

Significación del cubismo orgánico de Jacques Lipchitz desde la teleología de la cultura de Juan Larrea

Guillermo Aguirre Martínez

guillermo.a.m@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0001-7331-7947>

RESUMEN

En 1954 se inaugura una gran retrospectiva en Nueva York sobre la obra de Lipchitz. Juan Larrea ve la celebración de esta exposición como un momento oportuno para dar a conocer sus ideas sobre teleología de la cultura por medio de su *Carta abierta a Jacques Lipchitz*. En opinión del poeta, la obra de su amigo atesoraba una cualidad profética —como la suya propia— dado que no se conformaba con representar la realidad, sino que aspiraba a revelar una más elevada y transparente. Este texto presenta los motivos por los que Larrea consideraba la obra de Lipchitz profética y reveladora de los nuevos tiempos, al tiempo que expone la propia consideración de Lipchitz al respecto. El propósito de estas páginas es presentar el modo en que Larrea se apropia de la significación de la obra del escultor y la incorpora a su particular interpretación cultural. No dejaremos de poner en relación todo ello con las ideas palingenésicas imperantes a inicios del pasado siglo en un marco estético-político, consideradas por Roger Griffin como decisivas para comprender el desarrollo estético de la primera mitad del siglo XX. Por último, se resalta el hecho de que a pesar de que Larrea concede la primacía en el campo de las artes plásticas a la obra de Lipchitz —así como a la de Picasso—, sus escritos teóricos se posicionan, en último término, a favor de un arte no figurativo.

Palabras clave: Juan Larrea, Jacques Lipchitz, poesía siglo XX, escultura siglo XX, palingenesia



<https://doi.org/10.18800/lexis.202101.012>

e-ISSN 2223-3768

Meaning of Jacques Lipchitz's Organic Cubism in Relation with Juan Larrea's Teleology of Culture

ABSTRACT

In 1954 took place in New York the first great retrospective of Jacques Lipchitz. For Juan Larrea was a perfect moment to expose his personal teleology of culture. The *Open Letter to Jacques Lipchitz* is the text through which Juan Larrea reveals his discoveries on the meaning of the contemporary art. According to Larrea, Lipchitz is —as himself— a prophet of the new times: his sculpture does not represent a second reality, but it reveals a higher, transparent one. The main goal is to present how Larrea took the meaning of Lipchitz's sculpture and added it to his own worldview. In addition, this paper links all these aspects with the idea of palingenesis. This last constitutes, in Roger Griffin's opinion, an axial point to understand the aesthetics in the first half of the twentieth century. Finally, we underline that in spite of Lipchitz —as well as Picasso— is the most outstanding artist in the eyes of Larrea, the theoretical writings of the poet defend the supremacy of a non-figurative art.

Keywords: Juan Larrea, Jacques Lipchitz, 20th Century Poetry, 20th Century Sculpture, palingenesis

1. Introducción

El presente trabajo, además de abordar los motivos por los que Juan Larrea consideró la obra de Jacques Lipchitz profética o reveladora de los nuevos tiempos,¹ vincula las ideas milenaristas del bilbaíno con la corriente palingenésica que nutrió parte del imaginario socio-cultural de la primera mitad del siglo XX y vertebró la expresión de las diferentes vanguardias en Occidente. Mientras que para la primera de estas tareas nos ayudaremos de trabajos canónicos sobre Larrea —Bary y Díaz de Guereñu en primer lugar—,

¹ Este será, justamente, el motivo que vertebre la *Carta abierta*: “Más congénitamente, a mi juicio, que en ningún otro artista de nuestro tiempo, opera en usted la convicción de que, al contrario, el arte en su ejercicio genuino es una «conversión» a lo esencial” (Larrea 1984: 170).

así como de puntuales materiales de apoyo en los que se analiza la estética de Lipchitz, para el estudio del concepto de palingenesia nos valdremos de la obra de referencia de Roger Griffin.

Por otra parte, dado que las ideas que expondremos se vertebran en torno a los planteamientos escatológicos que Larrea fue definiendo con el curso de los años, y aunque dejaremos testimonio de ello página tras página con ayuda de los escritos del poeta, consideramos apropiado comenzar el trabajo con la concisa definición con la que Norman Cohn inicia su estudio sobre el milenarismo:

La cristiandad ha tenido siempre una escatología, en el sentido de una doctrina, respecto a ‘los tiempos finales’, ‘los últimos días’, o ‘el estado final del mundo’; y el milenarismo cristiano no fue más que una modalidad de la escatología cristiana. Se refería a la creencia de algunos cristianos, basada en la autoridad del *Libro de la Revelación* (20, 4-6) que dice que Cristo, después de su Segunda Venida, establecería un reino mesiánico sobre la tierra y reinaría en ella durante mil años antes del Juicio Final. Según el *Libro de la Revelación*, los ciudadanos de este reino serían los mártires cristianos, quienes resucitarían para este fin mil años antes de la resurrección de los demás muertos. Pero ya los primeros cristianos interpretaron esta parte de la profecía en un sentido más liberal que literal, equiparando a los fieles sufrientes —es decir, ellos mismos— con los mártires y esperando la Segunda Venida durante su vida mortal (Cohn 1993: 14).

Sin perder de vista esta descripción, dispuesta a modo de preámbulo, y entendiendo que el milenarismo adquiere en Larrea un tono utópico y renovador, pasamos acto seguido a adentrarnos en el motivo que da pie a las cuestiones planteadas, en último término orientadas a exponer cómo el bilbaíno reinterpreta la obra de Lipchitz con el fin de ponerla en relación con una teleología de la historia —revelada por medio del arte— estructurada en torno a la creencia en un ininterrumpido curso conforme al que ha de evidenciarse la “identificación de las substancias divina y humana, psíquica y física” (2019: 164).

2. 1954

Con su *Carta abierta a Jacques Lipchitz* (1954), Juan Larrea presenta un ideario en el que tienen cabida consideraciones estéticas, políticas, históricas y teológicas. Desde la óptica de su imaginario, determinado e hilvanado en torno a una teleología escatológica de la cultura,² el poeta comprende la obra del escultor de origen lituano como significativo conjunto de formas indicativas de un superior y próximo estadio de cósmica integración psíquica. Resulta necesario aclarar, no obstante, que con anterioridad a los años en que fue escrita esta *Carta abierta*, en el curso de su relación epistolar con Lipchitz, Larrea va a defender la idea de que la capacidad reveladora es una potencialidad exclusiva del lenguaje, quedando en consecuencia la labor del escultor reducida a una actividad eminentemente artesanal. Su consideración sobre esta distinción la leemos definida con rotundidad —como de habitual en Larrea— en una carta del año 36 remitida a Lipchitz desde Coulanges. Se trata concretamente de un pasaje que alcanza su momento más explícito cuando el bilbaíno hace referencia a un “mismo automatismo que nos ha puesto a nosotros en contacto, a usted, materia para ser comprendida, y a mí, capacidad de comprender” (Yvars 1997: 34). Líneas después, leemos aún: “Es indudable que algunas personas deben hacer lo que en el plano político hace usted. ¿Pero no es necesario también que al menos un individuo haga lo que hago yo? Al fin siempre es uno el que hace los hallazgos” (Yvars 1997: 37). Volveremos a ello luego con el fin de no quedarnos con una idea parcial del testimonio. Lo decisivo, por ahora, consiste en que, con el paso de los años, la visión guardada por Larrea sobre el papel del escultor va a dar un giro completo hasta el punto de acabar por adjudicar a la expresión plástica —al menos cuando es practicada sobre la base de unos concretos preceptos estéticos— la cualidad de *cosa mentale*, amparándose, como autoridad superior,

² “Larrea, en definitiva, concibe la historia como un proceso necesario, ineluctable, en un sentido prefijado y orientado a un fin del que solo cabe adquirir conciencia, para acelerar su perfecta realización.” (Díaz de Guereñu 1995: 144).

en las palabras del *Génesis*, esto es, en la identificación del acto de la creación con una labor escultórica. La materia, en la medida en que evidencia su dinamismo, así como su progresiva disolución, ilumina una realidad energética, en conformidad, por tanto, con la palabra —palabra iluminada— que habla y obra en la escritura de autores como Vallejo, Huidobro o él mismo, quien se autodefine como “símbolo viviente de España, puesto que en mí son personalidad las profundas tendencias nacionales” (Larrea 1990: 130). El pensamiento de Larrea, aun dentro del férreo esquema de ideas en el que se mueve, participa de notables mutaciones hasta el punto de acabar por conceder al trabajo de Lipchitz la cualidad de poético, resaltándose con ello la naturaleza iluminadora de la actividad plástica.³ Lipchitz se erige a sus ojos como profeta, si bien, como se encarga de hacerle saber, en alto grado inconsciente de aquello que con su obra expone. Su escultura, una vez que logra traspasar el umbral de una estática materialidad,⁴ se hace portadora de transparencia, siendo este uno de los términos nucleares del imaginario larreano, donde la forma adquiere la cualidad de reveladora: “Son imágenes «transparentes», transcendidas por una luz y vida nuevas, animadas por un lenguaje jeroglífico que corresponde a un sujeto

³ De este motivo continúa dando cuenta, del modo más explícito, en la *Carta abierta*: “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).

⁴ Larrea pone fecha concreta —acción muy de su gusto— a este cambio decisivo, tal y como se recoge en las páginas de la *Carta*: “Porque si en ella [en la trayectoria de Lipchitz] aparece de pronto «La lucha de Jacob con el ángel» (1932), nos es dado presumir que esa obra marca en el desenvolvimiento de la metáfora mística, la mejor adecuada a todo proceso de remisión a lo esencial, el momento psicológico en que se requiere traspasar la frontera invisible que a los artistas les tiene hoy vedado el avance” (Larrea 1984: 174). Un elemento de tan alto valor simbólico, como el de la lucha contra el ángel, combate entre dos aspectos o fuerzas asentadas sobre uno mismo, posibilita la incursión de su lenguaje en un grado más elevado, más puro de significación. Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, vincula las potencialidades de esta lucha con el ascenso a través de las jerarquías celestes expuestas por el Pseudo-Dionisio, autor querido y comentado por Larrea.

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). Sin abandonar esta misma idea, páginas después el poeta recalca aún el lugar que ocupan los trabajos del artista en el imaginario cultural: “sus esculturas [...] solo son una parte de lo que significan, como solo 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).

Conforme a este comentario relativo al carácter luminoso de la obra de Lipchitz, cabe señalar al respecto que, si bien las esculturas que creará en torno al periodo 1925-1930 con el nombre genérico de ‘transparentes’ resultan decisivas en su trayectoria en relación con su exploración en torno al vaciado matérico, es su posterior y progresiva indagación en una escultura orgánica articulada a partir de la recuperación de contenidos temáticos hebreos y grecolatinos aquello que Larrea va a comprender desde una significación si cabe mayor en relación con su convencimiento de la emergencia del tercer reino. La revelación de este último, en fin, viene a superar las posibilidades de ambas herencias culturales desde la idea de una renovada irrupción de la doctrina joánica, a sus ojos el verdadero contenido judaico. Nos detendremos en adelante en el alcance de este punto dado que en Larrea remite a una más elevada estructura mental determinada por la capacidad de “penetrar en el ámbito de la conciencia psíquica o divina (Divinización)” (2019: 89).



Lipchitz, Jacques. *Mujer reclinada con guitarra*, 1928. Bronce. Tate Modern. Imagen tomada de popularte.blogspot.com

Como obra reveladora que es, leemos en la *Carta abierta*, aquello que la escultura de Lipchitz ofrece es un preámbulo de lo que la historia manifestará prontamente. En este punto de su escrito van a comenzar a evidenciarse las ideas milenaristas defendidas por el bilbaíno, y recordemos que, para Larrea, es milenarista todo aquello que manifiesta dinamismo, esperanza, sentido de finalidad y de cambio, en alusión al nivel superior de conciencia alcanzado por el sujeto. Siendo este un fenómeno que relacionará con la idea del advenimiento del tercer reino, los nombres de Joaquín de Fiore, Vico, Hegel o incluso Schelling, se evidencian en este punto como forjadores de su pensamiento, compartido en esos mismos años por Teilhard de Chardin, Jean Gebser⁵ o, ya en la segunda mitad del XX, por Leonardo Boff y Cristóbal Serra —de verbo ígneo

⁵ Traductor al español de Novalis —incluimos la referencia en la bibliografía—, Gebser describe ese mismo estado de transparencia pregonado por Larrea en pasajes como el que sigue: “El desligamiento de lo mental-racional que hoy efectúa el hombre; la creciente capacidad de ver el mundo no solo como representación, sino de percibirlo como transparencia; la superación del dualismo que una vez fue necesario, y por el cual se pudo lograr el distanciamiento intensificador de la conciencia: todos estos procesos de índole reestructuradora indican que una nueva y fundamental forma de realización está surgiendo por mutación de la anterior mediante sobredeterminación” (2011: 742).

y devastador—, entre tantos otros y cada uno con sus distintos matices. Estos dos últimos nombres, dicho sea de paso, no resultan peregrinos en la medida en que el segundo profesó su admiración, mantenida en el tiempo, por el propio Larrea, con el que establecerá contacto, y el primero nos sirve de apoyo en este mismo texto a la hora de exponer, de manera puntual, una orientación de pensamiento vigente hoy en lo relativo al determinismo teleológico.

Resulta preciso añadir, a la hora de adentrarnos en estas cuestiones, que aun cuando la idea del advenimiento de la tercera edad o edad del espíritu Larrea la estudiará de modo concienzudo en su etapa neoyorkina, estas preocupaciones despiertan ya en su ánimo en la época de Deusto⁶ y afloran con cierta fuerza a mediados de los treinta, esto es, en el momento en que la Guerra Civil parecía ya inevitable. Cuando finalmente estalla el conflicto, el poeta se encuentra en Francia; es entonces el periodo en que su largo epistolario con Gerardo Diego, partícipe de unas enfrentadas ideas políticas, alcanza su punto álgido. La significación general de la contienda resulta evidente para el vasco, y cobra aún más importancia que su posición particular en torno al conflicto.⁷ Lo nuclear para el autor de *La espada de la paloma* consiste en que la esperada victoria del bando republicano constatará el fin de un campo de fuerzas dominado por el catolicismo imperante, posibilitándose así el advenimiento de una nueva etapa de la humanidad. Meses después, cuando los resultados no sean los vaticinados, reculará y adaptará su pensamiento a los hechos para acabar por asumir que, en vistas de que la derrota del bando republicano parece indiscutible, el cumpli-

⁶ Si bien, como recalca Sanduvete, el conocimiento que tiene de las ideas milenaristas precede en el tiempo a su lectura de Joaquín de Fiore.

⁷ En carta a Diego, recién iniciado el conflicto —13 de agosto de 1936—, leemos en este sentido: “Ante todo quede bien sentado que personalmente no tomo partido por ninguna de las dos partes. No es ninguna de ellas, como bien sabes, la que me interesa, sino lo que viene a través de ambas como consecuencia de su destrucción relativa. Ese algo que viene es el Otro Mundo que hoy por hoy no se identifica con las personas y que inevitablemente se acerca a paso acelerado ya venga de una manera ya venga de otra. A la postre vendrá según la manera que requiere su orden esencial, su propia perfección dentro del automatismo biológico. Como personalmente hace tiempo que dejé de pertenecer a este mundo mi optimismo a la vista del otro no puede ser más justificado” (Larrea 2017: 749).

miento de dicha edad renovadora habrá de realizarse enteramente en tierras americanas,⁸ en la América hispanohablante en primer lugar, en concordancia con su trabajada idea del ‘Verbo hispánico’.

Guiado por este sentido teleológico, y en línea con autores contemporáneos como el citado De Chardin, Berdiáyev o, algo anterior, Léon Bloy, el poeta participará de una creencia en la inminencia de un momento cismático definido por el propio Berdiáyev a partir de la idea de un haber quedado fuera “del cuadro de la historia” (2001: 7) —motivo desde el que podría realizarse una interesante contraposición al “*the time is out of joint*” que leemos en Hamlet, todo ello con el propósito de poner frente a frente la cosmovisión de una y otra época—. Conforme a lo hasta ahora expuesto, cabe partir de la idea de que, si bien en su periodo temprano, aún en el continente europeo, el autor comenzaba a alimentar su creencia milenarista; será una vez asentado en América cuando profundice en la materia y la haga epicentro de su discurso estético-existencial. Resulta en este sentido relevante, en consecuencia, y en los márgenes ya de la época que aquí nos interesa, el que en la entrada del *Diario del Nuevo Mundo* fechada el 22 de enero de 1947 deje anotado que es Amalrico de Chartres quien “enunció en el siglo XII y por vez primera el tercer reino” (2015: 171). Larrea, ya por entonces, se había propuesto seguir el curso del milenarismo desde sus orígenes difusos —hundidos en la historia del pueblo judío— hasta el momento presente, deteniéndose a su vez en cada giro relevante —como es el caso del correspondiente al pasaje recién recogido—.

⁸ A la idea expuesta en 1936 en torno al papel de España en el orden del mundo, recogida sucintamente en la siguiente aclaración que le hace a Gerardo Diego: “¿No es España el primer lugar donde la síntesis debe realizarse, donde lo espiritual y lo material, lo histórico y lo eterno, lo cesáreo y lo divino deben constituir una sola cosa?” (Larrea 2017: 780), ha de superponerse una segunda visión de los hechos mencionada por Díaz de Guereñu: “Tras la derrota de la República, Larrea adoptará precisamente dicha tesis contraria, que desarrollará en sus libros en prosa de postguerra: el sacrificio del pueblo español será correlato del sacrificio que fundó la nueva religión y pre-requisito como aquél del tránsito a una nueva realidad” (Larrea 2017: 838). La idea de un sacrificio previo a la ascensión del así llamado Verbo hispánico cobra progresivamente fuerza a lo largo de la contienda, hasta el punto de que el poeta comprenderá necesaria la derrota del bando al que él mismo ha servido, pues este desenlace implica la proximidad del esperado tercer reino.

El escritor seguirá de este modo, etapa tras etapa y nombre tras nombre, el rastro de un milenarismo que en su curso histórico encontrará su encaje natural en la llegada de los españoles a América: el nuevo reino quedará así ubicado geográficamente. América como territorio en el que habría de evidenciarse un orden de realidad definible desde un utopismo histórico no deja de ser, en fin, una imagen arraigada a nuestro esquema mental ya desde la llegada de los colonizadores al Nuevo Mundo, según recuerda Jean Delumeau, autor de *El miedo en occidente*, en un breve texto en torno al milenarismo:

la entrada en escena de América dio un nuevo auge a la esperanza milenarista. Los primeros franciscanos que llegaron a Méjico en 1524 estaban imbuidos del pensamiento de Joaquín da Fiore y veían cercana la ‘última edad del mundo’, es decir un periodo de paz, de reconciliación y de conversión general al cristianismo que precedería al fin de la historia. Los dos franciscanos más conocidos de la ‘conquista espiritual’ de Méjico durante el siglo XVI, Motolonia y Mendieta, compartieron la convicción según la cual ellos podrían reconstruir en tierras americanas la edad dorada de la Iglesia primitiva, lejos de la cristiandad pervertida que se vivía en Europa, en medio de los indígenas pobres y sencillos. Mendieta soñó con hacer vivir a los indígenas de la Nueva España ‘en la virtud y en la paz: al servicio de Dios, como en un paraíso terrenal’, fórmula a la que hay que darle todo su sentido escatológico. Con ese mismo objetivo, los jesuitas crearon las ‘reducciones’ guaraníes. [...] La convicción de que América era el lugar a partir del cual se iba a extender el reino universal de Cristo también estuvo presente —aunque no sea tan conocido— en los primeros puritanos que vinieron a establecerse en América (2003: 14-15).

No es preciso internarse por estos cauces, y por ahora bastará con recalcar el hecho de que el milenarismo americano es un lugar hasta cierto punto común en el imaginario colectivo.⁹ Sobre esta

⁹ Delumeau aporta al respecto algunas otras notas sugerentes en lo que aquí nos ocupa: “Por otra parte, en los siglos XIX y XX, el milenarismo tradicional continuó su desarrollo, particularmente en los Estados Unidos, lo que no es un azar. Se constituyó —y aún se constituye— en uno de los elementos importantes de la doctrina de los Mormones,

base, y apoyado en los conflictos de la época y en los de su propia existencia, Larrea desarrollará aspectos de una teleología cultural que encuentra en América su lugar de acogida. Conforme a este abonado terreno, a partir de unos vaticinios prolijamente prefigurados en sus escritos y cartas, la inminencia del advenimiento de la nueva edad —edad del espíritu— va a quedar constatada en su ánimo tras la llegada a Estados Unidos del *Guernica* y, ante todo, con la presentación en Nueva York, en el año 47, de su propia interpretación de la pintura —cuya traducción al español se demorará por espacio de tres décadas—.

El traslado del cuadro de Picasso a Estados Unidos va a resultar sintomático para Larrea de que el mensaje encerrado en el *Guernica* quedaba ya apto para su intelección por el gran público¹⁰ —de modo similar al significado que a sus ojos tendrá la celebración en el 54 de la retrospectiva de Lipchitz—, lo que en último término implicaba, justamente, el inmediato acontecimiento de un momento crítico —*kairós*— que posibilitaría la irrupción de un renovado orden mundial. Roger Griffin, reconsiderando las ideas de Giovanni Gentile, el llamado filósofo del fascismo, hablará, en relación con aspectos en estas páginas nucleares, de una colectiva “necesidad

de los «Adventistas del séptimo día» y de los «Testigos de Jehová». En el credo mormón, por ejemplo, se lee la siguiente afirmación: «Creemos que Sion será construida en este continente (Norteamérica); que Jesús reinará en persona sobre la tierra, que la tierra será renovada y recibirá la gloria paradisiaca». Finalmente, un milenarismo bastante alejado del cristianismo se aprecia actualmente en la espera del *Neiv age* [sic]. Para aquellos que viven bajo esta esperanza, la era paradisiaca del año 2160 (que debe comenzar próximamente), dominada por el signo de acuario, concentrará todas las aspiraciones «positivas» con las que los humanos sueñan desde tiempos inmemoriales” (Delumeau 2003: 18). No está de más destacar, próximo a este comentario, que el motivo que provocó que Larrea no le diese el visto bueno a Buñuel para la realización de *Ilegible, hijo de flauta*, fue precisamente la imposibilidad, por motivos económicos según apuntó el cineasta —si bien se suele aludir a que la escena no le interesó al aragonés—, de que la última escena estuviese protagonizada por un grupo de Testigos de Jehová, nuevo guiño al milenarismo americano.

¹⁰ “De repente el asunto del *Guernica* adquiere un sentido extraordinario. Con arreglo a los últimos acontecimientos, se define como un fenómeno orgánico distribuido en el tiempo con una sabiduría que al manifestarse aparece como una forma nueva de revelación” (2015: 177).

de llevar a cabo utopías temporalizadas en las que la historia «realmente existente» no solo debía trascenderse, sino además debía transformarse en un prolongado *aevum*, en un tiempo superior” (2010: 274). Aun cuando Griffin trabaja estas ideas en relación con el clima experimentado en buena parte de Europa en el periodo de Entreguerras, no es posible dejar de lado el hecho de que esta conjunción entre caída y resurgimiento constituye uno de los síntomas de la modernidad en su conjunto, esto es, no solo del marco recién aludido sino del periodo que va desde la segunda mitad del XIX hasta el momento actual.

Es esta una cuestión a la que volveremos, aun cuando por ahora conviene acabar de esbozar esa primera visita de Larrea a Nueva York con motivo de la presentación de su trabajo sobre el *Guer-nica*. Es entonces cuando el poeta se reúne, después de años de separación, con un exiliado Lipchitz. Sobre la impresión del inminente reencuentro el escritor realizará las siguientes anotaciones: “Lipchitz, mi compañero de otros días, que tan importante papel desempeñó en la revelación del sistema, se encuentra en Nueva York. Con él puedo atreverme a todo” (Larrea 2015: 179). Páginas adelante, vuelve aún a su omnipresente idea de un tercer reino establecido en el continente americano: “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” (181), y finalmente concluye:

Aquí en América puede percibirse con entera claridad cómo todo se ha dispuesto para que en un instante cristalizaran todas las adquisiciones de conciencia en una diafanidad que permita actuar bajo la visión de la realidad creadora. Este es el nuevo estado de conciencia. Ver lo que es preciso hacer porque lo reclama el conjunto del complejo creador y hacerlo. Hacerlo a sabiendas de que no es uno, de que no es América, sino que es el Creador cuya percepción se verifica. Esto equivale al paraíso, evidéntísimamente, la salida al reino de la luz, de la videncia. Esto es universalidad consciente. [...] Tratándose del tercer reino, del Reino del Espíritu, es de una coherencia absoluta que vuelva a intervenir Lipchitz (182-183).

La creencia, como veremos, vendrá apoyada sobre el valor que en su opinión atesora la obra de Lipchitz como objeto simbólico, resultándole enteramente significativa de la emergencia del hombre nuevo —en lo que respecta a este término es importante destacar que mientras con él las políticas totalitarias del XX se refieren a un sujeto moldeado por el Estado, en Larrea se presenta desde un orden de referencias de raíz joánica—, de un nuevo orden del mundo. En palabras de Gabriele Morelli: “Larrea ve en la llegada a Nueva York de su amigo escultor Jacques Lipchitz otro signo del destino que afianza la universalidad de su pensamiento y hace creíble la afirmación definitiva del Espíritu” (Larrea 2015: 18-19). El tono revelador que el bilbaíno advertía en su obra seguirá dando vida a un constante intercambio de cartas que con el tiempo llegará a constituir el más abundante epistolario de cuantos mantuvo el poeta.

3. Trayectoria de Lipchitz

3.1. De los ‘transparentes’ a la escultura orgánica

Una vez expuestas algunas de las cuestiones fundamentales tratadas en la *Carta abierta*, parece conveniente remontarnos al momento en el que Larrea y el escultor entraron en contacto con el fin de contextualizar los aspectos que aquí nos ocupan. El primer encuentro entre ambos data de 1923, cuando Larrea viaja por vez primera a París, y fue posibilitado por Vicente Huidobro. Un año más tarde, Lipchitz adquiere la nacionalidad francesa. Aun cuando ya disfrutaba del reconocimiento por parte de crítica y público, el escultor, en el curso de su todavía corta trayectoria, aún no había explorado las formas y los temas que va a celebrar Larrea como símbolos proféticos. Este cambio estilístico tendrá lugar, en un primer momento y según ya hemos anticipado, con la elaboración de sus ‘transparentes’ en torno a la segunda mitad de los años veinte, y acto seguido, de modo más relevante si cabe, a lo largo de los treinta —y en adelante— con la incorporación de volúmenes de gran dinamismo, ángulos y espacios rebosantes de energía y, no menos importante, temas de raíz grecolatina y bíblica explícitamente rela-

cionados con la situación política de Europa. Estos últimos vendrán a proponer y a consolidar una idea de unidad interpretada por Larrea en conformidad con un curso histórico cuyo siguiente paso sería la emergencia de una edad regida por el amor entendido como energía primaria.

A la hora de ceñirnos a la evolución del escultor y al hallazgo de un lenguaje propio capaz de articular, y por tanto de unificar, tradiciones en principio enfrentadas, cabe acudir al estudio de Kosme de Barañano *Interacción de formas*, en el que da cuenta de las características formales de estos trabajos: “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 [...], con esa libertad de tirar de la mitología (bíblica o grecorromana) para cifrar en imágenes los problemas de su tiempo” (2010: 12-13).¹¹ Es justamente en un momento previo a la Segunda Guerra Mundial cuando su escultura, aun dentro de la unidad que conforma, da un salto cualitativo —un segundo salto cualitativo— encarándose hacia un terreno próximo al explorado por Henry Moore. Orgánicamente dinamizada desde la articulación de tensiones formales y conceptuales, su creación, en adelante, se resolverá en un intenso sincretismo, encontrando Larrea en ello un motivo sobre el que reafirmar su convicción del advenimiento de la tercera edad, anunciado por la reveladora irrupción de la figura materna:¹² América.

¹¹ Barañano, apoyándose en la analogía estilística y expresiva, ofrece algunas otras claves sobre la escultura de Lipchitz: “de la poética de Reverdy, Jaime Siles ha señalado estas claves que son totalmente aplicables —casi al pie de la letra— a los dibujos y a las esculturas de Lipchitz: «La reducción de la sintaxis a su esqueleto, la supresión de la puntuación, el valor de los blancos, la acronía que elimina toda sensación de tiempo para potenciar la de espacio... todo eso que define su obra, crea una especie de vigilia o de alucinación en la que la realidad flota tanto como se mueve y en la que los contornos, al perder su habitual anclaje lógico, pierden también su más reconocida y reconocible concreción. [...] La poética de Reverdy [...] arranca de la idea de que la poesía no es otra cosa que el resultado de la aspiración hacia una realidad más absoluta» o —como también él dice— «se parte de la vida para alcanzar otra realidad» (2006: 28). La apreciación, en suma, coincide con aquello que Larrea observa en la obra del escultor.

¹² La significación de la madre desde su función arquetipal es asimismo uno de los puntos de apoyo sobre los que Erich Neumann sostiene su interpretación de la obra



Lipchitz, Jacques. *Madre e hijo*, 1945. Bronce. The Israel Museum. Imagen tomada del archivo del Museo de Israel (Jerusalén).

Desde la mirada del poeta, orientada a la búsqueda de iluminaciones y cristalizaciones simbólicas, la aparición y creciente relevancia del elemento maternal —que aparecerá en compañía del hijo portador del logos— en la obra de Lipchitz a inicios de los treinta, prefiguraba, más que cualquier otro testimonio escultórico, la nueva edad histórica. Esta irrupción materno-filial es descrita por Esteban Leal de modo conciso pero sugerente: “Lipchitz desarrollará el motivo de la relación entre madre e hijo, en la que el artista se identifica con el segundo. Según se recoge en su autobiografía, con ello pretende expresar su necesidad como artista de volver a la Naturaleza, a la fuente original” (1997: 147). Si de entre tantos pasajes centrados en la irrupción de ambas figuras en la obra de

de Moore. Al respecto, a modo de sucinta descripción, leemos: “*Two essential features characterize Moore’s work. The first is his «obsession» with the feminine —in Moore’s extensive repertoire there is scarcely one sculpture whose subject is not feminine— and the second is the development of the formal principle from a more or less naturalistic representation of objects to a semi-abstract or at any rate non-naturalistic type of art*” (1959: 13).

Lipchitz hemos escogido este último, se debe a que el organicismo que en él se presenta se ajusta perfectamente al ideario de Larrea. La siguiente cita extraída del *Diario del Nuevo Mundo* es explícita al respecto:

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).

La presente interpretación del organicismo al que se va a ceñir Lipchitz —en línea con la obra de Arp, Laurens, Martins, Zadkine, Gargallo incluso o, según se ha mencionado, Henry Moore—,¹³ viene a desvelar un nuevo estadio cultural articulado a partir de una modelación sincrética reveladora de una renovada mirada: “*L’inconscient doit être suivi de la reflexion. [...] Les formes, souvent mêlées, confuses, perdent en rigueur mais gagnent en puissance d’évocation et vibrent d’une fougue certaine*” (Lipchitz 2005: 31). El escultor, según recuerda Michèle Lefrançois, se va a mostrar plenamente consciente de sus búsquedas, de las motivaciones que

¹³ En las notas a la exposición del escultor celebrada en 1997 en Madrid leemos al respecto el siguiente comentario: “La obra de Lipchitz entre 1926 y 1930 se caracteriza por lo experimental, con dominio de las transparencias, como en *La alegría de vivir* (1927). Tras ello, se aproxima a Alberto Giacometti, Jean Arp y Henry Moore. La evolución formal y plástica de su lenguaje escultórico coincide con un cambio en los temas: la mitología clásica y los asuntos bíblicos, que responden al momento político y social. El modelado revela la carga dramática y alegórica que añade a las piezas, que remiten a la Guerra Civil española, como en *Escena de guerra civil* (1936) y a la Segunda Guerra Mundial en *El rapto de Europa* (1941). También refleja su exilio a Estados Unidos en 1941 en obras como *El peregrino* (1942). Sus últimas esculturas evidencian una vuelta a asuntos ensayados anteriormente y a temas de la mitología y la Biblia, movido por la recuperación de sus raíces judías” (MNCARS 1997: s/p).

lo llevan en un primer momento a ahondar en la diafanidad, en la desmaterialización del objeto para, en adelante, como si de una transición natural se tratase, explorar en el dinamismo de la materia.

Es preciso insistir en la continuidad entre los aludidos ‘transparentes’ y el organicismo explorado por Lipchitz en una etapa posterior, en la medida en que los hallazgos realizados a partir de la desmaterialización de los objetos —en alusión a la energética que los anima— serán incorporados a sus búsquedas inmediatas, esto es, a aquellos volúmenes reveladores de un acentuado dinamismo. En este sentido, el dualismo que podría denotar el vaciamiento matérico de los ‘transparentes’ —con el que buscará “espiritualizar todavía más [el] volumen” (1997: 149)— da paso a la acentuación monista —si bien asimismo espiritualizada— de sus obras de madurez, advirtiéndose en ello una cercanía con el pensamiento de un Larrea para quien todo desarrollo material tenía por fin la revelación de su energética en el sentido de unión del psiquismo individual con el de la realidad en su completitud. Así, por tanto, de modo similar a la deriva conforme a la que Moore despoja de cuerpo su universo matérico en los 30 y 40 para luego recuperarlo con la recomposición —celebrada por Erich Neumann en el trabajo citado en la bibliografía— de la figura materna entendida como arquetipo, Lipchitz, mediados los años 20, encontrará en el vaciamiento de sus composiciones un impulso desde el que en adelante adensará volumétricamente su universo formal incorporando a este último un acentuado dinamismo. En este tránsito evocado por Larrea, en este vaciamiento precedente a la explosión de un universo de imágenes llamado a revelar la realidad como entidad energética, es posible hallar, y resulta interesante indicarlo, un vínculo con un modelo canónico de creación, en referencia a la conformación del mundo fenoménico a partir de la contracción divina según la describe Luria mediante su exposición del *tsimtsum*.

Merece la pena, presentada esta tensión entre lo matérico y lo energético, remontarnos a un periodo capital en la obra de Lipchitz para atender al modo en que, según recuerda Lefrançois, el escultor detalla las posibilidades que halla en su indagación en torno al vacío

a mediados de los veinte, dado que en este vaciamiento el artista encontrará un impulso inicial desde el que en adelante articulará su universo de formas:

Ces transparents qui m'arrivèrent sans y prendre garde, écrit Lipchitz, furent une expérience fantastique. [...] Soudain je me retrouvais jouant avec l'espace, avec une sorte de construction ouverte, lyrique, qui agit sur moi comme une révélation [...] C'était comme si j'avais découvert un concept, entièrement nouveau, de sculpture en tant qu'espace, l'âme immatérielle de la sculpture plutôt que sa corporéité physique (Lipchitz 2005: 27-29).

La iluminación de esta alma inmaterial de la obra precede a la consiguiente eclosión matérica, que sin embargo no deja de ser ya, en esencia, un revestimiento de un dinámico ritmo o patrón energético. Cabría por tanto decir que el alma de la obra, identificada en los años veinte con el espacio vacío, pasa a habitar, en uno posterior, en su materialidad. La articulación entre un orden figurativo y uno abstracto indagada en adelante por el escultor, acompañada de la incorporación de motivos tanto grecolatinos como judíos, quedará reflejada no solo formal sino temáticamente en obras como *La lucha de Jacob y el ángel* (1931), *La huida* (1940), *La llegada* (1941) o *Prometeo estrangulando al buitre* (1944). Es necesario recordar que la dinamización de la forma, desde su sincretismo logrado, marcará el rumbo del horizonte expresivo no solo de Lipchitz, sino de un vector fundamental de la estética posterior.

De lo hasta el momento expuesto, y volviendo al momento de partida, cabe por tanto señalar que la retrospectiva que de la obra de Lipchitz se realiza en el 54 en diferentes sedes (Moma, Cleveland Museum of Art y Walker Art Center de Minneapolis) será comprendida por el poeta como un momento excepcional sintomático de una óptima disposición colectiva para asimilar el celebrado mensaje milenarista —un mensaje, recordemos, dador de un sentido desconocido, a juicio de Larrea, para el propio escultor, no así para el autor de la *Carta abierta*—. Para este, el advenimiento del reino espiritual, articulado conforme a la primacía del amor como ley del mundo y a la consecución de un grado superior de conciencia,



Lipchitz, Jacques. *La huida*, 1940. Yeso. Centre Pompidou. Imagen tomada del archivo del Centre Pompidou (París).

parecía un hecho inmediato, precedido y anunciado por los consumados sacrificios de la Guerra Civil y de la II Guerra Mundial. El trabajo de Lipchitz poseerá para el bilbaíno una superior significación estética —sobre la base de que el arte habría de constituir la religión de la nueva época—, a lo sumo igualada por la atesorada por el *Guernica*.¹⁴ Conforme a ello, tanto la obra de Lipchitz como la de

¹⁴ Apreciación sintetizada al término del texto que Larrea dedica a la pintura de Picasso. De esta dirá el bilbaíno que “ha venido así a revelar caracterizadamente el sentido de los acontecimientos que estamos viviendo, los cuales son, desde cualquier vivencia que se los mire, de fin y de principio: fin de mundo y principio de Nuevo Mundo; fin del occidentalismo y principio de la Universalidad; fin del concepto menguado de hombre y principio del Ser humano; fin del aparenialismo y principio de la Realidad; fin del carcelario trascendentismo individualista y principio de la libre e intuitiva vida inmanente...; fin de un concepto mísero de pintura y principio de una era pictórica nueva.” (1977: 94).

Picasso quedarán a su entender vinculadas al ideario milenarista. El desmoronamiento del viejo mundo evidenciado en los trabajos del escultor se corresponderá así con la constatación del decaimiento de los principios y fundamentos de la cultura de herencia grecolatina, relativos a una mentalidad idolátrica, al catolicismo del que Larrea había huido en su juventud y, no en último término, a una cosmovisión racionalista y mecanicista.

3.2. Etapa liminoide

Antes de pasar al siguiente punto presentaremos un panorama socio-estético de la época que vamos recorriendo con el propósito de trasladar algunos de sus fundamentos a la obra de Lipchitz tal y como la interpreta Juan Larrea. A partir de las ideas estudiadas por Roger Griffin en su obra *Modernismo y fascismo*, cabe vincular el milenarismo de Larrea a un estado psíquico colectivo descrito en el recién citado trabajo como un ansia por imponerse al tiempo profano e instalarse en el *aevum* —trascendencia de Cronos—, a modo de metanoia comunitaria: “El motivo «apocalíptico» de la decadencia y de la renovación [...] debe entenderse como una combinación distinta de un modelo arquetípico que salió a la superficie a partir de 1850, cuando un grupo cada vez mayor de seres humanos que vivían en el ámbito de influencia europeo comenzaron a experimentar una fase liminoide indefinidamente prolongada” (2010: 156). Más allá de este sentir que, punteado por un pulso melancólico, aún sobrevuela la contemporaneidad, parece claro que lo que en el ánimo colectivo cristalizado al inicio de la modernidad quedaba una y otra vez postergado, se anunciaba inminente y a partir de planteamientos escatológicos —indisimuladamente optimistas— en el imaginario de Larrea. Conforme a la mencionada situación ‘liminoide’, el poeta preverá la emergencia del, a su juicio, verdadero, si bien soterrado, legado judeocristiano; esto es, aquel impregnado de gnosis, por decirlo sucintamente. Larrea advertirá una manifestación explícita de este fenómeno en la trayectoria del escultor, punto por punto asimilable a un esquema mítico en el que los motivos del cautiverio, el éxodo y la esperanza en la tierra prometida jugaban un papel capital.

Esta deriva —así lo expondrá en la *Carta*— quedará refrendada en la escultura de Lipchitz por la recuperación en su imaginario de sus ancestrales raíces en los mismos años en que su pueblo es perseguido, situación que le obligará a exiliarse a los Estados Unidos.

Cuanto de ello le resultará destacable a Larrea es, ante todo, el hecho de que las dos tensiones que dominaban el ánimo de Lipchitz, proyectadas formalmente a partir de un impulso de abstracción y uno de figuración, lograrán reconciliarse en su trabajo de madurez a partir de modelos rebosantes de energía en movimiento. Se trata este de un punto esencial para comprender su evolución pues, por medio de dicho sincretismo, Lipchitz logrará superar la desmaterialización del objeto sin por ello oponerse a los dictados de su tradición. El escollo principal que el artista encontrará a la hora de orientar su trabajo a una recuperación del volumen y de la figuración lo ofrece Irollo, de modo sucinto, con el siguiente comentario:

[...] La religion chrétienne devint donc celle du Fils, opposée au judaïsme, religion du Père. Le socle théologique du christianisme est la Foi, alors que celui du judaïsme est la Loi. Or, la loi judaïque interdit, en principe, la représentation des êtres vivants. [...] qui a pour but d'empêcher le développement de l'idolâtrie. Pourtant, bien des intellectuels juifs ont considéré que c'est l'idolâtre qui fait d'un objet ou d'une image une idole. Une statue ou une peinture peuvent donc n'être que des objets de contemplation esthétique si leur création n'est motivée que par la recherche de la beauté (Irollo 2005: 41).

A partir, por tanto, de la prevalencia de la búsqueda de la belleza entendida como fuente de verdad, Lipchitz logra reformular su imaginario escultórico sin por ello poner en entredicho sus raíces. Larrea celebrará en este gesto una superación de la ley, si bien irá un paso más allá en su interpretación del fenómeno a partir de su creencia en que el universo de formas explorado por su amigo posee un sentido milenarista consistente en un “anegarse gradualmente en la videncia de lo divino” (2019: 76), todo ello como parte de un curso de disolución entendido, justamente, como “itinerario de la

mente divina” (Irollo 2005: 76)¹⁵ —pudiendo en este punto advertirse que para él lo verdadero requiere del dinamismo inherente a la existencia—. Cabe al respecto añadir, en definitiva, que aquello que en Lipchitz no deja de priorizarse desde el deseo de mantenerse cercano a sus raíces en ese momento de exilio, en Larrea adquiere una proporción desmedida en tanto que encuentra en su escultura el signo de un nuevo estrato histórico llamado a revelarse en América.

Como ya anticipamos, en toda esta traslación —vista por el bilingüe en su conjunto y desde una amplia perspectiva— el papel de España en la historia en un primer momento,¹⁶ como el de Europa después, pasaba por su sacrificio. Una vez consumado este, habrá de estructurarse una renovada realidad, desplazamiento que Larrea expone con vehemencia en su estudio del *Guernica*, donde leemos que: “visiblemente la humanidad está pasando en estos años de un mundo a otro mundo —sin que a su tránsito le sea permitido prescindir de los caminos poéticos del arte— y la voz creadora de Europa ha dejado de sonar como en tiempos todavía cercanos. Creo en el Nuevo Mundo como continente y en la excelsitud de sus destinos” (Larrea 1977: 143). Conforme al arco trazado por este curso, conforme a la creencia del poeta en la iluminación de una psique universal, su pensamiento se elevaba y elevaba definiendo nuevas órbitas.

4. América, reino del espíritu

Larrea había participado de unas cuantas vidas en los casi sesenta años con los que en el momento de publicar la *Carta abierta* contaba. A su salida —huida— de Bilbao y posteriormente de España,

¹⁵ Más concretamente, Larrea habla de una “[...] razón de ser de nuestra milenaria cultura disparada como un tortuoso proyectil hacia el blanco. El fin de ese ciclo inmenso es remitirse en cuerpo y en alma al reino de la luz universal, anegarse gradualmente en la *videncia* de lo divino [...]” (2019: 76).

¹⁶ “A partir de la derrota republicana [señala Díaz de Guereñu], sostendrá precisamente esa tesis: la promesa de un Nuevo Mundo inminente sigue en pie, pero ahora el pueblo español sacrificado lo anuncia y la transmigración de su espíritu a América, el exilio, señala su localización y permite su eclosión, que el inconsciente de los pueblos hispánicos está anhelando” (1995: 159).

hay que añadir los periodos parisinos, el exilio en México y sus estancias en Perú y Estados Unidos, donde permanecería siete años encerrado en la biblioteca en jornadas de doce a catorce horas diarias trabajando en lo que puede comprenderse como una obra en curso orientada a la constitución de una teleología de la cultura —en esos momentos ya altamente definida—. Aún le quedaría Argentina como último destino de esta permanente errancia, de un exilio sucinta y perfectamente definido por Fernández de la Sota cuando señala que: “América para él no era un destierro, sino un destino” (2014: 389). Precisamente el éxtasis que le provoca la retrospectiva de Lipchitz responde a lo evidente que le resultaba la inminencia de un nuevo grado de cultura definido por el alcance de un superior nivel de conciencia.

No puede dejarse de lado, con todo, que en el momento en que el poeta escribe su *Carta abierta*, cuyo original se publicó en inglés y solo —de nuevo como de habitual en su biografía— más de veinte años después en castellano, las indagaciones teleológicas de Larrea habían alcanzado su apogeo. Aunque en dicho clímax transcurriría el resto de su vida, resulta destacable el hecho de que en los años parisinos en los que trabó contacto con Lipchitz despuntaban ya muchas de las ideas posteriormente reelaboradas, si bien dentro de fundamentos organicistas esquivos al sentido altamente metafísico que más adelante caracterizaría su pensamiento. El recorrido intelectual de Larrea avanzó, sintetizando lo expuesto, desde un sentir ácrata hasta la articulación de un ideario metafísico decididamente milenarista. Su visión inicial en torno al sentido de la historia y de la existencia será ofrecida con toda la fuerza de su palabra en un pasaje de la ya comentada carta correspondiente a noviembre del 36, donde se evidencia la distancia mantenida por entonces respecto de Lipchitz:

Usted, que está lleno de supersticiones, incluso de fetichismos, que se ha identificado con la URSS, que rinde culto a los despojos de Lenin y cubre su horizonte con carteles gigantes, que deifica la voluntad humana y exalta algunas personalidades, ¿cómo se atreve a acusar de creer en divinidades a alguien que no admite la existencia absoluta ni medio absoluta de nadie?

Escúcheme bien. No existe *nadie*, ni siquiera y *sobre todo* un adorador. Solo existe la Vida en su absoluto, que no es *nadie*, ya que en ella el sujeto se confunde con el objeto, la Vida que no es más que la existencia de todo, absolutamente todo lo que existe, material e intelectualmente, incluso eso que llamamos uno mismo (Yvars 1997: 40).

La carta la remite Larrea desde Coulanges y testimonia el carácter que acompañó al poeta a lo largo de su vida. En ella se anuncia ya un sentido finalista de la cultura que pasa por la superación de ese subjetivo ‘uno mismo’ que rechaza con énfasis:

No, no y no, no hay dios, no hay nadie. Ni uno mismo, ni el hombre, ni nada de nada. No hay miedo ni servidumbres. No hay gratitud posible para Rusia, como pretende usted. Todo eso pertenece a un mundo primario, mísero, falso con complacencia. [...] No hay nadie, insisto. Cuando se puede llegar hasta el final solo existe la muerte de la idea de uno mismo, del absoluto personal, de su dios, de su voluntad, es decir, de su Cristo. Hay que aceptar las consecuencias. Ésta es la razón poética del cristianismo, impulsada hacia un más allá humano. El Nuevo Mundo no puede comenzar hasta después de la muerte del viejo mundo dentro del individuo (Yvars 1997: 41)¹⁷.

Dejando de lado los encuentros y desencuentros políticos, lo decisivo por ahora es evidenciar el nexo que Larrea veía entre un arte indicativo de un estado psíquico renovado, y un estadio cultural ajeno a los dogmas vinculados con la iglesia de Pedro, considerada por el poeta como una desviación del judeocristianismo. Frente a la iglesia empoderada del papado, frente a Pedro, Larrea se interesará por Pablo, pero ante todo por Juan.¹⁸ Es en las páginas de *La espada de la paloma* donde explora estas ideas con mayor sistematicidad.

¹⁷ En diciembre del mismo año continúa en este mismo tono en un nuevo envío: “No, ni iglesia religiosa, ni iglesia política, ni Papa ni Komintern. Nada de personas interpuestas entre el individuo y la Vida plena” (1997: 68).

¹⁸ La condición espuria que el poeta adjudicaba al catolicismo sería uno de sus grandes motivos de estudio, guiado por la convicción de que el *Apocalipsis* era un texto escrito contra la iglesia de los presbíteros, gobernada poco después de la muerte de Pablo por el papa Clemente Romano. El misticismo paulino había quedado eclipsado por una iglesia jerarquizada que ahora, en Europa, se venía definitivamente abajo. La promesa

Sin abandonar este terreno, pero orientándonos hacia el mundo de las formas estéticas, ya se ha comentado el sentido que el gradual avance de la abstracción poseía en Larrea como fenómeno delator de una mutación histórica. De modo más concreto: al igual que el cubismo —ante todo el cubismo orgánico desarrollado por Lipchitz en la segunda década del siglo—¹⁹ prefiguraba a sus ojos dicha deriva metamórfica, el lugar final del arte no dejaba de ser su conversión en diafanidad pura.²⁰ En recíproca correspondencia, por su parte, el sentido mismo de la religión no era otro que su transmutación en arte. Lo cierto es que, aun cuando Larrea situaba el trabajo de Lipchitz por encima de cualquier otro en el ámbito de la plástica —o a lo sumo en paralelo a la significación que le otorgó al *Guernica*—, sus escritos defienden una deriva apejada a las búsquedas

del Nuevo Mundo, con todo, había pervivido siglo tras siglo y la poesía era uno de los medios desde los que el espíritu se expresaba, el fundamental de todos en tanto que se sustentaba sobre una palabra entendida como verbo, sin intermediarios, siendo Novalis —junto con Blake— uno de sus más preclaros profetas, según explora en el primer capítulo de *La espada de la paloma*. Del romántico alemán afirmará en este trabajo: “Más que en ningún otro de sus contemporáneos parece haberse hecho en él cuestión de vida y muerte la tendencia de la cultura a transfigurarse entitativamente en religión, con su conciencia propia” (1956: 14). Novalis, por su parte, dejará, al respecto, escrito en sus *Fragmentos* el siguiente testimonio: “Para los antiguos la religión era ya hasta cierto punto lo que tendrá que llegar para nosotros: poesía práctica” (2006: 54).

En este mismo orden de cosas, la importancia del mensaje joánico —su impronta en la Reforma y, derivadamente, en el ideario romántico— es recogida en el siguiente comentario de José Antonio Sanduvete: “Para Schelling, como para Larrea, la Reforma es solo «una transición hacia un tercer periodo que se extiende ante nosotros, en el que ha de realizarse la unidad intrínseca, la edad joanina del Amor que abarque la humanidad entera». Dicho de otra manera: «El futuro, donde se lograrán todas las cosas, es el tiempo del Espíritu»” (2014: 48).

¹⁹ Desde este primer escalón de su trayectoria el escultor va a seguir ahondando en torno a la esencialidad, primero por medio de los ‘transparentes’ y después por medio de un organicismo desde el que recupera el legado mitológico de su pueblo.

²⁰ La conversión del arte en religión es un leitmotiv en el poeta. En las páginas de *Orbe* se ofrecen numerosas muestras. Escogemos, a modo de ejemplo, la siguiente entrada, correspondiente a 1932: “¿No será el arte en cierto modo la religión del porvenir, es decir el medio temporal en que se manifiesta la creación del hombre, encauzándole, dirigiéndole, pero como producto de individuos dotados de una personalidad especial subordinada a las necesidades del colectivo?” (Larrea 1990: 97). La proximidad al pensamiento de Novalis es, en estos momentos, evidente.

de la abstracción absoluta, que ya desde la segunda década del siglo había ofrecido obras definitivas.

Todo ello sorprende dado que justamente Lipchitz, tras la ejecución de sus ‘transparentes’, en los que exploraba la desmaterialización del objeto, se entregó a una recuperación del volumen y, aun desde el organicismo de base, de una forma corporeizada. Esta deriva última, pese a implicar una menor diafanidad aparente, será, sin embargo, celebrada por Larrea como signo inequívoco de la venida del tercer reino, atestiguada por la ya mencionada superposición en ella de motivos judíos y grecolatinos conforme a un sincretismo delator de un acentuado dinamismo. El poeta va a comprender la escultura de madurez de su amigo, modelada por medio de ritmos entrelazados y puntualmente desechos en nodos de reverberación y disolución de las formas, como reveladora de una emergente integración psíquica relacionada, en último término, con el concepto de noosfera trabajado por Teilhard de Chardin a partir de las ideas de Vladímir Vernadski. Los ‘transparentes’ que Lipchitz realiza a lo largo de los primeros años del segundo cuarto de siglo, caso de *Hombre sentado*, de 1925, o *Mujer reclinada con guitarra*, de 1928, serán apreciados por Larrea como estaciones de una trayectoria que atesorará su significación completa con la aparición de la madre junto al hijo, indicativa de la entrada en una nueva época.

Desde una mirada de conjunto, podría decirse que, si bien es cierto que Larrea fuerza, como de usual en él, la significación de todo objeto con el ánimo de incorporarlo a su sistema de ideas, no deja por ello de acertar a la hora de desentrañar las líneas de fuerza del modelo escultórico al que cabe adscribir el trabajo de Lipchitz. Lo que de sus consideraciones prevalece es su interés en una expresión del dinamismo y el sentido de unidad que anima estas esculturas —en oposición a un denostado estatismo en tanto que negación del espíritu—, así como en una progresiva revelación de la luz como materia primera de la realidad. El organicismo del poeta se metamorfoseará desde los presupuestos nihilistas de su juventud hasta una visión espiritualizada. En este último caso su pulso metafísico oscilará entre un inmanentismo estable —siempre conforme a una

divinización del todo— y uno receptivo a lo trascendente,²¹ adquiriendo su imaginario en tales momentos un carácter panenteísta.²²



Lipchitz, Jacques. *Hombre sentado (Meditación)*, 1925. Bronce. The Metropolitan Museum of Art. Imagen tomada del MET (Nueva York).

²¹ Todo ello nos sitúa en el ámbito de una línea de pensamiento cercana al cosmismo. Abordaremos esta cuestión en otro trabajo y en relación con su teoría estética. Más allá de este vínculo, y conforme a la oscilación advertida en su ideario, es preciso añadir que en los momentos en que sus escritos denotan un mayor acento panenteísta su pulso espiritual tiende más hacia un acosmismo o al menos a una comprensión del mundo como mero punto de apoyo.

²² Cercano a este motivo, es preciso recalcar que los materiales teológicos que el autor asume alimentan, a su vez, sus particulares esquemas de pensamiento, sujetos asimismo a cambios. La línea elemental de su recorrido, podríamos sintetizar, arraiga en el gnosticismo, se impregna de teología joánica, se orienta hacia la mística bajomedieval, posteriormente atraviesa la Reforma, toma parte de lo que podría denominarse una mirada melancólica emergente en el renacimiento, y se empapa por último del neognosticismo que irrumpe a finales del XIX —uno de cuyos afluentes conduce, obviamente en su versión secularizada, hasta el modelo socioeconómico neoliberal hoy imperante—.

5. Significación del cubismo orgánico de Lipchitz a ojos de Larrea

Larrea había comprendido que la deriva tomada por el arte, y ante todo por la palabra en tanto que espíritu de vida, implicaba su vaciamiento, su descorporeización, su conversión en aire, en oquedad, en luz.²³ Puede hablarse sin titubeo alguno de un proceso kenótico. La reformulación de un paradigma más o menos aceptado desde el renacimiento europeo —de herencia grecolatina—, en suma —y no deja de ser de obligado recuerdo el que para Larrea la estética, la escultura griega, sea de signo espurio dado el estatismo que evidencia, dada la detención, una vez más, del hálito de vida, así como dado su carácter idólatrico—, había de reconfigurar una nueva realidad vaticinada ante todo desde la poesía y el arte. La obra debía erigirse como exponente de una realidad ulterior que el poeta, tomando prestada la expresión de Gide, calificará como ‘la parte de Dios’, aquel resto que queda apuntado por la obra, pero en modo alguno, por imposibilidad de tal empresa, expuesto. Así se lo hace saber al escultor en la *Carta*, recordándole cíclicamente, como si

²³ David Bary, primer estudioso de la obra de Larrea, ahondará en este motivo. Citamos por extenso: “A la luz natural o solar se contraponen otra luz mental, luz de conciencia y de videncia, de jerarquía superior. En los textos ancestrales de nuestra cultura, el Génesis, por ejemplo, la superioridad de la luz mental queda patente en el hecho de que haya sido creada el primer día, al paso que el sol y la luna solo lo fueron el día tercero. La luz psíquica es la luz del Evangelio de San Juan y la de los místicos, y es asimismo la luz ideal de la pintura de *heute mesure*, aquella que hace decir a Leonardo que «la pintura es cosa mental». Siendo la pintura un fenómeno colectivo y transpersonal que expresa contenidos situados más allá de la comprensión de los pintores individuales, la evolución de la pintura moderna desde el impresionismo hasta la pintura abstracta resulta ser un proceso inconsciente y como automático que llevaba unos resultados no previstos. El proceso dinámico de la pintura estaba dando testimonio de una ruptura o mutación de la conciencia colectiva. En términos del tema de la luz, dicha mutación equivalía al paso «de una a otra luz», o de la luz física de la pintura realista del siglo XIX a esa otra luz intrínseca e imaginaria que emana desde dentro del cuadro. El impresionismo empieza como tentativa de pintar no los objetos sino el efecto que produce en dichos objetos el contacto de la luz. Poco a poco lo que se llega a representar en el cuadro no son los objetos sino la luz misma. Establecida la luz como objeto, no hay sino un paso más, el de la luz física a la luz mental de la conciencia. Este paso lo dará el cubismo, estableciendo a las artes plásticas como cosa mental, en las palabras ya citadas de Leonardo” (Bary 1985: 159).

de una letanía se tratase, el lugar de su escultura en este orden de cosas: “Lo único que por mi parte quiero aquí dejarle afianzado es que así como el «Pensador» de Rodin fue con su Infierno [...] profecía de nuestra época, así a mi entender su «*Vierge de Liesse*» es objeto de revelación tocante al futuro inmediato en esta víspera de Nuevo Mundo en que la conciencia se halla a punto de catalizarse al Advenir del Espíritu” (1984: 184-185).

La nueva escultura no mira hacia abajo, según recalca el poeta, sino que tiende hacia lo alto: es de naturaleza alada. Merece la pena volver a Griffin con el fin de evidenciar desde estas palabras el deseo implícito de superación del vaciamiento simbólico occidental, siendo de interés resaltar, ante todo, lo significativo de esa naturaleza alada que hace frente a la caída, delatora de un deseo de superación del impulso melancólico²⁴ padecido tras el mencionado eclipse. La confrontación entre caída y elevación nos sitúa ante otro de los aspectos evidenciados en cada párrafo de Larrea, refiriéndonos con ello a la emergencia de un renovado gnosticismo en la modernidad. Desmaterialización e impulso de elevación caminan de la mano a modo de ascético proceso²⁵ desde el que la época emergente queda vaticinada no solo por su bautismo en agua —que Larrea advertirá en detalles variopintos como su salto transoceánico desde el continente europeo— sino, como ha enseñado la guerra, por el bautismo en fuego: “es necesario nacer no solo del agua sino también del Espíritu” (Larrea 1984: 185). La sentencia, de impronta joánica, es terrible en tanto que asume la barbarie de esos años como suceso inevitable, del mismo modo que incorpora a su visión simbólica la muerte en accidente, años después, de su hija Luciana, con quien se mostraba estrechamente unido. La explosión del avión en que viajaba junto a su marido será interpretada como un nuevo

²⁴ Para un seguimiento del concepto de melancolía en relación con el sentido propuesto remitimos a los trabajos sobre la materia de Aristóteles, Ficino, Burton, Bright, Freud, Panofsky o Kristeva, por remitir a una base canónica.

²⁵ Que Larrea estudiará a partir de los pertinentes Filón, Plotino, Dionisio Areopagita, etc.

símbolo de naturaleza ígnea, acaso buscando en esta explicación un motivo desde el que asimilar la tragedia.

Conforme a este fatalismo del poeta, desde el que el sujeto poco menos que se presenta como espectador de la vida, es posible establecer un vínculo que nos acerque de nuevo a su comprensión de la labor estética, en referencia al deber del creador de revelar la transparencia del objeto, esto es, de iluminar una realidad de mayor cualidad óptica. A menor injerencia de la personalidad sobre el material del que el poeta o el artista se sirve para ofrecer una realidad luminosa —en el sentido larreano, próximo a la comprensión de la luz por parte de Goethe y, por derivación, de la mística sufi—,²⁶ la obra alcanzará una mayor significación.²⁷ Soslayada toda intención individual, cuanto se revela es un contenido transparente, y en ello Larrea, de nuevo y conforme al sentido espiritual que concede a dicho concepto, parece ajustar su ánimo más a las búsquedas de la abstracción pura de origen ruso que al espíritu con el que nacieron los principales ismos vanguardísticos occidentales, no tanto orientados a la revelación de un orden de resonancias metafísicas como sí a una renovación, al menos en primer lugar, epistemológica.²⁸ Seguimos en ello, aun cuando no abordaremos en estas páginas la cuestión con amplitud, las ideas de Marjorie Perloff, sintetizadas en el siguiente pasaje a partir de la distancia entre

²⁶ Aprovecharemos para resaltar aquí el influjo que, por su parte, encontró Lipchitz en el arte iraní en relación con la iluminación del vacío (Conde-Pumpido 2011: 9).

²⁷ En lo referente a Goethe, dado que la bibliografía es inabarcable, remitimos ante todo a los trabajos de Anne Marie Schimmel. Más allá de la influencia que autores como Rumi tuvieron en el autor del *Fausto*, o la que él dejó en Iqbal, dejando de lado la relación con la poesía y pensamiento persa y ciñéndonos a su teoría del color, tenemos un libro sobresaliente en castellano: *Vemos lo que sabemos*, de Javier Arnaldo.

²⁷ En este punto, Larrea mencionará años después que en el momento en que dio a conocer estas nociones sobre la creación estética desconocía aún las ideas de Jung, con las que coincidía en lo fundamental.

²⁸ Aclara aún Perloff que “La cuarta dimensión, término que empleaban Uspenski y sus seguidores, no tenía nada que ver con la Teoría de la Relatividad de Einstein, que no llegó a Rusia antes de la Revolución” (2009: 267), distinguiendo así entre la abstracción rusa de la segunda década del siglo y las premisas no solo de cubismo sino, en general, de las vanguardias occidentales, cuya primera intención fue la derogación de un modelo de racionalidad y no la iluminación de un plano metafísico.

el cubismo y la abstracción pura: “Los cubistas, desde este punto de vista, solo habían tenido éxito en su intento de violar la integridad de la forma; el objeto representado, aunque apareciera fragmentado y distorsionado, todavía existe. El deseo de Malévich es eliminar el objeto completamente para alcanzar lo que él llamaba, siguiendo a Uspenski y a otros filósofos matemáticos de la época, «la cuarta dimensión»” (2009: 257), siendo este último, justamente, un término expuesto y comentado por el poeta. Lo fundamental en lo que por ahora nos ocupa remite a la idea de un dejar vía libre a aquello que sobrepasa al sujeto, en alusión a un fenómeno originario en su sentido fuerte: lo que mira e ilumina la realidad es el objeto y no el sujeto, conforme a los planteamientos tradicionales de huella icológica explorados por los filósofos y artistas eslavos ya desde las primeras décadas del XX y en adelante, en referencia a Evdokimov, Ouspensky, Florenski, Lossky o Bulgákov, por citar algunos de los más reconocidos. Valga asimismo recordar en este punto, dando un salto de Rusia o París —núcleo de la emigración eslava a lo largo del siglo— a Nueva York —importante foco de exilio judaico—, que en esos años 40 y 50, y en la ciudad donde Larrea dedicó años capitales de su vida al estudio del milenarismo, un pintor de origen letón —hablamos de Rothko— aplicaba a sus composiciones preceptos próximos a las bases teológicas de la perspectiva invertida —mientras otros como Newman, Still o Reinhardt exploraban la desnudez de la tela desde planteamientos metafísicos de disolución subjetiva—.

Próximo al ideario recién expuesto, a Larrea nada le parecerá más obvio que el hecho de que el arte, frente a la religión codificada, presente el espíritu sin filtro o conceptualización previa: “La poesía supera a la religión porque abandona la necesidad del intermediario con lo desconocido, que defiende la ideología eclesiástica, y deja al lado su carácter «subjetivo» o «estático», al tiempo que su incapacidad para estático «conocer»” (Guereñu 1995: 92).²⁹ La labor

²⁹ Mencionamos, por conciso y aclaratorio, el exordio completo de Díaz de Guereñu sobre el valor que la poesía atesora para Larrea: “Existe, por tanto, y es éste un concepto

del creador pasa así por ofrecer simbólicamente objetos capaces de expresar lo que podría denominarse —no dejaremos de insistir en este epígrafe en el hecho de que las ideas de Larrea cabe fijarlas al recién mencionado retorno del gnosticismo en la modernidad—³⁰ el alma del mundo,³¹ la realidad del espíritu en su encarnación histórica. Se muestra, en suma, un objeto, para evidenciar lo no mostrado: “La realidad profunda se ofrece por medio de síntomas, símbolos interpretables como los de los sueños. Y son los poetas quienes, superando la barrera censora, pueden hacer asequible ese contenido profundo, y en ello consiste su «misión». El poeta debe convertir lo inconsciente y oculto de la historia en consciente, de modo que la comunidad, al conocer esa realidad eficiente pero oculta, pueda alcanzar el Nuevo Mundo prometido” (Guereñu 1995: 91). Las vanguardias occidentales, el cubismo en primer lugar como exposición de un estado de alta descomposición del universo de formas, se definirán a partir de su ruptura con un modelo epistemológico tradicional, si bien sin llegar a evidenciar de modo patente el deseo de hallazgo de una realidad-otra, que para Larrea no dejará de ser el punto de fuga al que apunta toda obra verdadera.

Si bien, en atención a lo ya explorado y recapitulando el sentido de lo dicho, podría decirse que la abstracción absoluta de origen ruso queda orientada a un desvelamiento espiritual contrapuesto a la naturaleza de los relativismos occidentales, definidos por una pulsión históricamente renovadora pero anímicamente nihilista—el

esencial en el pensamiento de Larrea, una Poesía con mayúscula. Esta puede ser definida como el crearse, el hacerse histórico de la humanidad en el proceso teleológico de la cultura, y puede identificarse con el Verbo del Génesis, entendido como proceso genérico, universal. La poesía de los poetas, por su parte, es tal en la medida y solo en la medida en que alcanza a expresar este Verbo, esta Poesía, y todo el resto es literatura” (1995: 92).

³⁰ Sobre la incidencia del gnosticismo en la contemporaneidad, entre los numerosos autores que han tratado el motivo destacaremos aquí a Sloterdijk, en concreto sus obras *La herencia del dios perdido*, *Los hijos terribles de la Edad Moderna*, y algunas de las páginas de *Extrañamiento del mundo*. En este último trabajo, y en relación con el motivo de la *fuga mundi*, el filósofo alemán llega a proponer una “antropología de la acosmicidad” (2001: 107). Sin alejarnos de este motivo, cabe recordar la percepción de Larrea de sí mismo como alguien que vivía fuera del mundo.

³¹ El mismo término *anima mundi* hará acto de aparición en sus escritos.

vacío revela en tal caso una nada: sin mística alguna de por medio—, tal contraposición no parece advertirse o no resulta al menos decisiva³² en el pensamiento del bilbaíno, en tanto que adjudica al cubismo orgánico de Lipchitz una naturaleza orientada a iluminar un orden espiritual. El poeta celebrará, por todo ello, el que aquellas nociones refrendadas en su estudio de los textos antiguos encuentren su expresión en la física reciente. Su pensamiento, de hecho, ofrece un interesante motivo comparativo en relación con los hallazgos de Whitehead e incluso de Schrödinger. Al respecto, en su *Diario del Nuevo Mundo*, en una entrada correspondiente a enero del 41, escribe con concisión: “La materia no existe. Solo existe la energía” (Larrea 2015: 48). En la carta lo tratará con mayor detenimiento:

Todo ello es prenda de la presencia real y efectiva de una nueva dimensión, estado o especie de vida, extraindividual, suprasocial, transconsciente. Espiritual, en una palabra. Porque así como la supuesta disolución matemática por los desiertos de lo abstracto está conduciendo al beneficio de la energía intraatómica, así la abstracción poética en la entraña de sus refinados caleidoscopios hace posible el advenimiento a conciencia y la implantación de las vivencias esenciales de la heredad del Hombre -¿Paraíso? (Larrea 1984: 189).

Siendo esto motivo de estudio para otro trabajo, cabe destacar al menos que aquello que Larrea encuentra tanto en la ciencia como en las incipientes propuestas estéticas es un correlato de sus ideas escatológicas, orientadas al desvelamiento de un novedoso modo de comprender y de ver, aspectos que sustentan, como todo objeto sobre el que se apoya su mirada, la fundamentación de su teleología

³² Aun cuando en su conferencia del 62 “Pintura y nueva pintura” encontramos un pasaje significativo que viene a presentar el camino a la abstracción como un *continuum* de pasos preparativos —conforme a una idea de progresión, por tanto, acorde con su ideario— que incluye una fase de negación (Read y Larrea 1964: 78), no dejamos de leer, en ese mismo texto, pasajes como el siguiente, explícito en lo referente al significado que le concede al cubismo en relación con el concepto de cuarta dimensión, de valor espiritual para Larrea, tal y como señala en un momento inmediatamente anterior: “¿Y no aspiraba sintomáticamente a dicha cuarta dimensión el cubismo analítico cuando se empeñaba en representar el objeto simultáneamente, desde todas sus caras?” (Read y Larrea 1964: 89).

cultural: “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). El hecho, a su vez, de que el escritor llegue a proclamar que las obras de Lipchitz “merecen ser oídas” (Larrea 1984: 178), las señala como simbólicas de los nuevos tiempos en tanto que modelos partícipes de una corporeidad que escapa de sí pues se ofrece como logos, verbo u objeto llamado a recibirse desde la escucha. La escultura no aprisiona la luz, lo energético, sino que la articula e incluso la libera: “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” (Larrea 1984: 174). No añadiremos más al respecto, si bien parece conveniente concluir este epígrafe recordando que, en la línea de Teilhard de Chardin y de los ya mencionados autores adscritos a una idea de espiritualización teleológica, una corriente de pensamiento afín al larreano es la explorada hoy por Leonardo Boff, según se atestigua en las páginas de *La irrupción del espíritu en la evolución y en la historia*, trabajo en el que se articula un sentido teleológico atento a los presupuestos que definen el imaginario científico reciente:

El camino de la ciencia ha seguido, más o menos, la siguiente trayectoria: de la materia llegó al átomo, del átomo a las partículas subatómicas, de las partículas subatómicas al campo de Higgs, que da masa a las partículas virtuales, como los bosones y los hadrones; de estos al ‘paquete de onda’ de energía, de los paquetes de ondas a las supercuerdas vibrantes, que vibran en once dimensiones o más, representadas como música y color.

Así, un electrón vibra alrededor de quinientos billones de veces por segundo. Vibración que produce el sonido y el color. El universo sería, pues, una sinfonía de sonidos y colores. De las supercuerdas se llegó, por último, a la energía de fondo, al vacío cuántico, ese océano de energía sin límites de todas las virtualidades y posibilidades de ser.

En ese contexto, vale la pena recordar la frase pronunciada por W. Heisenberg, uno de los padres de la mecánica cuántica: ‘El universo no está hecho de cosas, sino de redes de energía vibratoria, emergiendo de algo todavía más profundo y sutil’. Por lo tanto, la materia ha perdido su posición central en favor de la energía que se organiza en campos y redes. El espíritu comienza a ganar centralidad (Boff 2017: 61).

Conforme a esta misma mirada, los presupuestos científicos y estéticos definidos desde el racionalismo de herencia griega no poseen el alcance y la significación que un modelo radical de abstracción, ya desde inicios del pasado siglo y en su afán por exponer un vector conducente de la materialidad a la inmaterialidad, evidencia a partir de lo que Larrea vino a comprender como el paso de la “mente estrictamente física a la mente psíquica” (2019: 59). La descomposición de los presupuestos epistemológicos tradicionales advertida en el arte vanguardista generará un vacío desde el que emergerá el ideario escatológico del poeta, si bien adjudicando a estos ismos —al surrealismo³³ y al cubismo ante todo— una espiritualidad en verdad más ceñida a las búsquedas de la abstracción pura.

6. Revelación de la edad del espíritu

El progresivo desarrollo de la obra de Lipchitz en una secuencia que parte del cubismo orgánico, atraviesa los ‘transparentes’ y se adentra en un organicismo sincrético desde la aludida ‘interacción de ritmos’ —siendo entendido todo este curso por parte de Larrea como expresión de una reconfiguración estética de alcance mayor— encuentra su proyección en una reorganización del orden político mundial que

³³ En relación con el surrealismo, al proceso de emergencia de contenidos oníricos le sigue un inmediato manejo de las imágenes de naturaleza desecadora. En la conferencia que Herbert Read, con el título “Confines de la pintura”, ofrece en el 62 en la Bienal Americana, esto es, en ese mismo marco en el que Larrea presenta su “Pintura y nueva cultura”, el historiador alude a un aspecto relevante que hoy es ya un lugar común: la relación entre el método surrealista y el uso de las imágenes por parte del marxismo (Read y Larrea 1964: 22).

había de alcanzar en América su realización plena.³⁴ Para el poeta, según ya anunciamos, esta esperanza quedaba vinculada al concepto de ‘Verbo hispánico’, dado que comprendía que el castellano era la lengua que debía incorporar el nuevo mensaje. Esta creencia la sustentaba sobre su convicción de que Santiago de Compostela había sustituido a Jerusalén y a Roma como eje espiritual de la historia,³⁵ todo ello a partir de su convencimiento, siguiendo una secular leyenda, de que ahí donde descansaban los restos del apóstol en verdad se encontraban los de Prisciliano —siendo el priscilianismo una de las herejías de filiación gnóstica estudiadas por Menéndez Pelayo en su estudio sobre los heterodoxos—. Santiago, junto al Finisterre, apuntaba más allá del océano, iluminando la nueva tierra. Díaz de Guereñu se anima a señalar el momento en que al poeta le parece obvio que la nueva cosmovisión habrá de instaurarse en América:

Ya en mayo de 1937 [...] Larrea identifica la esencia positiva de España con América, con el Nuevo Mundo, y la negativa con Europa. La condena de ésta será en lo sucesivo una constante de su teoría y en ella pesa la aguda conciencia de crisis de civilización que también comparte con los surrealistas, pero sobre todo la indignación porque Europa agredió o abandonó a la República en su lucha. Europa, el Viejo Mundo, está condenado. En consecuencia, el Nuevo Mundo no solo será distinto, surgirá en otro continente (Díaz de Guereñu 1985: 158).

³⁴ Díaz de Guereñu, en el momento de tratar este tema, recoge el siguiente comentario de Larrea: “El acento creador del mundo nuevo que se anuncia gravita geográficamente sobre el continente americano o continente del espíritu, llamado a equilibrar a los otros dos grandes bloques continentales del mundo antiguo: Asia-Oceanía y Europa-África” (Díaz de Guereñu 1995: 147-148).

³⁵ En un pasaje del *Diario del Nuevo Mundo*, en referencia a la doctrina de Prisciliano, señala Larrea: “La Trinidad significa la existencia, como persona aparte, del Espíritu. Y significa la Universalidad. Gracias a esta figura trina podrá concebirse más tarde que, así como existe una época histórica del Padre y otra del Hijo, ha de existir una tercera del Espíritu, épocas en las que corresponden dentro del ámbito del mundo antiguo las ciudades de Jerusalén, de Roma y de Santiago de Compostela, está anunciando en el Finisterre o fin de la tierra el principio del cielo o lugar del Espíritu, geográficamente América” (Larrea 2015: 165). Comprendemos esta última ‘flecha’ fundamental en tanto que la trinidad que en principio dinamiza su pensamiento se transmuta en una tierra-morada, América, desde la que es posible tratar el motivo de la cuaternidad en su imaginario.

Acto seguido, el autor cita aún un pasaje de Larrea tomado del artículo *Presencia del futuro* (1940) que viene a exponer su visión del continente: “Porque América está llamada a ser lo que no pudo ser Europa: el continente de la libertad, de la paz, de la conciencia, es decir, el lugar donde logre ser superado, por fin, ese mundo aborrecible para todo aquel que aspira al desarrollo que la especie promete desde tiempo inmemorial a la sensibilidad y a la inteligencia del ser humano” (158). La revitalización del ‘verdadero’ judeo-cristianismo y el esperado neomundismo constituyen, desde esta interpretación de la historia, una misma unidad conforme a la que se pone fin al éxodo del sujeto. El exilio del que participan tanto Larrea como Lipchitz pasa, en consecuencia, a ser llegada a la tierra prometida. Si el padre para Larrea es Europa, América vendrá a ser la madre. Es en este continente donde, de acuerdo con cuanto profetizaba Lipchitz con la aparición continuada y priorizada de la maternidad³⁶ ya desde los años treinta, habría de hablar el espíritu por boca del hijo. Se trata de un acontecimiento que, muy de acuerdo con el gusto por lo significativo del vasco, cobró fuerza en su imaginario en el momento en que su propio hijo —Jean Jacques— logró recuperarse de una enfermedad tras haber estado al borde de la muerte.³⁷ América será así la tierra donde crezca el hijo, tal como lo atestiguará en su *Diario del Nuevo Mundo*: “América, símbolo y cifra de la ciudad (añadido, encima: unidad), del mundo.

³⁶ En las páginas de la *Carta abierta*, y en relación con la constante aparición del tema de la madre y del hijo en Lipchitz a partir de los años treinta, indica Larrea: “Porque, 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” (1984: 174). El estatismo de la escultura griega sería rechazado por Larrea en la medida en que anulaba el dinamismo inherente a la vida, esto es, en la medida en que aherrojaba el espíritu.

³⁷ No deja de ser sintomático a su entender el hecho de que la enfermedad de la que su hijo se recuperó le afectase a la cabeza. Encontrará un motivo análogo en la escultura de su amigo: “A los anteriores propósitos no me parece «azar» insignificante [...] que su obra revolucionaria se caracterice por haber comenzado esculpiendo una «Cabeza» en 1915, una cabeza novísima —comparable quizás a la ubicación de la noosfera, esa parte superior del cuerpo que le falta al «Hombre que marcha» o precursor de Rodin” (Larrea 1984: 189).

América tiene un destino, Amor. Crisol al rojo vivo donde se ha de fundir el nuevo hombre. Sin clases. Su irradiación imperiosa ha de ser de orden espiritual” (Larrea 2015: 43). A través de Lipchitz hablaba el soterrado judeo-cristianismo de sello joánico, y, a través de este, el espíritu que opera sobre la existencia.

El que, a ojos de Larrea, Lipchitz hubiese superado un estadio de judaísmo mosaico, regido por la ley —como lo demostraba su abrazo a un arte figurativo—, y se ajustase a una creación alentada por un dinamismo espiritual —para el bilbaíno equivalente al amor en su libre organización—, era un preclaro indicador del mensaje que su obra atesoraba, entrelazada con la suya propia, articuladas ambas conforme a los postulados joánicos, en referencia tanto al evangelista como al autor del *Apocalipsis* —definido por Cristóbal Serra como “el más grande «esoterista» cristiano” junto a Pablo de Tarso (2019: 73)—. La expresión de una estética concebida como acto de revelación, como anunciadora de una inminente unión —de tono místico— entre una psique previamente aprisionada por la materia y ahora liberada y reunida con Dios en tanto que totalidad —en referencia al ya aludido gnosticismo con rasgos inmanentes abiertos a lo trascendente—, era aquello que animaba el pensamiento de Larrea y que a su juicio permitió a Lipchitz superar las resistencias que podía encontrar en su trabajo aun manteniendo sus vínculos con la religión de sus ancestros. El que el poeta tomase la obra del escultor como preeminente en cuanto a su significación, aun sin tomar parte del curso disolutivo, al que a su parecer se encaminaba la cultura —de hecho soslayará dicha tendencia, como hemos visto—, había que entenderlo en relación no solo con su cercanía a Lipchitz —es preciso tener en cuenta que los escritos fundamentales sobre arte moderno del bilbaíno tuvieron como protagonistas a creadores con los que mantuvo un trato próximo: Gris, Picasso, Lipchitz—, sino con la significación que su escultura poseía en el marco de su teleología cultural, determinada en último término por la llegada del judaísmo a América, tal y como quedaba prefigurado por la irrupción de la figura de la madre junto al hijo.

Con ello, lo que para Larrea quedaba claro era el hecho de que por la creación de su amigo hablaba ese otro judaísmo —iglesia joánica, del espíritu—, que había quedado sepultado ya desde tiempos del *Apocalipsis*, un judaísmo de orientación milenarista, emergente ahora como religión de los nuevos tiempos. La idea la señala perfectamente Fernández de la Sota cuando menciona que el bilbaíno “tiene la certeza de que el pueblo judío, destructor por destruido, será reconstructor, siendo su salvación la salvación de todos” (2014: 199). Con la gran retrospectiva de Lipchitz, el verdadero judeo-cristianismo -pneumático- encontraba en América una tierra donde expresarse. El poeta asimilaba, a fin de cuentas, su propio recorrido vital, así como el de su amigo, al del pueblo milenarista, al tiempo que concedía a sus respectivos trabajos el carácter de profético.

No puede obviarse que hay una equivalencia, una consonancia fundamental entre el trazado vital de Larrea y el fundamento teleológico que defiende en sus obras en prosa. Una contigüidad desde la que no se acierta a advertir cuál de los dos elementos sigue la estela del otro. Su particular imaginario presenta un sistema cultural recompuesto conforme a planteamientos de raíz milenarista. A la hora de acercarnos a la trayectoria biográfico-creativa del poeta se observa tal alineamiento entre hechos singulares y hechos colectivos, entre su biografía y su cosmos eidético, que resulta arriesgado hablar, sin matizar cada término, de exilio, de huida o de búsqueda: cada una de estas imágenes se encabala sobre las otras. El exilio es una búsqueda y, por tanto, no es en sí imposición, o, dicho de otro modo, es una evidencia impositiva, si bien no de la historia, sino de las fuerzas tectónicas que la determinan. La mirada de Larrea tiende un puente entre sus episodios vitales y lo que podría comprenderse como una *sui generis* mitología anclada primeramente en el milenarismo judaico, saltando con mayor o menor fortuna —no porque los hechos deban o no deban ocurrir, sino porque debiendo ocurrir han de ser vivenciados— por encima de las particularidades cotidianas, así como por encima de la historia —en primer término, claro está, de aquella en la que se desarrolla su existencia—. No es posible discernir, dadas las muchas vicisitudes y su carácter

irreductible, si su existencia se reafirma sobre una vivencia superior para aceptar positivamente cada golpe, o si se apoya en los acontecimientos para satisfacer una biografía, como la de su admirado Rimbaud, en permanente punto de fuga.

Lo cierto es que tal sistema de contrapuntos y de huidas deriva en su pensamiento en un vórtice de desmaterialización o decantación de lo existente, el arte incluido, para hacer de lo transparente, la luz tenida por realidad esencial del mundo en tanto que energía liberada, objeto último de su existencia. Larrea verá manifestado en la obra de Lipchitz aquello que él mismo configuraba teóricamente y que constituirá el soporte de su ser, soporte invertido pues no dejará de apoyarse sobre un vértice celeste. La historia en Larrea se escribe al revés, absorbido todo él, así como su visión de los acontecimientos, por una fuerza de atracción que hace de la vida y de sus formaciones resultado de un proceso de pulverización en el que cada movimiento queda justificado por su lugar en el todo dado que la vida, como no se cansará de repetir, siempre tiene la razón.

7. Conclusiones

Con este trabajo se ha pretendido exponer el sentido que Juan Larrea concedió a la celebración de la retrospectiva de la obra de Lipchitz del año 54. Las esperanzas milenaristas del bilbaíno parecían constatarse dado lo significativo de dicha exposición, y así se lo quiso hacer saber no solo a Lipchitz, sino a todos, con la elaboración de su *Carta abierta*. En el curso de este estudio no hemos dejado de atender al vínculo de las ideas de Larrea con el sentimiento palingénico vivenciado por el individuo en las décadas en que Occidente se veía desprovisto de aquello que Griffin ha venido a denominar ‘dosel sagrado’ de nuestra cultura. Este sentimiento de comienzo, conforme a las ideas del británico, responde a un estado anímico ceñido al nacimiento de la modernidad y proyectado estéticamente a través de las diferentes vanguardias, definidas por una doble tensión llamada a dejar atrás un mundo simbólico agotado, y a ofrecer nuevos cauces sobre los que verter el material que conforma nuestro imaginario.

No hemos dejado de hacer referencia, por otra parte, al hecho de que Larrea incorporará a su visión del cubismo una serie de premisas en verdad más afines a la abstracción de raíz rusa —cuyos orígenes, a su vez, nos ponen en relación con el concepto de perspectiva invertida y, en general, con un mundo de formas no nacidas de la mano del individuo (*acheiropoieta*)—. Cabe, no obstante, añadir que Larrea prestará especial atención al sentido de una deriva disolutiva o decididamente esquiva a la figuración en la conferencia que ofrece en el 62 en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) con el título de “Pintura y nueva cultura”, pero de ello hablaremos en otro momento.

Por último, hemos hecho alusión, aun de modo sucinto, a la corriente ideológica en la que encuentra cabida el pensamiento del poeta, afín a una teleología energética o espiritual advertible hoy en las obras de Leonardo Boff —como ayer en Teilhard de Chardin—. Los hilos que entretejen el ideario de Larrea conforman, en este sentido, una línea de pensamiento que, en su arqueología más evidente, remite a Juan, Pablo de Tarso y a los primeros gnósticos, y en su estrato más reciente deriva en una escatológica tan plural hoy como lo fue dos milenios atrás, y que ha sido o es explorada por nombres como Taubes, Agamben o, en lo relativo a una emergencia neognóstica en la modernidad, Sloterdijk, en cuyas ideas no hemos dejado de apoyarnos.

Referencias bibliográficas

BARY, David

1985 “Luz y verbo: Larrea y las artes plásticas”. En *Al amor de Larrea*. Ed., Juan Manuel Díaz de Guereñu. Valencia: Pre-Textos, 155-163.

BERDIAEV, Nicolás

2001 *Una nueva Edad Media*. Trad., Ramón Alcalde. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.

BOFF, Leonardo

2017 *La irrupción del espíritu en la evolución y en la historia*. Trad., María José Gavito Milano. Madrid: Trotta.

CIRLOT, Juan Eduardo

2006 *Diccionario de los ismos*. Madrid: Siruela.

CIRLOT, Juan Eduardo

2007 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

COHN, Norman

1993 *En pos del milenio*. Trad., Ramón Alix. Madrid: Alianza editorial.

CONDE-PUMPIDO, Belén Atencia

2011 “Jacques Lipchitz y la creación de una escultura cubista verdadera”. *Baética*. 33, 7-18.

DE BARAÑANO, Kosme

2006 *Jacques Lipchitz. Interacción de formas*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa.

DE BARAÑANO, Kosme

2010 *Jacques Lipchitz (1891-1973). Esculturas y dibujos*. Barcelona: Oriol Galeria d'Art.

DELUMEAU, Jean

2003 “Historia del milenarismo en occidente”. Trad., Ricardo Arias. *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 y Carmen FERNÁNDEZ APARICIO

1997 “La donación Lipchitz: Obras 1914-1972”. En *La donación Lipchitz*. Esteban Leal, Paloma y Carmen Fernández Aparicio. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15-41.

FERNÁNDEZ DE LA SOTA, José

2014 *Juan Larrea (El hombre al que perseguían las palomas)*. Bilbao: Ediciones El Gallo de Oro.

- GEBSER, Jean
2011 *Origen y presente*. Trad., J. Rafael Hernández Arias. Mas Pou (Girona): Atalanta.
- GRIFFIN, Roger
2010 *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Trad., Jaime Blasco Castiñeyra. Madrid: Akal.
- IROLLO, Jean-Marc
2005 “Jacob Lipchitz, la forcé des racines”. En *Lipchitz. Les années françaises. De 1919 à 1940*. Paris: Somogy éditions d’art, 38-49. [https://doi.org/10.1016/S0034-3617\(05\)70675-5](https://doi.org/10.1016/S0034-3617(05)70675-5)
- LARREA, Juan
1956 *La Espada de la Paloma*. México: Cuadernos Americanos.
- LARREA, Juan
1977 *Guernica*. Madrid: Editorial Cuadernos para el diálogo.
- LARREA, Juan
1984 “Carta abierta a Jacques Lipchitz”. *Revista Poesía. Revista ilustrada de información poética*. 20-21, 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.
- LIPCHITZ, Jacques
2005 *Lipchitz. Les années françaises. De 1919 à 1940*. Paris: Somogy éditions d’art.
- MNCARS
1997 *Lipchitz. 1891-1973. Un mundo sorprendido en el espacio*. Consultado: 29 de diciembre de 2019. <<https://www>

museoreinasofia.es/exposiciones/lipchitz-1891-1973-mundo-sorprendido-espacio>

NEUMANN, Erich

1959 *The Archetypal World of Henry Moore*. New York: Pantheon books. Bollingen Series LXVIII.

Novalis

2006 *Gérmenes o Fragmentos*. Trad., Jean Gebser. Sevilla: Editorial Renacimiento.

PERLOFF, Marjorie

2009 *El momento futurista*. Trad., Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos / Universidad Politécnica de Valencia.

READ, Herbert y Juan LARREA

1964 *Pintura actual*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba.

SANDUVETE, José Antonio

2014 *El pensamiento de Juan Larrea: la hermenéutica profética*. Madrid: Verbum.

SERRA, Cristóbal

1983 “Larrea y la visión hebraica del tiempo”. *Taula: Quaderns de pensament*. 2, 25-32.

2019 *El aire de los libros*. Madrid: Fundación Santander.

SLOTERDIJK, Peter

2001 *Extrañamiento del mundo*. Trad., Eduardo Gil Vera. Valencia: Pre-Textos.

YVARA, José Francisco y Lucía YBARRA

1997 *Cartas a Lipchitz y algunos inéditos del artista*. Trad., Cristina Crespo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Recepción: 26/11/2020

Aceptación: 15/02/2021