

**Dicenda.** Estudios de lengua y literatura españolas

ISSN-e 1988-2556

<http://dx.doi.org/10.5209/dice.91979>

 EDICIONES  
COMPLUTENSE

## Fundamentos gnoseológicos y significación de América en la *Carta abierta a Jacques Lipchitz* y otros escritos de Juan Larrea

Guillermo Aguirre<sup>1</sup>

Recibido: 10 de marzo de 2022 / Aceptado: 28 de abril de 2022

**Resumen:** A partir de una perspectiva filosófica y pneumatológica se abordará el sentido que el poeta Juan Larrea ofrece sobre un curso teleológico de la historia. Todo ello será articulado conforme a la significación que el escritor bilbaíno concede a América en la *Carta abierta a Jacques Lipchitz* (1954). En ella Larrea expone la razón por la que considera que América es la tierra donde habrá de cristalizar el tercer reino. El poeta comprende que la revelación de un arte transparente, luminoso y de carácter disolutivo, da testimonio de este curso teleológico.

**Palabras clave:** Juan Larrea, Jacques Lipchitz, Poesía del siglo XX, Escultura del siglo XX.

### [en] Gnoseology and Meaning of America in the *Open Letter to Jacques Lipchitz* and other Writings of Juan Larrea<sup>2</sup>

**Abstract:** From a philosophical and pneumatological perspective, we will delve into the meaning that the poet Juan Larrea offers regarding a teleological course of history. All of this will be articulated based on the significance that the Bilbao-born poet attributes to America in the *Open Letter to Jacques Lipchitz* (1954). In this writing, Larrea explains the reason why he considers America to be the land where the third kingdom is to crystallize. The poet understands that the revelation of a transparent, luminous, and dissolutive art bears witness to this teleological course.

**Keywords:** Juan Larrea, Jacques Lipchitz, 20th Century Poetry, 20<sup>th</sup> Century Sculpture.

**Sumario:** 1. Consideraciones previas a la materia de estudio. 2. Pneumatología larreana. 3. Papel profético-revelador de la obra de Lipchitz. 4. *Carta abierta* y maternidad. 5. Palabras finales. Obras citadas.

**Cómo citar:** Aguirre, G. (2023): “Fundamentos gnoseológicos y significación de América en la *Carta abierta a Jacques Lipchitz* y otros escritos de Juan Larrea”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 41, pp. 1-10.

### 1. Consideraciones previas a la materia de estudio

El exilio en Juan Larrea, como señala José Fernández de la Sota, es un destino, un punto de fuga testimoniado por una salida o huida del hogar, de Bilbao, de España y de Europa. En última instancia, es un alejamiento del mundo. El itinerario vital del poeta se guía por episodios comprendidos como necesarios en su búsqueda de la tierra donde habrá de revelarse el reino del espíritu o reino utópico comunal, en referencia a América. Lo que en un inicial momento de su biografía constituye un afán de independencia posibilitado por una serie de oportunidades que le permiten viajar a Madrid primero y a París después, va dejando paso, con los años, y en especial a partir del estallido de la Guerra Civil, a una comprensión de la vida eminentemente fatalista, así como a una intelección de la historia de tinte explícitamente escatológico<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid  
Correo electrónico: [guillermo.a.m@ucm.es](mailto:guillermo.a.m@ucm.es)

<sup>2</sup> Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de Personal Posdoctoral de Formación en Docencia e Investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

<sup>3</sup> Esta última cuestión invita a un ahondamiento en el utopismo de Larrea teniendo en consideración los debates, a lo largo del pasado siglo, en torno al proceso de secularización y los gnosticismos modernos, una de cuyas piedras de toque la encontramos en la polémica entre Schmitt y Kelsen. Por lo demás, se trata de un motivo central en la obra de Löwith, Taubes, Strauss o Voegelin, e incluso es abordado por Julian Huxley, cada uno de ellos desde un distinto enfoque. La cuestión será retomada por Blumenberg y es atendida hoy por autores como Sloterdijk o Villacañas.

La identidad entre el exilio y la búsqueda de la tierra donde ha de cristalizar un reino de raíz joánica<sup>4</sup>, resonancias medievales –Joaquín de Fiore, Amalrico de Bène, Nicolás de Cusa, etc.–, proyección renacentista y barroca –Müntzer, Campanella, etc.– y presencia decimonónica –de la mano de los utopismos socialistas–<sup>5</sup>, es interpretada por quienes se han acercado a Larrea desde la descripción de un arco que aúna dimensiones escatológicas con detonantes biográficos imbricados a su permanente deseo de huida. Encontramos entre estos últimos el rechazo a un catolicismo encarnado ante todo en la figura de su madre, el desacuerdo con la situación política española o la búsqueda de un lugar óptimo para dedicarse por completo a sus intereses vocacionales. Larrea tratará de resolver estas necesidades instalando cualquier tensión existencial en un plano simbólico, y así, primero de modo más o menos inconsciente y posteriormente de manera deliberada, llevará a cabo la inserción de su experiencia vital en el molde ofrecido por una necesidad aceptada en su completitud, actitud conforme a la que se hace presente el *amor fati* de los estoicos –“sabiduría superior” (Bulgákov, 2014: 42)–<sup>6</sup> o de un Nietzsche cuya obra el bilbaíno conocía bien aun cuando, por lo demás, el uno y el otro reman ideológicamente en direcciones opuestas. Este engarzamiento del destino en la raíz de la existencia conformará en Larrea una identificación estable a lo largo de su vida, resultando especialmente dramática en los episodios más terribles que hubo de experimentar, como fueron la muerte de su hija, el estallido de la Guerra Civil o la separación de su mujer. Cada uno de sus pasos, buscados o sobrevenidos, queda vinculado así a un curso insoslayable ajustado a su comprensión de sí mismo como figura profética, acaso trágica, aun desde su optimismo connatural y desde su tendencia a asumir una posición pasiva respecto de los acontecimientos.

A lo largo de las próximas páginas se abordará la significación que Juan Larrea concedió al continente americano desde su consideración de que en esta tierra habría de emerger el reino del espíritu. Se explorará todo ello a partir de los presupuestos gnoseológicos y consideraciones estéticas sobre los que el poeta se apoyó en sus distintos trabajos, ante todo su *Carta abierta a Jacques Lipchitz* –escrita en el año 54, con la que Larrea ‘presentó al mundo’ una obra, la del escultor, a sus ojos reveladora de la nueva época–, la conferencia que ofreció en el año 62 en la Bienal Americana de Arte, y los textos que componen el volumen recientemente publicado *Luz iluminada*. La significación que en su ideario poseen los conceptos de maternidad, transparencia y luminosidad, presentes en estos escritos, definen, además de aspectos axiales de su escatología, su comprensión de la estética contemporánea. Antes de abordar estas cuestiones, no obstante, se presentarán una serie de vínculos que permitan advertir la filiación desde la que el poeta articuló su ideario.

## 2. Pneumatología larreana

Como punto de partida encontramos la experiencia de un exilio cuyo aspecto aparente constituye en Larrea una proyección de un ideario arraigado, entre otros lugares, en la doctrina joánica y paulina, así como, de modo más general, en la tradición gnóstica<sup>7</sup>, al menos de extraer de esta última, de sus múltiples rostros, una serie de rasgos comunes –y de dejar de lado, en consecuencia, sus inagotables aristas–. Por de pronto, el pensamiento de Larrea plantea una cuestión que nos lleva directamente a Pablo, para quien “el mundo de la Ley y el mundo pagano fueron dos caras del mismo tiempo ya superado. Frente a estos mundos analógicos, se alza la roca de la noción de *pneûma* propia de la *logia* de Jesús y su presencia en el ser humano como carisma que vincula al reino” (Villacañas, 2016: 176), siendo justamente ambos conceptos –*pneûma* y carisma– fundamentales en la construcción teleológica articulada por Larrea. Para el poeta, el verdadero sujeto profético –identificado con la figura del verdadero artista conforme a una serie de ideas de sello neognóstico–<sup>8</sup> posee una naturaleza pneumatófora, tomando prestada la expresión de Pável Florenski –quien, aun quedando tan remoto a Larrea en aspectos generales de pensamiento, se mantiene próximo a éste desde su ataque al principio de racionalidad que rige la tradición occidental–. El autor de *La columna y el fundamento de la verdad* hablará en su trabajo *La perspectiva invertida*, más concretamente, de una “perspectiva [individual] como característica de una conciencia aislada” (2005: 31), en el sentido de falseada o espiritualmente cercenada. Este ataque contra una racionalidad de herencia grecolatina y rearticulación renacentista será compartido por Larrea, cuya comprensión del fenómeno, en el momento de expresarlo sobre la base de la actividad plástica, apunta –no obstante y en último término– a una disolución del objeto en tanto que expresión del deshacimiento de la individualidad en una totalidad, en los términos empleados por el propio Larrea, energética, en consonancia con su idea de un “dios dinámico” (2019: 163) metafóricamente identificable con la luz –motivo que no ha de desvincularse

<sup>4</sup> Ya en el *Antiguo Testamento* encontramos, a modo de precedente, referencias explícitas a un continuado periodo de paz. Así, en la visión escatológica de Isaías 65, 18 y 65, 25 leemos: “[...] Habrá gozo y regocijo / por siempre. [...] Lobo y cordero pacerán juntos / el león comerá paja como el buey, / y la serpiente se alimentará de polvo. / Nadie hará daño, nadie hará mal / en todo mi santo Monte –dice Yahvé–.” (*Biblia de Jerusalén*, 2009: 1120).

<sup>5</sup> Remitimos al lector, con vistas a un recorrido sintético por la materia, a la *Historia de las utopías*, de Lewis Mumford. Referenciamos el trabajo al final de este texto.

<sup>6</sup> Aún en relación con esta aceptación del destino cabe destacar que su pensamiento deja entrever vínculos con la doctrina encerrada en los *Upanishads* –en relación con un *amor fati* impregnado de optimismo– y, en líneas generales, con el *Vedanta*, que había leído y estudiado.

<sup>7</sup> En la que hay que situar, en cualquier caso, los propios textos joánicos y, al menos en parte, los paulinos. Por lo demás, el gnosticismo de Larrea, además de ser preciso abordarlo sin perder de vista el debate en torno a la secularización arriba aludido, ha de ponerse en relación con el neognosticismo de los autores de Eranos, con Jung a la cabeza, quienes rearticulan la dualidad radical de modelos como el marcionita en forma de un monismo trascendental de rasgos afines al que encontramos en el vasco, en el sentido de un mundo tensado por una dualidad engañosa que encuentra su contrapunto en una unidad psíquica totalizadora.

<sup>8</sup> Fenómeno que no ha de desvincularse, en otro orden de relaciones, del motivo del líder carismático.

del estudio, por parte del poeta, del *Avesta* y del zoroastrismo—. Esta identificación, explícita en el autor, recorre las páginas de su *Luz iluminada*.

Prosiguiendo con lo recién indicado, en referencia a los contenidos articulados en torno al concepto de *pneûma*, es preciso aproximarse a los márgenes del corpus joánico y, en consecuencia, al gnosticismo que, cercano en este caso a Filón<sup>9</sup>, en Larrea se abre paso hacia una comprensión no ya sólo del sujeto, sino de la realidad en su completitud, como organismo en esencia energético/espiritual, para Larrea términos identificables. Aquello que se plantea delata un monismo de reflejos trascendentales desde el que se advierten vínculos con el concepto de noosfera trabajado por De Chardin, e incluso con planteamientos explorados, si bien desde un enfoque secularizado, por el Cosmismo ruso —en referencia, por de pronto, a la noción de panpsiquismo—<sup>10</sup> en la misma época —aun cuando su origen es algo anterior, el ideario de estos predecesores del posthumanismo se desarrolla fundamentalmente en la década de los años veinte y treinta—<sup>11</sup> en que se formaba el pensamiento larreano y en que el propio Lipchitz daba comienzo a su labor escultórica. De modo general, y engarzando algunas de las consideraciones expuestas, parece evidente que, dado que el pensamiento de Larrea opera con formas cognitivas propias de la mística, toda dualidad resulta rebasada en su ideario —inmanencia-trascendencia; régimen profano-régimen sacro; interioridad-exterioridad, etc.—<sup>12</sup>, estableciéndose con ello un vínculo con el neognosticismo junguiano.

Sin despegarnos de la cuestión apuntada, regresando al aspecto por un momento dejado de lado, José Luis Villacañas, inmediatamente después de indicar que la idea relativa a una diferencia entre el hombre exterior y el interior encuentra su origen —al menos en los términos propuestos de conformación de una teología exitosa en Occidente en lo que aquí nos ocupa— en Filón, leemos que “la clave de la posición de Pablo es que no todo el hombre interior es transparente al hombre exterior” (2016: 177), siendo justamente esta tensión un aspecto axial en el ideario de Juan Larrea y en la lectura que hace de la obra de Lipchitz. La particularidad de la naturaleza profética, explorada por el bilbaíno en el capítulo dedicado a Novalis en *La espada de la paloma*, juega un papel decisivo a la hora de atender a esta articulación, y con ajuste a ello la transparencia de los trabajos de Lipchitz será celebrada por el poeta<sup>13</sup> en tanto que indicio de su valor profético, aun cuando le ‘reprochará’ al escultor el que no tenga conciencia de este decisivo hecho.

Aquello que Larrea admira en los trabajos de su amigo remite por tanto a la transparencia de su escultura<sup>14</sup>, o en rigor de unas pocas de ellas aun centrales en su trayectoria. Junto a ello, el conocimiento introspectivo del individuo —conocimiento indisociable de dicha transparencia—, el ahondamiento en su naturaleza, no cabe comprenderlo obviando su vínculo con la idea de una disolución de la identidad. En el neognosticismo larreano, como en el de Jung, las formas estéticas suplantán, en su sentido convencional, a la religión. El peligro de disolución que, a costa de negaciones, en Larrea se cierne sobre la realidad —amenazada con volatilizarse en tanto que proyección aparente—<sup>15</sup>, es contrarrestado por medio de su monismo trascendental, así como, de modo paradójico, hundiéndose en la irrealdad del mundo para desde ella articular una doble negación —a la que hará referencia explícita incluso en sus textos estéticos: “negación de la negación” (Read, 1964: 78)—<sup>16</sup> devenida en suprema afirmación, siguiendo con ello

<sup>9</sup> La filosofía de Filón, siguiendo a Villacañas y en lo que aquí interesa resaltar, “se abre camino [...] a través del concepto de sôma, el cuerpo al que puede formar tanto el espíritu como la carne” (2016: 176). Se diluye con ello el exagerado dualismo gnóstico, tal como acontece en un Larrea para quien la materia llega a revelar la esencia energético-espiritual de la realidad.

<sup>10</sup> El concepto de noosfera manejado por Vernadski es trabajado desde el cosmismo e incluso se deja entrever en precedentes de éste, en referencia a la obra de Soloviev y de Fiodorov.

<sup>11</sup> Remitimos al trabajo editado por Boris Groys (2018) sobre la cuestión, en el que se detalla este ideario en el que se da una síntesis de escatología, ciencia y biopolítica.

<sup>12</sup> En relación con su comprensión de una conciencia no cerrada sobre sí, sino definida por una interacción o incluso consustanciación con el medio externo, cabría establecer algunos vínculos entre su ideario —siempre que se prescindiera del elemento espiritual que en Larrea queda incorporado a la psique supraindividual— y el regreso hoy al concepto de una conciencia porosa, en este caso sin connotaciones metafísicas de por medio. Así, para Alva Noë “La conciencia no es algo que ocurra dentro de nosotros: es algo que hacemos, activamente, durante nuestra dinámica interacción con el mundo que nos rodea” (Noë, 2010: 43). Bartra explora todo ello desde el ámbito de la antropología cultural sobre el apoyo de la noción de exocerebro. Señala Bartra que “La existencia de un exocerebro nos conduce a la hipótesis de que los circuitos cerebrales tienen la capacidad para usar en sus diversas operaciones conscientes los recursos simbólicos, los signos y las señales que se encuentran en el contorno, como si fueran una extensión de los sistemas biológicos internos. Los circuitos exocerebrales sustituirían las funciones simbólicas que no puede realizar el sistema nervioso” (2014: 65). La cuestión de una psique no cerrada sobre sí queda, en último término, vinculada con nuevos cauces de articulación cognoscitiva alcanzados por vía tecnológica. Con ello nos situamos, potencialmente, ante un modelo de auto-deificación del sujeto si bien, en este caso, desde las posibilidades que la técnica, en relación con el post- y el transhumanismo, ofrece y ofrecerá a quien —según considera Noah Harari (2016)— pueda permitírselo. La cuestión de la deriva del ser desde una naturaleza orgánica a una inorgánica la explora sugerentemente Éric Sadin (2018) a partir del concepto de siliconización. En último término, la propuesta de Larrea, vinculada a la idea de una mente colectiva de ecos trascendentes, rebasaría los límites planteados por estos autores en tanto que rearticulación de modelos gnósticos como, ante todo, el valentiniano, central en Jung y en su escuela.

<sup>13</sup> Lo esencial de su planteamiento al respecto queda definido por una defensa del curso abstracto-disolutivo de las artes como exponente del vector teleológico identificado con la revelación de la luz en el sentido atendido en las palabras de Juan (*I Juan 1, 5*) —Dios es luz—. La revelación o liberación de la luz es la idea fundamental en la interpretación que Larrea realiza de la obra de Lipchitz, hasta el punto de que se referirá a sus trabajos como coágulos de luz.

Otro motivo relacionado con la transparencia de sus obras positivamente valorado por Larrea es su tendencia hacia un sincretismo desde el que, para Larrea, y de nuevo acudiendo a premisas propias del pensamiento paulino, quedaba superado en Lipchitz el orden de la Ley por una parte y el régimen pagano por la otra, y anunciaba así la irrupción del reino del espíritu, reino de la luz y del amor, entidades que en términos joánicos resultan coincidentes.

<sup>14</sup> El poeta afirmará: “Contra viento y marea sostendría yo, Jacques, que a partir de un momento preciso, sus obras empiezan a dejar de ser de metal, piedra o barro cocido para modelarse en substancia imaginaria, cristalina. De tal modo se declaran permeadas de sentimiento espiritual que entonces es cuando concibe usted para ellas, en acorde sintomático, las formas ‘transparentes’” (Larrea, 1984: 177).

<sup>15</sup> Se presenta con ello una tensión entre un sentido disolutivo y su habitual celebración de la vida también desde la materialidad.

<sup>16</sup> Cabe, en este punto, emplear la fórmula que Florenski ofrece para exponer, en términos sintéticos, una afirmación ontológica desde un vector de

la estructura de pensamiento de la mística renana, así como de Böhme<sup>17</sup>, cuya estratificación de la realidad remite a modelos gnósticos como el valentiniano, donde el abismo silencioso se desdobra en forma de cuaternidad<sup>18</sup>, concepto a su vez presente en Larrea, como luego se comentará. Por lo demás, es necesario detenernos en el fenómeno revelador que para el poeta la obra de arte es: un objeto que abole la aparente dualidad, siendo el artista quien hace ver con su trabajo la unidad de lo que hasta entonces se advertía disociado<sup>19</sup>. En este punto, dado que en Larrea todo fenómeno verdadero es dinámico, podría hablarse de una formatividad o idea gestáltica de la naturaleza determinada por la unidad somática aludida en el momento de referirnos a Pablo. La identificación matérico-energética planteada por el poeta nos pone en la senda de búsquedas análogas –en este caso a partir de la identidad materia/mente–<sup>20</sup> que articulan su teleología de la cultura y, en consecuencia, su comprensión de la deriva estética.

### 3. Papel profético-revelador de la obra de Lipchitz

La distinta comprensión de la realidad histórica, política y estética de la que Larrea y Lipchitz participan no impedirá que entre los dos se desarrolle la más extensa correspondencia de entre las mantenidas por el poeta, al margen de una fuerte y estable amistad. Cabe remontarse a una carta datada en un año decisivo como es el 36 con el fin de encontrar expuesta de manera explícita una diferencia elemental entre el ideario del uno y del otro. La carta, remitida por Larrea al escultor desde Coulanges –donde al poeta le había sorprendido la guerra– el 5 de agosto, es lapidaria al respecto: “A decir verdad, hablamos dos lenguajes diferentes con la particularidad de que mientras yo entiendo muy bien el sentido de sus palabras no logro hacerle captar el de las mías. La palabra ‘Yo’, por ejemplo, no corresponde a dos nociones idénticas: En estas condiciones el deseable acuerdo entre nosotros no es todavía fácil de establecer” (Morelli, 2013: 229). Más allá de esto último, o precisamente por ello, Larrea comprenderá que quien fue su amigo desde el momento en que Huidobro se lo presentó en París en el año 23, no es del todo consciente del mensaje que su creación atesoraba. A su juicio, el escultor vivía supeditado en exceso a su ideología, a las coordenadas de un momento histórico que pronto habría de dejar paso a un estado de cosas no sedimentado sobre regímenes políticos, sino estéticos o espirituales, realidades que para el poeta se solapaban. En esta misma carta encontramos una idea que se mantendrá en el curso de su vida y que cabe vincular con algunas de las cuestiones que hemos atendido en el capítulo previo. La cita, concisa, evidencia el fatalismo que impregna el pensamiento de Larrea y que determina el papel que adopta en la vida: “[e]s no mezclándome en las cosas que no me atañen como puedo trabajar de manera directa a favor de este nuevo mundo al que mi vida está subordinada. Usted quizás lo verá algún día al darse cuenta de cosas que hasta ahora le han pasado inadvertidas” (2013: 228). Ese día en que Lipchitz alcanzaría a ver los acontecimientos de modo afín no puede decirse que llegó, aun cuando, a juicio del vasco, la obra del escultor hablaba por sí misma, esto es, sin necesidad de ser comprendida por su artífice.

A ojos de Larrea, el anhelado nuevo mundo venía anunciado por la deriva abstracta de las artes, por la conversión del objeto estético en transparencia, en luz diáfana. La obra de Lipchitz, así lo manifiesta en su correspondencia, atesoraba esta cualidad, en consonancia con el ideario que por entonces iba ya definiéndose en torno a su particular teleología de la cultura, y que comenzaría a precisarse con mayor rigor una vez concluida la II Guerra Mundial, esto es, en el momento en que fijó definitivamente su hogar en América. En paralelo a este proceso, y con el ánimo de mostrar puntualmente la comprensión que el propio Lipchitz tenía de su trabajo, conviene señalar que, según avanzaron esos años treinta en que recibió la carta a la que se acaba de hacer referencia, el escultor, nacido en el seno de una familia lituana de origen judío, fue incorporando a su trabajo una acentuada preocupación por el destino de su pueblo. El sincretismo y dinamismo de sus obras de madurez –fijadas a su tercer periodo creativo<sup>21</sup>, una vez dejada atrás la etapa ‘transparente’ de finales de los veinte, fue comprendido por Larrea como indicio del advenimiento de un verdadero y hasta el momento soterrado judeocristianismo, que habría de revelarse en forma de utópico reino regido por el amor. A la hora de resaltar algunos aspectos de interés, cabe destacar que entre aquellos motivos que para Larrea resultaban sintomáticos del alcance de la obra de Lipchitz ocupaba un lugar nuclear la aparición de la madre junto al hijo<sup>22</sup>, además, es preciso insistir en ello, de aquella diafanidad que había llegado a su más explícito

negatividad: “A la pregunta: ‘¿Por qué A es A?’, respondemos: ‘A es A porque, siendo eternamente no-A, en este no-A encuentra su afirmación como A’. Más exactamente: A es A porque es no-A. No siendo igual con A, es decir, consigo mismo, en el orden eterno del ser es siempre establecido como A en virtud de no-A.” (2010: 72).

<sup>17</sup> E inevitablemente, a su vez, en el cauce de pensamiento articulado por la Reforma, aspecto que Larrea trabaja a fondo en las páginas iniciales de *La espada de la paloma*.

<sup>18</sup> En la estructura de Valentín, como en la de Böhme, la sabiduría en tanto que *Sophia* juega un papel relevante. Este aspecto despertará con fuerza no sólo en el romanticismo –por ejemplo, en la obra de Novalis, reveladora para Larrea–, sino así mismo en el tránsito del XIX al XX.

<sup>19</sup> Manteniéndose, una vez más, próximo al ideario de Jung en lo referente a la comprensión del artista como médium o como subjetividad que ha de anularse para que emerja la naturaleza objetivo-simbólica del mundo.

<sup>20</sup> El poeta, en las páginas de *Luz iluminada*, aporta al respecto referencias tomadas de sus lecturas científicas –Sherrington, Schrödinger–, destacando su interés por Poincaré en lo tocante a la unidad mente/materia –en este caso bajo la categoría de monismo neutral, lo que nos sigue situando en un ámbito integrador en el que Larrea tan a gusto se mueve–.

<sup>21</sup> Según vamos exponiendo, con anterioridad había explorado el concepto de transparencia en trabajos que acusaban una notable pérdida de volumen, periodo a su vez precedido por otro de indagación en el cubismo, si bien, conforme a su sincretismo de base, divergente de la propuesta analítica, en exceso racional y separada de la naturaleza, priorizada en el primer acercamiento al cubismo por parte de Braque y de Picasso.

<sup>22</sup> Paloma Esteban Leal recoge, en el texto que presenta en el monográfico *La donación Lipchitz*, un aclarativo comentario del escultor sobre la significación de su trabajo *El retorno del hijo pródigo*: “Tenía para mí una muy personal asociación, la idea del hijo que vuelve a casa, del artista que retorna a la naturaleza. En el relato bíblico el hijo retorna a su padre, pero aquí yo le he hecho volver a su madre, Madre Naturaleza” (1997: 29).

estado en el periodo ‘transparente’, comprendido por el propio Lipchitz como un hallazgo relevante en su trayectoria: “Sentí como si hubiera descubierto un concepto enteramente nuevo de la escultura como espacio, del alma etérea de la escultura más que física corporeidad” (Esteban, 1997: 26). Dada la cualidad que a juicio de Larrea estos rasgos atesoraban con vistas a expresar la deriva del curso histórico, considerará a Lipchitz, tal como se comprendía a sí mismo, una figura eminentemente profética –revestida de aquellos rasgos que Pablo atribuye al sujeto neumático–.

De acuerdo con lo indicado, y aun siendo la época ‘transparente’ de Lipchitz un momento decisivo en lo referente al hallazgo de un lenguaje propio, la posterior síntesis entre línea y curva, racionalismo y organicismo, así como entre tradición judeocristiana y tradición grecorromana<sup>23</sup>, sería tenida por Larrea como expresión de una no menos elevada capacidad reveladora pues, lejos de anular los resultados alcanzados con aquellos otros modelos –los ‘transparentes’–, ratificaba su significación, determinada y manifestada desde la prevalencia del dinamismo sobre el estatismo, y desde su elevado sincretismo. En este orden de cosas, y a tenor de cuanto se expone en dos trabajos breves si bien fundamentales para la comprensión de la postura de Larrea en lo tocante al arte contemporáneo, como son la conferencia que ofrece en el 62 en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en el marco de la Bial Americana de Arte<sup>24</sup>, y *Luz iluminada*, la descomposición del objeto y, en líneas generales, el curso hacia la abstracción dominante en el arte del pasado siglo denotaban a sus ojos la superación de una edad pretérita y la emergencia de un estadio de la humanidad –cénit de su teleología cultural– identificado con el aludido reino del amor. A esta última irrupción, cabe añadir y por poner nuevamente todo ello en relación con la obra de Lipchitz, apuntan las siguientes palabras de un escrito clave no sólo en lo referente a la comprensión de su mirada estética, sino a la de la significación que América cobró en su imaginario, como es la ya aludida *Carta abierta a Jacques Lipchitz*: “Merced a ese proceso como de transubstanciación ha podido usted recorrer y hacer recorrer la trayectoria del arte moderno que, mediante su conversión a lo esencial de cada una de las actividades artísticas, le faculta al artífice a aspirar, más allá de su arte estricto, a la esencia de lo humano” (1984: 174)<sup>25</sup>. Si para Larrea la tradición grecorromana encarnaba un necesario pero pasajero estrato cultural durante siglos dominante en Occidente, la revitalización o pujanza de temas judeocristianos en la escultura de Lipchitz daba a entender el inminente tránsito hacia una nueva etapa –tercer reino– que habría de cristalizar en América. Lo que Larrea comprendía como el verdadero aporte judeocristiano –en relación con la doctrina joánica–, reaparecía así históricamente tras dos milenios de ausencia o, en su caso, tras quedar reducido a los lugares fronterizos, marginales de la historia, esto es, a los espacios de la herejía.

Dado que la relación entre ambos creadores la abordamos con mayor detenimiento en un distinto trabajo, baste con añadir que para que el uno y el otro alcanzasen un mayor grado de identificación o mutua comprensión no sólo el imaginario de Lipchitz habría de decantarse, sino también el de un Larrea cuyas sistematizaciones aún demandaban una mayor definición. En ellas seguiría trabajando el autor hasta el fin de sus días<sup>26</sup>. Se trata éste de un aspecto a tener en cuenta pues, aun cuando en estas páginas se pretende fijar una línea definida de pensamiento, su ideario está sometido a fuertes tensiones y, en consecuencia, a puntuales metamorfosis, siendo así, por ejemplo, que su afirmación del espíritu –afirmación de la vida– no parece quedar instalada en un concreto cauce de pensamiento hasta que se produce su viaje a Estados Unidos. El sistema de pensamiento de Larrea se presenta en constante evolución aun dentro de un esquematismo de base, de manera que, a la hora de ponderar detalles concretos, conviene seguir su curso periodo por periodo, en ocasiones año por año<sup>27</sup>, o en todo caso asimilar que no es posible estabilizar su ideario.

Siguiendo con nuestro hilo argumental, aquello que Larrea observaba en la obra de Lipchitz era la manifestación de la inminente realización de una religión comunal, y en ello resulta orientador el comentario de Rubia Barcia, que es continuación del pasaje recogido en la anterior nota al pie:

<sup>23</sup> Barañano presenta las implicaciones profundas de esta formatividad: “El vocabulario del artista [...] va derivando de la investigación cubista [...] hacia una figuración que busca primero lo monumental y que luego mezcla los temas bíblicos o mitológicos con un mensaje social. A la vez Lipchitz desarrolló un muy personal lenguaje de la interacción de las formas, que constituye su estilo y que se detecta enseguida. Hay en la vida de Lipchitz, viajero infatigable, un gran deseo por trascender fronteras con su arte, una universalidad añorada y deseada en su evangelización plástica donde se manifiestan y se expresan tanto temas judíos, como cristianos, como de la mitología griega, siempre en diálogo con las vivencias actuales.” (2010: 14).

<sup>24</sup> El texto de Larrea, titulado “Pintura y nueva cultura”, será publicado dos años después, en el 64, junto a la ponencia ofrecida en esa misma Bial por Herbert Read. Incluimos la referencia en la bibliografía.

<sup>25</sup> De nuevo en relación con sus modelos ‘transparentes’ vale la pena apuntar el siguiente comentario: “La verdadera aportación de estas esculturas es la puesta en práctica del concepto de transparente, surgido por primera vez como tal en el pequeño *Pierrot* de 1925, desarrollado en su totalidad por Lipchitz durante los años 1925-30, y de fundamental importancia para la escultura contemporánea. [...] Este hallazgo se basa en la equiparación del vacío y el pleno, que, tratados como materiales plásticos de igual valor, configuran la nueva escultura.” (Esteban Leal, 1997: 25).

<sup>26</sup> Dado lo explícito de su exposición, recogemos el siguiente testimonio de Rubia Barcia con el fin de aclarar la deriva de este curso: “Lo que en un primer momento queda expresado por medio de intuiciones, no obstante, fue ganando en rigidez y sistematización en años futuros, o en cualquier caso el tono heterodoxo de sus palabras encontró finalmente acomodo en un milenarismo escatológico emparentado con las ideas de Fiore, Nicolás de Cusa, Schelling o, contemporáneo suyo, Teilhard de Chardin. Lo decisivo aquí radica en comprender que el mensaje de Lipchitz fue adquiriendo para el poeta una más poderosa significación” (Rubia Barcia, 1985: 88).

<sup>27</sup> Tal como realiza Peinado Elliot en el trabajo recogido en la bibliografía. En éste, entre otros aspectos tratados, el autor contrasta el pensamiento del bilbaíno en un periodo nuclear de su vida (1926-1931) con la filosofía del inconsciente del XIX y con la psicología de la primera mitad del XX, para finalmente presentar el concepto de Imaginación como eje articulador de su teleología venidera. K.H. Andersen, por su parte, trabaja en torno a este mismo concepto –Imaginación– que acabará por alejar a Larrea de un materialismo en círculo. Con el concepto de Imaginación, cabe añadir, el monismo larreano encuentra un punto de fuga orientado metafísicamente, en afinidad al concepto gnóstico de las emanaciones tan querido a Blake –llamadas a aunar la realidad del sujeto con un absoluto–. Al hilo de esto último, es pertinente recordar que en su diccionario sobre el visionario inglés, Cristóbal Serra define el término ‘emanación’ como privativo de Blake, si bien concentrando ideas neoplatónicas y cabalísticas: “[el concepto] le sirve para simbolizar la facultad visionaria del hombre, sus ‘percepciones espirituales’ y también el medio a través del cual se hace posible el retorno a la unidad ideal; está por lo tanto en oposición con la percepción física, disgregadora” (1992: 29).

Junto a la denotación del agotamiento de un completo sistema cultural, las esculturas de Lipchitz de en torno a la época del exilio de este último –huir a Estados Unidos en el 41– exponen una liberación o germinación espiritual que habrá de encontrar cabida en el sistema ya clásico de las tres edades (Padre, Hijo y Espíritu), dentro de un continente preparado para acoger a los profetas del nuevo imaginario. Esta inminente etapa espiritual [...] vendrá de la mano de una derogación de la iglesia como estructura acumuladora y reguladora del espíritu usurpado por el pacto entre papado y poder imperial, y el asentamiento de un estado ‘sin templos ni cultos’, ‘que se extenderá [...] hasta culminar en la ciudad universal’ (1985: 88).

En paralelo a esta deriva, el arte, como actividad enteramente espiritual sustitutiva de la religión reglada, habría de avanzar –y en ello de nuevo se mostraba profética la obra del franco-lituano– desde un sentido aristotélico-mimético encarnado en un arte representativo hacia un modelo abstracto llamado no ya a exponer el mundo aparental, sino a iluminar su esencialidad<sup>28</sup>.

La descomposición del objeto y el ocaso de un arte mimético marcaban así, para Larrea, el camino a seguir en adelante, e incorporaba sobre la actividad en este caso escultórica un nuevo grado de expresión, una cualidad esencial advertible en el objeto, fundamentalmente, desde su disolución. En paralelo a esto último, la composición escultórica por medio no del volumen sino fundamentalmente de ritmos, por medio de la creación de ángulos y espacios, permitía el alcance de un grado más elevado de expresión de aquello tenido por esencial<sup>29</sup>. En lo tocante a Lipchitz, la etapa transparente de la segunda mitad de los años veinte derivará en una acentuación del dinamismo orientada a priorizar el pulso vivo de la forma, comprendida por Larrea como símbolo de una realidad más alta: “sus esculturas [...] solo son una parte de lo que significan, como sólo es parte de otra cosa el mundo del espacio mensurable y de la luz de su arbitrio, [...] raros coágulos de luz que transparentan esa otra Luz de la que la física es solo manifestación en lo extenso” (Larrea, 1984: 190). El testimonio, tomado de un momento ya avanzado de su amistad con Lipchitz como es el año 54 en que escribe la *Carta abierta*, nos sitúa en una época clave y en unas coordenadas espaciales de especial significación.

#### 4. *Carta abierta* y maternidad

En 1954 la obra de Lipchitz, residente en Nueva York desde el 41 –año en que se exilió de la Francia ocupada–, es expuesta en una retrospectiva organizada entre el MoMA, el Cleveland Museum of Art y el Walker Art Center de Minneapolis. Si bien el escultor estaba ya plenamente consagrado, era ésta su exposición más importante hasta la fecha. Por su parte, Larrea profundizaba desde hacía unos años en el milenarismo y en la escatología, primero con la ayuda de una beca de la Fundación Guggenheim y, más adelante, con una de la Fundación Bollingen. La celebración de la retrospectiva cobró para él la mayor de las significaciones, dado que la comprendió como muestra de que una nueva época comenzaba a cristalizar. El deber que el propio Larrea, en tanto que figura visionaria, se autoimponía, consistía en ayudar a dar a conocer el mensaje de Lipchitz con una *Carta abierta*. Por medio de ésta, el poeta exponía la misión profética del escultor, e imponía al continente americano el calificativo de tierra maternal donde habría de revelarse el espíritu de los tiempos. Será en el *Diario del Nuevo mundo* donde abunden consideraciones en torno a esta cuestión:

América, la esposa, el vientre de la nueva generación a lo alto. La universalidad se concibe aquí, se acrisola aquí. Todo concurre, material y espiritualmente. Es decir, si el planeta es un organismo, cada parte, gozando de la calidad y perfección del todo, ha de tener su función concreta. Si no, no hay organismo. Por eso la mentalidad inorgánica experimenta graves dificultades para admitir la división de funciones históricas y orgánicas. Tiene, como amorfa que es, un concepto amorfo, suponiendo que la universalidad puede hacerse realidad concreta en cualquier parte. [...] América es la psique. Lo que vive y funciona es la unidad entera del organismo, que realiza una función a través de cada uno de sus miembros (Larrea, 2015: 47).

Larrea, según leemos, echaba mano, a la hora de articular su ideario, de planteamientos tanto histórico-teológicos como del ámbito de la ciencia, pudiendo hallarse en la *Carta* pasajes explícitos al respecto: “A la manera como la física está explorando las interioridades atómicas, las artes literarias y plásticas han descompuesto las especies estéticas para imponer a sus materiales toda suerte de nuevas combinaciones y posturas” (Larrea, 1984: 172). La cualidad reveladora que Larrea adjudicaba a los trabajos de su amigo encontraba en su logrado sincretismo formal y conceptual un motivo de celebración, dado que delataba la doble naturaleza de la realidad –material y energética– y, en último término y conforme a un proceso de sublimación de rasgos neoplatónicos, un renovado sentido espiritual<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> De nuevo en relación con la reemergencia iconoclasta en el arte del XX, vinculada al declive de un régimen epistémico concreto.

<sup>29</sup> Decantación volumétrica sin por ello perder en sensualidad, en emoción, tal y como destaca Barañano en el siguiente pasaje: “Lipchitz construye su poética con esa magia de las formas, con esas aprehensiones de sentimientos que más que figuras crean ritmos, con esa herramienta de construir con la interacción de formas (que se adelanta a los juegos de lleno-vacío de las cabezas de Henry Moore), con esa libertad de tirar de la mitología (bíblica o grecorromana) para cifrar en imágenes los problemas de su tiempo.” (2010: 12-13).

<sup>30</sup> Lo que es especialmente advertible en aquellos momentos en que presenta la realidad desde una marcada negación del orden de la representación, de nuevo en línea con Pablo en 1 *Corintos* 7, 31: “la representación de este mundo va pasando” (*Biblia de Jerusalén*, 2009: 1597).

Resulta determinante al respecto el que la propia naturaleza de la luz revele en Larrea la doble condición de lo real, y así, en el capítulo “Física y psíquica de la luz”, de *Luz iluminada*, leemos:

Aunque sólo sea de pasada procede recordar que el plano físico de la luz constituye la realidad básica del universo material, de manera que, si para antiguas intuiciones la materia era luz coagulada, para el conocimiento moderno es cosa que puede resolverse en luz. Mejor, como si la naturaleza física de la luz estuviera constituida a imagen y semejanza de la realidad absoluta, las encontradas teorías ondulatorias (Huygens) y corpuscular (Newton) que desde el siglo XVIII han pasado por diversas fases de beligerancia, tienden hoy a integrarse en un sistema único. ¿Y acaso esta doble naturaleza no traduce la dualidad de inercia y energía, de materia y espíritu, de física y psíquica, que se da en todos los aspectos de la realidad que nos circunda? [...] (Larrea, 2019: 112).

No es posible, en fin, dejar de lado esta cuestión, pues el arte –y en particular la escultura de Lipchitz en lo que aquí nos interesa– se presentaba para Larrea como fenómeno revelador de la naturaleza de lo existente, cuya esencia-lidad quedaba asimilada a una realidad superior, de mayor calidad, testimoniada por la luz.

Si regresamos a la *Carta abierta* encontramos que en ella el poeta glosará, página tras página, la significación de diferentes trabajos del escultor, articulando todo ello –y esto nos lleva al siguiente aspecto que atenderemos, esto es, la significación que para él poseía América– con ajuste a sus ideas en torno al milenarismo pre y post-cristiano, ante todo aquél joánico vinculado a su lectura del *Apocalipsis*, en referencia a la creencia de que el tiempo de la iglesia de Pedro llegaba a su fin, así como a la idea de que la religión, en adelante, habría de dejar paso a una relación directa entre el individuo y el espíritu de vida –o, en verdad, a revelar la naturaleza espiritual del individuo–, advirtiéndose en ello una línea de pensamiento que encuentra en la Reforma un puntal de apoyo, todo ello conforme a la creencia de que la obra de arte posibilitaba una revelación en el marco de una religiosidad carente de intermediarios. El objeto desde el que el espíritu de vida habría de manifestarse en la inminente última fase de la historia se expresaba, por tanto, por medio de la creación artística, expuesta a su vez desde un grado elevado de abstracción y transparencia. El poeta, a la hora de aludir, en la conferencia del año 62, a modelos estéticos delatores de un sentido teleológico, destacará en la *Carta* el trabajo de Torres-García, Mondrian y Lipchitz<sup>31</sup>, de cuyas esculturas afirmará:

Son imágenes ‘transparentes’, transcendidas por una luz y vida nuevas, animadas por un lenguaje jeroglífico que corresponde a un sujeto muy Otro pues que ha sido transfigurado por el sublime contacto. Se han vuelto figuras en verdad teológicas, en seres del Logos que se expresa en su idioma cualitativo, propio de un estado de conciencia universalizante: figuras de dicción escultórica en su caso, autómatas, portadoras de destino (Larrea, 1984: 182).

Autómatas en tanto que la formación de estas figuras no resulta de una voluntad del artista, sino que éste –el artista– es el mero medio que el espíritu de vida emplea para manifestarse<sup>32</sup>. Si hasta ahora esta labor reveladora correspondía enteramente al poeta<sup>33</sup> como portador del logos, en adelante se extenderá a aquellos creadores plásticos cuyo trabajo se orienta hacia la desmaterialización, como era el caso de Lipchitz: “A mí me parece [escribe Larrea] que con dificultad podrá la razón de nuestra cultura negar al escultor el derecho a mezclarse en esos problemas creadores, toda vez que el dios absoluto en cuya creencia dicha cultura ha crecido y tantas cosas fabricado, es un dios no solo escultor, según lo declara el segundo capítulo del Génesis, sino que es creador por ser Espíritu de Vida” (1984: 169). Sin entrar en pormenores, el mensaje de bienvenida de Larrea a Lipchitz como profeta de los nuevos tiempos en la nueva tierra, en una América que históricamente gozará de esta prerrogativa ya desde el siglo XV con la llegada de los colonizadores –conforme expone Jean Delumeau (2003: 14-15)–, incide, fundamenta y a un tiempo se apoya sobre la visión escatológica que el bilbaíno concedía al arte desmaterializado y, en general, al abstracto. En lo que a él mismo concernía, América como exilio no dejaba de ser América como destino, y no sólo en relación con motivaciones estrechamente personales, sino con cuestiones de largo alcance a las que quedaba incorporada, en cualquier caso y no obstante, su propia existencia. Al fin y al cabo el poeta se consideraba, ya desde antes de la Guerra Civil, de acuerdo con cuanto leemos en las páginas de *Orbe*, “símbolo viviente de España, puesto que en mí son personalidad las profundas tendencias nacionales” (Larrea, 1990: 130).

Avanzando desde aquí hasta el motivo concreto de América como figura materna, cabe señalar que, si bien la emergencia del espíritu –en lo referente a la estructura de las tres edades: padre, hijo y espíritu– quedaba revelada por medio de la verdadera obra de arte, la incorporación de la madre como tierra donde habría de manifestarse aquél

<sup>31</sup> Destacamos a su vez, pues parece pertinente, la conveniencia de poner en relación el concepto de luz en Larrea con el que encontramos en el sufismo islámico, todo ello en referencia a autores fundamentales como Sohrevardí, Kobrâ, etc. Agustín López, en el prólogo del libro de Corbin referenciado en la bibliografía, expone la base de la relación aquí destacada: “Según Sohrevardí, luz y ser se identifican, idea esencial para comprender las páginas que siguen; la realidad no es sino luz en distintos grados de intensidad y la condición ontológica de todos los seres viene determinada por su mayor o menor aproximación a la Luz de luces” (2000: 11).

<sup>32</sup> El concepto junguiano y gnóstico de sí-mismo se hace especialmente evidente en este momento.

<sup>33</sup> Larrea lo expone con su contundencia habitual: “[N]uestro Dios judeo-cristiano es un Ser Espíritu que infunde forma y hálito a la materia, escultor. Y nuestro Ser es la Palabra o Logos, que conduce, de un lado, a Aquel que la emite y, de otro, a quien las asume o comprende” (1984: 175).

suponía, a su vez, una nueva conformación del tradicional motivo de la cuaternidad<sup>34</sup>, identificado o relacionado por Larrea en la obra de Lipchitz en trabajos como *La mère et l'enfant* (1941), explícito al respecto en tanto que el hijo, a su vez portador del logos, queda elevado sobre la madre. Podría observarse que cuanto en parte se propone es una refundamentación del ser en su sustancialidad, y una paralela espiritualización de ésta. En este punto, y fijando nuevamente aspectos activos en Larrea a las premisas trabajadas en el Círculo de Eranos, resultan advertibles vínculos entre sus planteamientos y los expuestos por Erich Neumann en la comprensión que hace de la obra de Henry Moore<sup>35</sup>, si bien desde una aparente inversión, pues ahí donde en Neumann lo espiritual se recluye enteramente en la materialidad representada por la figura materna<sup>36</sup> –reemergencia del motivo de la gran diosa, identificada tradicionalmente con el elemento tierra y conforme a su papel de presencia arquetipal–, en Larrea esta última es el mero punto de apoyo desde el que habrá de revelarse el logos entendido como pura luminosidad. La horadación del mono-teísmo que encontramos en los autores del mencionado Círculo, acompañada de la consiguiente recuperación de la figura materna, en Larrea conduce a una intelección de la materia como objeto en esencia energético que, en última instancia, deriva en un rebasamiento o directamente negación de la propia materialidad: “La materia no existe. Sólo existe la energía” (Larrea 2015: 48). La significación que concede a América como maternidad no deja a su vez de advertirse, de modo más gráfico o plástico, desde su condición de tierra en la que, por boca del hijo que es el artista creador<sup>37</sup>, habrá de hablar el espíritu. En ello se observa con nitidez el vector teleológico característico del ideario del poeta, alimentado por fenómenos a priori enfrentados que, en cierta afinidad con el concepto de antinomia trabajado por Florenski, convergen en una unidad<sup>38</sup>.

Todavía en relación con lo recién planteado, cabe apuntar que la dimensión de totalidad que atesora el concepto de cuaternidad encuentra su asiento en algunos de los aspectos que hemos ido recorriendo a lo largo de estas páginas. En Larrea no deja de advertirse, al respecto, un acusado deseo de superación de oposiciones, de tensiones que tratará de articular y dinamizar sobre la base de una estructura de pensamiento sintética y conforme a un pulso disolutivo de toda categoría anquilosada. El arrastre de un modelo trinitario hasta la referida cuaternidad, deriva que en la *Carta* no deja de mencionar en su interpretación de la obra de Lipchitz –“*La mère et l'enfant* de 1941 [escultura a la que se ha hecho referencia líneas atrás] en que la cuaternidad aparece unificada” (1984: 184)–, es preciso comprenderlo en relación con su idea de una superación de las distintas etapas atravesadas por la historia en su curso escatológico: “Si se han abierto las puertas infernales, están a punto de abrirse las de la entidad cósmica que ha de conferir sentido trascendental a la conciencia de la Vida en el hombre” (1984: 188). Conviene en este momento, y por establecer un vínculo con los aspectos biográficos indicados al inicio de este estudio, recordar que América representará para Larrea, al igual que para Lipchitz, el hallazgo de un hogar. Larrea, de acuerdo con su rol revelador o profético, se encargará en la *Carta abierta* –así como en otros muchos lugares de su escritura– de engarzar todo ello tanto con preocupaciones que entendía comunes a ambos, como con el destino de la humanidad: “como muy acertadamente reparó Spengler, el tema de la madre, ausente en la plástica griega que ignoraba el movimiento hacia el porvenir, representa el futuro, razón por la que alcanza importancia tan subida en la cultura cristiana que se desarrolla en la noción de más allá” (Larrea, 1984: 174).

América se revela así como tierra materna donde el tercer reino ve finalmente la luz, y a su vez, precisamente por ello, como lugar de conciliación de los cuatro elementos, partición arquetipal conforme a la que la significación que se le adjudica al agua, elemento que Larrea pone en relación con su propio nombre, con la idea de bautismo, por tanto –así como con la situación transoceánica del Nuevo Mundo–, se complementa con la ofrecida por el fuego<sup>39</sup> –en referencia al doble bautismo, por agua y por fuego/espíritu, señalada por el Bautista–, cuyo efecto devastador es indicio, a su mirada, de venideros renacimientos. De acuerdo con lo ya planteado destaca, por tanto y ante todo, la idea de una tierra materna a la que llega el hijo portador del logos/espíritu identificable con la luz como esencia del mundo. Llegados a este lugar, es preciso insistir –pues aun cuando es un tema suficientemente tratado encuentra su acomodo natural en el curso teleológico al que queda incorporada América– en el hecho de que el simbolismo

<sup>34</sup> Sin adentrarnos en ello, cabe señalar que la significación del cuatro adquiere un peso relevante en el *Apocalipsis* (Chevalier, 1986: 380-381). Indicamos esto último debido a la relación que el número guarda con la escatología larreana y con la impronta que dejará en un autor en aspectos esenciales cercano al vasco como es Cristóbal Serra. Lo mismo vale en referencia a otro de los poetas con los que el autor de *Orbe* estableció, en este caso, filiación: hablamos de Blake y, en concreto, de su idea o imagen de los cuatro zoas –dentro de un proceso mayor de fragmentación y recomposición–, poeta en quien resulta patente, a su vez, la huella de Böhme.

<sup>35</sup> La referencia de este trabajo es: Neumann, Erich. *The Archetypal World of Henry Moore*. Pantheon Books, New York, 1959.

<sup>36</sup> De hecho, Neumann leerá el vaciamiento de la obra de Moore en torno al periodo bélico como una herida anímica en el sentido pleno del término.

<sup>37</sup> Junto a la importancia del arquetipo maternal, se plantea en Larrea la noción de una sociedad de hermanos, sin padre, en el sentido propuesto por Maffesoli (2007: 35-36) a partir de Alexander Mitscherlich. Desde este ángulo, el ideario del vasco quedaría cercano al de Ortiz-Osés –próximo a Eranos–. Larrea llegará a emplear el término de ‘reino comunal del amor’ para referirse a América, en línea con utopismos seculares.

<sup>38</sup> La cuestión de la antinomia será trabajada por Florenski a partir de la idea de una necesaria convivencia de oposiciones llamadas justamente a proponer una unidad a modo de coordenada inalcanzable. La divergencia con Larrea, en este aspecto, y con ello volvemos a la cuestión ya apuntada, quedaría sujeta al hecho de que dicha totalidad, para Larrea, queda consustanciada con el sujeto. La distinción u oposición de base que encontramos en ambos autores, en cualquier caso, no impide ver la distancia común de sus planteamientos respecto del cauce de pensamiento prevalente en la tradición occidental. Por lo demás, el motivo de un modelo de conocimiento antinómico remite al pensamiento de autores como Maffesoli, Mignolo o, ante todo, Morin.

<sup>39</sup> En relación con la significación antropológica del fuego, Ascunce Arrieta comenta lo siguiente: “El ‘fuego’ es un símbolo arquetípico de valor trisémico. Un primer componente sémico es ser luz-conocimiento. El segundo componente significa calor-voluntad y el tercer expresado sémico connota renovación a través de la destrucción. La historia de la zarza ardiendo, fuego, se sustenta sobre este triple pilar significativo. Lo mismo sucede con la temática larreana, ya que la historia del pueblo judío en su cautividad es simple alegoría de la historia del pueblo humano en la cautividad del ‘desierto’. Sólo gracias a la Imaginación en sus dos variantes luz-sabiduría y calor-voluntad el hombre, destruyendo el poder de lo corpóreo-materia y entronizando el reino del espíritu (Renovación-Apocalipsis), podrá imponer la definitiva Edad de Oro (Milenario)” (1985: 170).

del logos se identifica en Larrea con una lengua –la española– reveladora del espíritu, lo que remite a su noción del ‘verbo hispánico’. El asunto es bien conocido para los lectores de Larrea. El siguiente testimonio de Díaz de Guereñu ofrece una idea esquemática y clara:

Al tratarse de organismos vivos, y por tanto percederos, el paso histórico de una cultura a otra, la evolución cultural de la humanidad, es también un proceso geográfico. Así, el nuevo mundo o la nueva cultura prometida se identificará con un lugar geográfico concreto, precisamente el Nuevo Mundo, América. Pero, sobre todo, la cultura está basada en el lenguaje, en cada lenguaje concreto, de modo que existen tantas culturas como lenguas. Y hay una que lleva en sí el germen del futuro y de la universalidad, aquella lengua que es la más general en el Nuevo Mundo, el castellano. Ésta es la religión del lenguaje español que Larrea denuncia y profesa. (1995: 90).

El verbo se ha de manifestar en América, entendida como morada portadora de aquél y, en consecuencia, reveladora del espíritu emergente. Siguiendo a Rubia Barcia, América se presenta como “tierra sin templos” (1985: 88) llamada a cumplir las expectativas ácratas del poeta. Todo ello en el marco de un estadio cultural en el que el arte se ofrece como el más elevado objeto simbólico que habrá de posibilitar la canalización espiritual del sujeto.

En este mismo orden de cosas, esta espiritualización de lo real, al quedar posibilitada por la presencia del contrapeso matérico que es América, se inscribe en el marco de un sistema de fuerzas elementales. Podemos encontrar en este fenómeno un punto de encuentro entre el ideario de Larrea y el de algunos autores decisivos del pasado siglo –Jung, Jünger, Heidegger o Carl Schmitt–, sin que importe en este punto la orientación metafísica o ametafísica de cada uno de ellos y sin desear desplazar hacia Larrea sus respectivos posicionamientos políticos. En los recién nombrados autores es central el concepto de cuaternidad desde su vínculo con el papel que las fuerzas volcánicas, ctónicas, juegan en el orden de acontecimientos de la época. Vinculado con este aspecto queda la potencialidad destructiva de los cuatro elementos, y en este punto cabe recordar el testimonio de Ernst Jünger en carta a alguien tan próximo a Heidegger como Carl Schmitt, en referencia a la descripción, por parte del autor de *Radiaciones*, de los fantasmas y los peligros propios de cada época desde la potencia aniquiladora encarnada en Leviatán (monstruo del agua), Behemoth (de la tierra) y Ziz (del aire), figuras mitológicas hebreas desde las que, a un mismo tiempo, se insinúa una mitología del arraigo –tomada por Heidegger de los presocráticos para llevarla a su molde de pensamiento– y una del desarraigo.

De acuerdo con lo expuesto, lo decisivo a la hora de atender al curso estético-existencial de Juan Larrea atañe a un fatalismo que asume con sorprendente aceptación los giros volcánicos de la historia o de una vida entendida como destino, giros asumidos como realidades vinculadas al, para él evidente, curso teleológico orientado hacia una utópica unidad de sentido marcadamente metafísico. Es éste un aspecto que vincula el pensamiento de Larrea con una deriva escatológica guiada por su ideal del espíritu de vida, y de nuevo nos situamos aquí en el núcleo de su milenarismo. Con su visión de América como tierra en la que ha de revelarse la edad del espíritu por vía del hijo se articula, en suma, un modelo milenario conforme a la idea de una psique colectiva delatora de la superación de un obsoleto modelo epistemológico y ontológico.

## 5. Palabras finales

En estas páginas se ha reflexionado sobre la significación que Larrea concedió al continente americano a partir del sentido que para él poseían los trabajos de Lipchitz. Se ha comenzado por apuntalar aspectos teóricos generales abordándolos desde distintos puntos de vista, todo ello con el fin de lograr una perspectiva óptima para, a continuación, presentar la obra de Lipchitz tal y como fue interpretada por el bilbaíno. En este sentido, la *Carta abierta a Jacques Lipchitz* que el poeta escribió en el 54 con motivo de la retrospectiva que se celebró de la obra del escultor en Estados Unidos resulta capital para comprender el sentido profético que, a juicio del autor de *Orbe*, la escultura del franco-lituano tenía en tanto que reveladora de un estadio histórico regido por el amor y, en lo que nos ha ocupado, del papel que América, identificada con la figura materna, poseía en este curso teleológico. Este último motivo, punta de lanza de estas páginas, queda en conexión con cuestiones especulativas de la modernidad que aquí hemos trabajado, fundamentalmente, desde su vínculo y contraste con una perspectiva neognóstica.

A la hora de ofrecer unas palabras finales con las que trazar un arco que sintetice el ideario espiritual de Juan Larrea, cabe apoyarse en una imagen que el poeta trazó en el *Diario del Nuevo Mundo*, testimonio que abarca el periodo comprendido entre 1940 y 1947. En la entrada que cierra el cuaderno, correspondiente a agosto de este último año, esto es, justo antes de que el poeta marche a Nueva York para dar a conocer su interpretación del *Guernica*, dejó escrito:

Así el problema creador de este tercer reino en América, teniendo como base histórica reveladora el fenómeno español, entra en una nueva etapa. La flecha parte hacia Nueva York, centro del mundo. Mejor es allí desde donde se ha esperado a atraer la flecha, como ocurre en el seno de la mujer preparada para la concep-

ción. Esto parece ya ser una idea firme adquirida que descubre el camino por donde deben desarrollarse las actividades del Espíritu (Larrea, 2015: 182).

Larrea toca, en este pasaje, ideas que pronto estudiará, desarrollará e interpretará a su manera en la biblioteca de la Universidad de Columbia. El exilio, forzado o buscado, lleva en su caso incorporado la consecución de una morada. Con ajuste a esta creencia forjará su propia quimera, fundamentada sobre la realidad cuando es pertinente, pero forzando esta última, recreándola, cuando no se adecua a su visión de las cosas. Es justamente la visión, y es la escucha –como nueva revelación de este otro Juan–, aquello que guía, de modo extático, al poeta bilbaíno. Y es sobre esta embriaguez que la dualidad exilio/destino –o búsqueda/hallazgo– queda en su vivencia, como en su obra, por entero superada.

## Obras citadas

- Andersen, Katrine Helene (2020). “Juan Larrea en México: el fin anunciado del yo subjetivo en *Diario del nuevo mundo*”. *Arbor* 196/797, s/p.
- Asunche Arrieta, José Ángel (1985). “Juan Larrea y el humanismo utópico”, en Díaz de Guereñu (ed.), *Al amor de Juan Larrea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 165-174.
- Barañano, Kosme de (2010). “Jacques Lipchitz”, en Barañano (ed.), *Jacques Lipchitz (1891-1973) Esculturas y dibujos*, Barcelona, Oriol Galeria d’Art, pp. 7-16.
- Bartra, Roger (2014). *Antropología del cerebro*. Valencia: Pre-textos.
- Bulgákov, Sergui (2014). *El Paráclito*. Salamanca: Sígueme.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Corbin, Henry (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela.
- Delumeau, Jean (2003). “Historia del milenarismo en occidente”. *Historia Crítica* 23, s/p.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (ed.) (1985). *Al amor de Larrea*. Valencia: Pre-Textos.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (1995). *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Esteban Leal, Paloma (1997). “La donación Lipchitz: Obras 1914-1972”, en Esteban Leal y Fernández Aparicio (eds.), *La donación Lipchitz*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-41.
- Florenski, Pável (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela.
- Florenski, Pável (2010). *La columna y el fundamento de la verdad*. Salamanca: Sígueme.
- Groys, Boris (ed.) (2018). *Russian Cosmism*. London/Cambridge (USA): The MIT Press.
- Larrea, Juan (1943). *Rendición de espíritu* (2 vols.). México D.F.: Cuadernos Americanos.
- Larrea, Juan (1956). *La Espada de la paloma*. México D.F.: Cuadernos Americanos.
- Larrea, Juan (1984). “Carta abierta a Jacques Lipchitz”. *Revista Poesía. Revista ilustrada de información poética* 20/21, pp. 167-190.
- Larrea, Juan (1990). *Orbe*. Barcelona: Seix Barral.
- Larrea, Juan (2015). *Diario del Nuevo Mundo*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Larrea, Juan (2017). *Gerardo Diego. Juan Larrea. Epistolario 1916-1980*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Larrea, Juan (2019). *Luz iluminada. Picasso. Gris. Miró*. Madrid: Libros de la resistencia.
- López González de Orduña, Helena (2001). “Vanguardia y exilio: sus representaciones en el ensayo de Juan Larrea”. Tesis doctoral defendida en la Universidade da Coruña.
- Maffesoli, Michel (2007). *Le réenchantement du monde*. Paris: Éditions de La Table Ronde / et Perrin.
- Morelli, Gabriele (2013). “Juan Larrea & Jacques Lipchitz. Correspondencia inédita”. *El Maquinista de la Generación* 22/23, pp. 220-230.
- Mumford, Lewis (2015). *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Noë, Alva (2010). *Fuera de la cabeza*. Barcelona: Kairós.
- Peinado Elliot, Carlos (2013). “Inconsciente y voluntad en los textos inéditos de *Orbe (1926-1931)*, de Juan Larrea”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXI, 1, pp. 147-179.
- Read, Herbert y Juan Larrea (1964). *Pintura actual*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.
- Rubia Barcia, José (1985). “Juan de Juanes o el espíritu sin redención”, en Díaz de Guereñu (ed.), *Al amor de Juan Larrea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 83-94.
- Sadin, Éric (2017). *La siliconización del mundo*. Buenos Aires: Caja negra editorial.
- Scolari, Carlos A. (ed.) (2015). *Ecología de los medios*. Barcelona: Gedisa.
- Serra, Cristóbal (1992). *Pequeño diccionario de William Blake*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Villacañas, José Luis (2016). *Teología política imperial y comunidad de salvación cristiana*. Madrid: Trotta.
- VV.AA. (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Yvars, José Francisco y Lucía Ybarra (1997). *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.