961	Témpera s/ papel	30,5x21
Núcleo 5					
67	Rudolf Steiner	<i>Sin título</i>	1923	Tiza s/ cartulina	102x152
68	Rudolf Steiner	<i>Sin título</i>	1923	Tiza s/ cartulina	102x152
69	Rudolf Steiner	<i>Sin título</i>	1923	Tiza s/ cartulina	102x152
70	Rudolf Steiner	<i>Sin título</i>	1923	Tiza s/ cartulina	102x152
71	Xul Solar	<i>Sin título</i>	1920	Témpera s/ papel	15,1x21,3
72	Xul Solar	<i>Carta natal de Goethe</i>	s.f.	Lápiz s/ papel	-
73	Paul Klee	<i>Color chart</i>	1931	Acuarela s/ papel	-
74	Wassily Kandinsky	<i>Escena de Ariel Fausto II</i>	1922	Óleo s/ papel	41x33
75	Wassily Kandinsky	<i>The pointer</i>	1913	Grabado s/ papel	-
76	Maria Straskosch-Giesler	<i>Initiate</i>	1913	Grabado s/ papel	26,2x17,5
77	Xul Solar	<i>San Francisco</i>	1917	Acuarela s/ papel	37x23
78	Xul Solar	<i>Catedral</i>	1918	Acuarela s/ papel	20,5x25
79	Xul Solar	<i>Estilo</i>	1918	Acuarela s/ papel	19,9x24,9
80	Xul Solar	<i>Proyecto</i>	1918	Acuarela s/ papel	21x25,2
81	Xul Solar	<i>Proyecto</i>	1918	Acuarela s/ papel	19,5x24,5
82	Xul Solar	<i>Interior templo</i>	1918	Acuarela s/ papel	16,2x12
83	Xul Solar	<i>Escena</i>	1918	Acuarela s/ papel	12x16
84	Xul Solar	<i>Escena teatri</i>	1920	Acuarela s/ papel	21x25,4

85	Xul Solar	<i>Sin título</i>	1951-1953	Mixta s/ madera y cartón	19,5x32x2,5
86	Xul Solar	<i>Máscara títere Sagitario</i>	1951-1953	Mixta s/ madera y cartón	38,5x25x19,5
87	Xul Solar	<i>Sin título</i>	1951-1953	Mixta s/ madera y papel marché	26x19,7x16,5
88	Xul Solar	<i>Máscara El Genovés</i>	1951-1953	Mixta s/ madera y papel marché	21,5x19x20
90	Xul Solar	<i>Máscara Escorpio</i>	1951-1953	Mixta s/ madera y papel marché	18,5x25x19,5
91	Xul Solar	<i>Todo para el reino de Dios Mejor mundo Raza Santa</i>	1961	Témpera y tinta s/ papel	15x22
92	Xul Solar	<i>En ritmiko</i>	1922	Acuarela y gouache s/ papel	14,5x10,5
93	Xul Solar	<i>Pax Worke Love</i>	1962	Témpera y tinta s/ papel	22x27
94	Xul Solar	<i>Grafía</i>	1962	Témpera y tinta s/ papel	22x30
95	Xul Solar	<i>Sin título</i>	1962	Témpera y tinta s/ papel	15,7x20,9
96	Xul Solar	<i>Sin título</i>	1962	Témpera y tinta s/ papel	21,6x30
97	Xul Solar	<i>Coro</i>	1939	Témpera y tinta s/ papel	35x33
98	Annemarie Bäschlin	<i>Figurines de Euritmia</i>	1915	Acuarela s/ papel	-

Núcleo 6

99	Xul Solar	<i>Rudolf Steiner y Edith Maryon</i>	c.1920	Témpera s/ madera	-
100	Xul Solar	<i>Afiche de Euritmia I</i>	1919	Acuarela y pastel s/ papel	72,5x50
101	Xul Solar	<i>Afiche de Euritmia 2</i>	1919	Acuarela y pastel s/ papel	72,5x50
102	Rudolf Steiner	<i>Estudio de color</i>	1921	Acuarela s/ papel	26x32,5
103	Alumnos Goetheanum	<i>Trabajo de color</i>	1921	Acuarela s/ papel	26x32,5
104	Xul Solar	<i>Cartel para muestra</i>	1951	-	-
105	Rudolf Steiner	<i>La trimembración del hombre</i>	1923	Pastel s/ papel	70,6x52,7
106	Alexandra Umbreit	<i>Joseph Beuys sosteniendo un retrato de Rudolf Steiner</i>	1973	Fotografía	-
106	Joseph Beuys	<i>Aktive Neutralität FIU</i>	1985	Video	-

Bibliografía

ABÓS, Álvaro

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

AICHELE, Kathryn Porter

2006 *Paul Klee. Poet/Painter*. Nueva York: Camden House.

AMRINE, Frederick

2017 *Eurythmy and the New Dance: Loie Fuller, Isadora Duncan, and Ruth St. Denis*. s.l.: Keryx.

ANAYA, Jorge López

2002 *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub Museo Xul Solar.

ARTUNDO, Patricia

2005a *Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: Malba.

2005b *Xul Solar Entrevistas, Artículos y Textos Inéditos*. Buenos Aires: Corregidor.

2012 *Los San Signos. Xul Solar y el I Ching*. Buenos Aires: El Hilo De Ariadna.

BAUMGARTNER, Michael

2013 “Paul Klee. From Structural Analysis and Morphogenesis to Art Research”. En SALLIS, John y RISSER, James (eds.) *Phenomenology*, 43 (3), 374-393.

BENDINGER, María Cecilia G.

2004 *Xul Solar. Grafías Plastiútiles*. Buenos Aires: La casa de Povarché.

2000 “Rudolf Steiner: Relación con Xul Solar y Jorge Luis Borges”. En *Rudolf Steiner en el Museo Nacional de Bellas Artes* (42/43). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

BLASCO, Selina (ed.)

2013 “Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas”. En *Investigación artística y universidad. Documentos para un debate* (11/43). Madrid: Ediciones Asimétricas.

BORGES, Jorge Luis

1990 “A Xul Solar”. En *Catálogo de obras del museo*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub.

ARZÚ, Marta Elena C.

2002 “La creación de nuevos espacios públicos en Centroamérica a principio del siglo XX: la influencia de redes teosóficas en la opinión pública centroamericana”. En *Revista Historia*, 46, 11-59.

CRISTIÁ, CINTIA

2011 *Xul Solar. Un músico visual.* Buenos Aires: Gourmet Musical.

DELAMATER PEG

1984 “Some Indian Sources in the Art of Paul Klee”. En *The Art Bulletin*, 66 (4), 657-672.

FÄTH, Reinhold y VODA, David (eds.)

2015 *Aenigma*. Praga: Arbor vitae.

GÓMEZ, Leticia H. y GÓMEZ, Claudia A. M.

2013 “Un recorrido en el pensamiento de Hannah Arendt: de la vita contemplativa a la vita activa”. En *Revista Diacrítica*, 27 (2). Recuperado de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672013000200014&lng=pt&nrm=i&tlang=es

GRADOWCZYK, Mario H.

1994 *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba

1998 “Xul y Borges: el lenguaje a dos puntas”. En *Variaciones Borges*, 5, 207-219. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/24879524>

HAID, Christiane

2015 *Maria Strakosch-Giesler*. Forschungsstelle Kulturimpuls - Biographien Dokumentation. Recuperado de <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=1046>

HOLLAND, Allison (ed.)

2007 *Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination Inspiration Intuition*. Melbourne: National Gallery of Victoria.

INTROVIGNE, Massimo

2016 “Theosophical Artistic Networks in the Americas, 1920–1950”. En *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 19 (4), 33-56.

2018 “The Sounding Cosmos Revisited Sixten Ringbom and the “Discovery” of Theosophical Influences on Modern Art”. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 21 (3), 29–46.

KERN, Maria Lúcia Bastos

2016 “O campo intelectual e de arte em Buenos Aires: debates e práticas artísticas”. En *Estudos Ibero-Americanos*, 42 (1), 327-351. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-864X.2016.1.22885>

KLEE, Felix (ed.)

1965 *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*. Berkeley: University of California Press.

KRIES, Mateo y VEGESACK, Alexander (eds.)
2010 *Rudolf Steiner. Alchemy of everyday*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum and Authors.

KUGLER, WALTER
2000 “Pensar en colores y formas. Las pizarras de Rudolf Steiner”. En *Rudolf Steiner en el Museo Nacional de Bellas Artes* (22/32). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

LERM HAYES, Christa-Maria
2019 *Beuys's Legacy in Artist-led University Projects*. Tate Papers, 31. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/31/beuys-legacy-artist-led-university-projects>

MCDERMOTT, Robert
2015 *Steiner and Kindred Spirits*. Great Barrington: Anthroposophic Press.

MELLO, Renato González
2002 “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”. En ACEVEDO, Esther. *Hacia otra historia del Arte en México. Tomo III. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)* (39/64). Buenos Aires: Ediciones Conaculta.

MORGENSTERN, Christian
1920 *Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*. Múnich: R.Piper & CO Verlag.

NELSON, Daniel E.
2005 “Los San Signos de Xul Solar: El libro de las mutaciones”. En ARTUNDO, Patricia. *Visiones y revelaciones*. Buenos Aires: Malba.

NISBET, Robert. A.
2000 “A sociologia como uma forma de arte”. En *Plural. Sociologia USP*, 7, 111-130.

PIAZZA, Maria de Fátima Fontes
2011 *À margem do circuito artístico latino-americano: uma reflexão sobre o nacionalismo no campo intelectual*. XXVI Simpósio Nacional de História. Associação Nacional de História Seção São Paulo ANPUH. Recuperado de: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312369303_ARQUIVO_Amargemdoci rcuitoartistico-FORMATADO\[1\]\[1\].pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312369303_ARQUIVO_Amargemdoci rcuitoartistico-FORMATADO[1][1].pdf)

PINHEIRO, Luciana
2018 *As cores da alma. A vida de Hilma af Klint*. São Paulo: 300 Editora.

RABOSSI, Cecilia (ed.)
2017 *Xul Solar: panactivista*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

RAMOS FLORES, Maria Bernardete

2012 “Quando o dragão assume o lugar do cavalo: um caráter pós-colonialista na obra criolla de Xul Solar”. En *Revista Brasileira de História*, 32 (63), 361-380.

RINDER, Lawrence

1997 *Knowledge of Higher Worlds. Rudolf Steiner's blackboards drawings*. Berkeley: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

RINGBOM, Sixten

1966 “Art in The Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”. En: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Vol. 29* (386-418). Londres: The Warburg Institute.

1970 “The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting”. En *Acta Academiae Aboensis, Ser. A: Humaniora*, 38(2), 33-ff.

STEINER, Rudolf

1912 *The gates of knowledge*. Nueva York: The knickerbocker press.

1964 *The Arts and Their Mission*. Nueva York: The Anthroposophic Press.

1997 *An outline of Esoteric Science*. Forest Row: Anthroposophic Press.

2009 Mein Lebensgang. Provo: Rudolf Steiner Online Archiv. Recuperado de: <http://anthroposophie.byu.edu/schriften/028.pdf>

2011 *Knowledge of the Higher Worlds. How is it achieved?* Forest Row: Rudolf Steiner Press.

2014 *Teosofía. Introducción al conocimiento suprasensorio del mundo y al designio del hombre*. Buenos Aires: ECE Editorial Científico-Espiritual de la obra de Rudolf Steiner.

STUCKRAD, Kocku Von

2005 *Western Esotericism. A Brief History of Secret Knowledge*. Londres: Equinox Publishing

SVANASCINI, Osvaldo

1962 *Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

2002 “Xul Solar: una poética percepción”. En BARNATÁN, Marcos Ricardo y CABEZA, Belén D. R. (coords). *Xul Solar* (33/43). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

TORTOSA, Alina

1998 “Xul Solar / Jorge Luis Borges I ”. En *Xul Solar, J.L. Borges: Língua e Imagem* (8/11). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

2006 *Xul Solar, Jorge Luis Borges: una relación entrañable*. Resonancias. Recuperado de: <http://www.resonancias.org/content/read/519/xul-solar-jorge-luis-borges-una-relacion-entranable-por-alina-tortosa/>

VALDÉS, Eduardo D. y BAO, Ricardo M.

1999 “Redes teosóficas y pensadores (políticos) latinoamericanos 1910-1930”. En *Cuadernos Americanos*, 78, 137-152.

WEHR, Gerhard

2002 *Jung and Steiner. The birth of a new psychology*. Great Barrington; Anthroposophic Press.

ZEIGER, Claudio

1999. *Huésped de honor*. Página 12 Suplemento Radar, 12 de septiembre. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/1999/supl/radar/99-09/99-09-12/nota3.htm>