

Deseo y creación. Lo dionisiaco y el arte contemporáneo

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ

Universitat de Barcelona
joancusco@ub.edu

Desire and Creation. The Dionysian and Contemporary Art

Abstract

Throughout the 20th century, the vindication of the Dionysian element and desire as the driving force behind artistic creation and thought, has taken on great force and has traced different paths. We will study this in this article starting from the work of Pablo Ruiz Picasso and offering, together with a journey through his work and his vision of art, a landscape of what some of the main artists have done, and what some of the main thinkers and philosophers have said about the Dionysian from the Iberian Peninsula throughout the 20th century.

Key words: Dionysus. Art. Creation. Picasso. Dalí.

Resumen

A lo largo del siglo XX la reivindicación del elemento dionisiaco y del deseo como fuerza motriz de la creación artística y del pensamiento sobre lo humano ha tomado mucha fuerza y ha trazado diferentes caminos. Queremos hablar de ello a partir de la obra de Pablo Ruiz Picasso y ofreciendo, junto a un recorrido por su obra y por su visión del arte, un paisaje de lo que han hecho algunos de los principales artistas y lo que han dicho algunos de los principales pensadores y filósofos sobre lo dionisiaco en y desde la Península Ibérica a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: Dionisio. Arte. Creación. Picasso. Dalí.

ISSN. 1137-4802. pp. 99-116

Querría empezar con una anécdota vinculada a los últimos años de Friederich Nietzsche quién, como saben, fue pensador y compositor. El filólogo que, releyendo la tragedia ática devino el filósofo de lo trágico. Es decir, de lo dionisiaco y lo apolíneo en el arte.

Es bien conocido que el día 3 de enero de 1889 su personalidad se despenaba en una locura que lo deterioró hasta su muerte, acaecida el día 25 de agosto del año 1900 (a los 55 años) por infección generalizada. Y, aunque está clínicamente comprobado que fue la secuela de un cuadro orgánico cerebral progresivo, no se puede precisar la etiología exacta de su

demencia (a pesar del papel que jugó la sífilis). Desde su infancia Nietzsche padeció numerosas enfermedades psicosomáticas que lo forzaron a jubilarse anticipadamente como profesor universitario en 1879. Se sabe que entre 1880 y 1884 experimentó desequilibrios emocionales de variada intensidad, pero los hallazgos psicopatológicos no permiten plantear un diagnóstico específico. En cualquier caso, nada le impidió crear su influyente obra filosófica y llevar una cierta vida social. Y lo que ahora nos interesa del final trágico de su existencia (que es la anécdota con la que queremos empezar) es que durante el periodo de progresiva demencia y con el quiebre de su existencia y la pérdida de la cordura sufrió una plena transfiguración de su personalidad y llegó a decir que era Dionisio.

Si, como él mismo tematizó, en el arte y en la personalidad humana el equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo son fuente de creación y de vida, la subyugación de uno de los dos polos al otro nos lleva a la locura y al sinsentido. A la ruptura, la enajenación y la muerte.

Lo dionisiaco sin lo apolíneo, o lo apolíneo sin lo dionisiaco, son la muerte del arte y de la personalidad humana. Dioniso es el deseo y la imaginación que permite la floración de un orden apolíneo. Por ello, un orden sin fondo (o sea sin deseo), quieto y petrificado, es la muerte de lo humano y del arte. No en balde, la apelación y el trabajo sobre el deseo y lo dionisiaco como fuente de creatividad y de transformación ha sido fundamental a lo largo del siglo XX. Ahora bien, no todos los autores lo han hecho de la misma forma ni con las mismas consecuencias. Por ello, cabe destacar las dos aportaciones más significativas y opuestas que han trabajado a partir del deseo: Picasso y Dalí. Picasso es el esfuerzo por hacer aflorar lo dionisiaco y el deseo con toda su fuerza y violencia (también en su vida personal y en sus relaciones de pareja) y Dalí es el esfuerzo por controlar el deseo y lo erótico mediante el método paranoico-crítico y el conocimiento científico: un esfuerzo de sublimación del deseo a través de lo racional, la belleza y la performance (en su vida y en su arte). Para visualizar estas dos posiciones sólo tenemos que comparar la *Crucifixión* de Picasso (1930) con la *Crucifixión* o *Corpus Hypercubus* de Dalí (1954). Picasso expone sus demonios internos y Dalí sublima sus demonios internos: el deseo, la pasión y lo trágico de la existencia humana. Picasso es la forma dominada por el deseo y lo violento y Dalí es el deseo y la imaginación destilados por la ciencia y la geometría. (Dalí; 2015)

La otredad de Dionisio

Nietzsche, Picasso y Dalí nos recuerdan que Dionisio (y con él lo dionisiaco o lo báquico) sigue siendo el dios favorito a la hora de representar la otredad, la alteridad y la diferencia. El hombre salvaje o el hombre natural: la contraimagen de aquello que decimos ser. La necesidad de la constante representación. Es decir, los diferentes grados de presencia de lo asimétrico, de lo contracultural en (y para) la cultura europea del siglo XX (Martíño; 2014). La idea de Dioniso como dios que nos libera no de una angustia concreta sino de los límites y del peso de la propia naturaleza humana recorre el siglo XX y recoge las ideas de Nietzsche.

Lo dionisiaco se sitúa como mediador entre lo biológico y lo cultural (que son los dos polos que constituyen nuestra forma de ser): al ser humano como ser biocultural. Y se sitúa entre lo racional y lo irracional, entre el sentido y el no-sentido y entre lo individual y lo social. Lo dionisiaco es mediador en la construcción de la identidad y del arte: de nuestra conciencia del mundo.

De todo ello vamos a hablar a partir de obras concretas, porque el núcleo del tema que nos ocupa es lo dionisiaco en la creación del arte y de la identidad humanos. De hecho, la pregunta, si la queremos mejor formulada, trataría sobre aquello que hay en el fondo y en lo profundo (si es que tal cosa existe). Y con ello queremos decir: si es posible lo dionisiaco sin lo apolíneo y, por otra parte, lo apolíneo sin lo dionisiaco: la racionalidad sin lo irracional y el sentido común sin el sinsentido y sin el sentido propio. Tres aspectos que conllevan una visión más compleja de la racionalidad, de la identidad y del arte.

Al hablar de «Lo dionisiaco en el arte contemporáneo» queremos acercarnos al papel y la presencia del vino como catalizador y motor de lo dionisiaco en la creación artística relejendo lo que sobre ello han dicho y hecho diferentes artistas y filósofos que han analizado el papel de la embriaguez y del vino como fuente y origen de la creación: Picasso relejendo a Goya; Diego Ruiz relejendo a Picasso; Eugeni d'Ors discutiendo con Picasso; el poeta Enric Casasses en diálogo con el filósofo Francesc Pujols y, finalmente, el vino como inspiración para Dalí y el diálogo entre Dalí y Pujols (su filósofo de cabecera). Todo ello nos permite acceder a los

antiguos mitos sobre el vino, lo dionisiaco y lo apolíneo desde una perspectiva contemporánea: abordar problemas sobre la gestación del arte y del imaginario colectivo en la sociedad contemporánea. En cierta manera, dotar de contenido la afirmación según la cual lo dionisiaco es mediador entre lo biológico y lo cultural y entre lo consciente y lo inconsciente. Un elemento fundamental para la construcción de la identidad y de la conciencia del mundo. Para entender aquello que nos hace humanos y el arte como una expresión de nuestra forma de ser.

Imaginación y deseo

El final trágico de Nietzsche anuncia el nuevo siglo. El Nietzsche incapaz de escribir una frase con sentido anuncia el siglo que, sobre todo a partir de la Primera Gran Guerra, vio naufragar los ideales del humanismo occidental. Anuncia el papel del nihilismo (ya que no hay construcción sin destrucción ni fundamentos eternos y firmes en la realidad, en lo humano y en el arte). Una crisis que pone en un primer plano la violencia, el absurdo, la ruptura, lo irracional..., y, con y mediante ello, un retorno a la figura de Dionisio y a lo dionisiaco desde diferentes perspectivas: hacia una ruptura que es muy clara cuando André Gide dice que todas las formas se han convertido en fórmulas y en máximo aburrimiento, que toda la sintaxis común es repugnantemente insípida y que frente al arte de ayer y a las viejas obras maestras la mejor actitud consiste en no mirarlas. Para él, el edificio de nuestra lengua está tan hundido que ya nadie puede recomendar que se recomiende que el pensamiento se cobije en él y que antes de reconstruirlo es esencial que se derruya aquello que todavía parece sólido, aquello que aparentemente se mantiene firme.

También en el teatro de Antonin Artaud, en el erotismo de Bataille, en la violencia que se estructura en la música de Schönberg y de Berg..., reaparece lo dionisiaco frente a lo apolíneo. Y los filósofos se pelean sobre el papel de la filosofía en la vida hasta el punto de que en 1992, en medio de la pugna entre el academicismo y el no academicismo, dieciséis de ellos (entre los cuales Quine, Albert y Armstrong) firmaron una carta en el *The Times* para evitar que Jacques Derrida fuera nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Harvard... En el arte y en la filosofía hay la batalla por el lenguaje y por el papel de ellas en la vida y en la identidad

que, de hecho, es una batalla sobre el papel de lo dionisiaco y de lo apolíneo en la constitución de nuestra sensibilidad, de nuestras emociones, de nuestra forma de pensar y de nuestra forma de vivir (de ser). La incesante búsqueda de una comprensión del rol que cada uno juega o ha desarrollado en el devenir artístico y filosófico del siglo XX es un hecho que no debemos dejar de lado. Como cuenta Rose-Marie Mariaca en relación a Bataille: *Georges Bataille tuvo un lugar que no lo situaba totalmente ni en la literatura ni en la filosofía, ni en la sociología, la psicología o la historia del arte.* (Mariaca; 2016: 10)

El arte, la filosofía y la crítica artística se encuentran entre la espada y la pared. Hay extrañeza y otredad: la necesidad de retomar y de comprender el papel de lo dionisiaco. En palabras de Arnau Puig:

«La realidad es que el artista actual, como el hombre, se encuentra desarraigado, sin la savia de que se han nutrido tantas generaciones; esta savia de la que se iba viviendo, que formaba el sustrato desde el cual se sabía que siempre ofrecería una plataforma para sostenerse. / El artista actual se ha quedado sin sostén y de ahí que no comprende su significado y de ahí que le sea extraña toda obra anterior a él, extrañeza empero de por qué no comprende su significado; se pregunta constantemente por qué sus antepasados usaron estos temas que a él no le atraen. Obsérvese también el fenómeno curioso de que el espectador mira desconcertado la obra del artista nuevo preguntándose a qué obedece esto que ven sus ojos. Artista y espectador se contemplan atónitos uno a otro sin comprenderse. Igual fenómeno sucede al artista frente a la obra de sus antepasados.» (Puig; 1949)

El artista y el crítico deben reencontrar su fuerza y su energía, la cual partirá del deseo y se hará fructífera en la imaginación y en lo erótico.

El camino a la dionisiaco

La idea de Gide que acabamos de mencionar (y que implica el giro a lo dionisiaco en el siglo XX) ya la encontramos el año 1911 en el filósofo y psiquiatra Diego Ruiz, para quién: *L'home no es una forma: es una formació y el llenguatge es una continua ironía, car, per medi de termes universals, tractem d'expressar coses concretes*¹ (Ruiz; 1911: 254 y 257) Por tanto, y a partir de la obra de Nietzsche, Ruiz pone encima de la mesa los dos mismos problemas que posteriormente tematizó

¹ «El hombre no es una *forma*: es una *formación*» y «el lenguaje es una continua ironía; pues, a través de universales tratamos de expresar cosas concretas».

Gide y que son sustanciales para comprender el devenir del arte en el siglo XX, que es el siglo que intensifica la extrañeza hacia lo humano y lo artístico y de la relación de las humanidades con el mundo académico y del arte con los museos. Se inflama la extrañeza ante la vida y la razón. Por ello, para Picasso, el enemigo de la creatividad es el sentido común, el cual, en palabras de Marcus Du Sanoy, sería el culpable de que, a pesar de ser el impulso creativo un componente clave del modo de ser humano (sobre todo en relación al resto de seres vivos) demasiado a menudo lo dejamos de lado, atrofiado en pro de la rutina y de la vida previsible. (Sautoy; 2017) Picasso pone todo el acento en el deseo como motor de la vida y del arte. También en el deseo excesivo: en lo dionisiaco. *El arte es la manifestación de un deseo humano sensible de expresarse y con libertad*, nos dice Delannoy (Delannoy; 2027: 24). Hay una ruptura con la imposición de lo apolíneo y de lo estable en una sociedad que a través de las ciencias descubre la teoría de la relatividad, la termodinámica, la física cuántica y la indeterminación en lo más profundo de la realidad. Una transformación de nuestra comprensión del mundo que, para Debussy, Cézanne, Picasso y muchos otros artistas, se traduce en confirmar que el arte produce reglas pero que las reglas jamás producen arte. Una prueba de ello la encontramos al comparar la obra de El Greco con la de su hijo o al comparar la de Wolfgang Amadeus Mozart con la de su padre. El Greco consigue hacer arte pero su hijo sólo adopta las reglas del padre y Mozart hijo hace arte a partir de las reglas que su padre también utiliza y le ha enseñado. En El Greco padre y en el Mozart hijo hay algo más que reglas.

De lo que se trata, según cuenta Pessoa de una forma muy nietzscheana, es de reencontrar en el vino y en lo dionisiaco la experiencia trágica que da origen al sentido de la vida humana: *Bebe, e vomita o mundo, porque é cru.* (Pessoa; 2014: 88) Beber vino me acerca a la pregunta sobre aquello que soy: *a cotejar quién duerme en mi i quién despierta en mi*, dice.

De Goya a Picasso. Violencia y creación.

Con el fin de dar un paso más y de poder hablar de todo ello a partir de lo concreto vamos a coger a Goya como punto de referencia de diferentes autores que han hablado o tratado del tema de la dionisiaco en y desde el arte. De hecho, Goya se sitúa como punto de origen de todos

ellos ya que lo ven como el punto de inflexión entre lo moderno y lo contemporáneo (tanto por sus pinturas negras como por su reivindicación de la libertad y del arte como construcción de la subjetividad y transformación de la sociedad).

Construir una expresión racional de la vida y de la realidad es, de hecho, edificar una prisión: ejercer una violencia. Del mismo modo que para obtener un buen vino tinto lo envejecemos en la barrica (ya que es la única forma de domar-lo), que para hacer un buen cava y para que su burbuja sea explosiva le damos larga crianza en botella (no en valde para Dalí el champán era la metáfora de la creatividad explosiva) y que para tener un buen coñac destilamos el alcohol hasta que este adquiere mayor pureza; para conseguir una obra de arte hace falta domesticar el entusiasmo (en palabras de Ruiz) y los deseos y las emociones. Pero este proceso ya es un proceso de violencia. Cultivar es ejercer una violencia sobre el territorio para hacerlo producir y para darle una nueva belleza como paisaje (o territorio humanizado).

Mediante el orden racional construimos un espacio común y una convivencia. Ponemos en juego unos valores éticos y estéticos. La educación es una violencia. Pero toda violencia o represión de la vida animal necesita momentos de retorno, momentos de destrucción para volver a crecer. Este es un proceso necesario en la creación artística y en la vida psíquica (individual) y colectiva. Por ello tenemos que, en primer lugar, utilizar lo dionisiaco para hacer más compleja la racionalidad: comprender que partimos del sentido común para encontrar el sentido propio y, para ello, necesitamos la participación de lo dionisiaco que permite el proceso de transformación para, finalmente, llegar a un nuevo sentido común. He aquí la idea del eterno retorno puesta en práctica. Esa rueda de tres vectores implica una perspectiva más abierta y menos dogmática de la racionalidad humana. Y la vuelta se produce, dice Picasso, a través de la emoción que provoca el arte (Corredor; 1971)

Un ejemplo lo encontramos en Picasso y en su vuelta a lo primitivo, proceso largo de deconstrucción y de construcción que se expresa en la obra *El toro* (1945), la cual consta de un total de once litografías donde vemos que partiendo de un toro dibujado por Goya se llega a un toro más abstracto que, al mismo tiempo, se parece a los dibujos de las caver-

nas primitivas. Un proceso hacia la esencia del toro y de la mirada del artista (por destilación). Proceso que va de lo complejo a lo simple mostrando que detrás de lo simple hay algo muy complejo. Ese es un proceso creativo, pero la creatividad se desarrolla de otras maneras y a veces no es por destilación sino por explosión después de mucho esfuerzo: como vemos en las pinturas negras de Goya (también estudiadas por Ruiz) y en la última exposición del mismo Picasso (acaecida el 8 de abril de 1973, cuando ya había muerto), donde el pintor malagueño vuelve a sorprender con unas obras que son solo vida y entusiasmo. Aquella vida plena que solo nace al final de toda una vida de creación y de investigación (de voluntad constantemente ejercida) en la pintura. Es decir, de violencia sobre el impulso inicial a través de la construcción racional y organizada. Después de utilizar y de manejar todos los lenguajes artísticos que tuvo a su alcance (como también lo harán Dalí y Stravinsky) habla con un lenguaje nuevo. Más violento. (¡Se llegó a decir que había enloquecido!)

Además, vemos como lo dionisiaco es muy presente en todas las obras que Picasso dedicó a Dionisos, por ejemplo en una *Bouteille de Vin* (1922) y en la litografía *Homenaje a Baco* (1960). La primera es una obra cubista (rompiendo el espacio en la simultaneidad temporal) y la segunda es una obra que ensalza el entusiasmo. La primera habla de la necesidad de rotura del sentido común para caminar hacia el sentido propio y en la segunda se nos dice que sin entusiasmo, y sin deseo, eso sería imposible.

Un resumen de todo ello y, asimismo la perspectiva de su constante reinterpretación de la historia del arte (de los clásicos), lo muestra en: «La bacanal» (1957). A partir de la obra homónima de Nicolas Poussin (1596-1665), del año 1632, Pablo Picasso crea su obra mediante una «paráfrasis» (proceso de reinterpretación y de recreación que también hizo con obras de otros grandes autores como Rembrandt y Van Gogh llevando a cabo, de esta manera, aquello que hemos visto que reclamaban Ruiz y Gide a principio del siglo XX: destruir para construir: destruir la forma vacía para darle nueva fuerza interior. Las dos llevan el mismo título. Las dos representan una bacanal u orgía. Pero son completamente diferentes. En Picasso el clasicismo, la calma y la «forma bella» de que habla, y contra la que trabaja, su amigo Diego Ruiz, establece la forma entusiasta, el trazo violento... La de Picasso, a pesar de ser del siglo XX, remite con mucha

más claridad a lo que cuenta Eurípides en *Las bacantes*. Hay, como hemos visto que decía Diego Ruiz, una vuelta a la «Verdad» y a la fuerza desde donde construimos la vida compartida (la «Justicia», dice él). Una vuelta que muestra la noción nietzscheniana de Eterno retorno a través de Dionisio.

Orden y caos. De lo racional y lo irracional.

En estas cuestiones encontramos la gran diferencia entre los filósofos Diego Ruiz y Eugeni d'Ors y entre los artistas Pablo Picasso y Salvador Dalí. Tanto Diego Ruiz como Eugeni d'Ors defienden que el pensamiento es creación. A pesar de ello, para d'Ors hay un momento que se establece un orden clásico y a partir de ese momento solo podemos aplicar la ironía. Por su parte, Diego Ruiz dirá que no hay construcción sin constante destrucción (para él, pues, todo lenguaje es, siempre, ironía). Para d'Ors en la vida y en la racionalidad siempre tiene que haber una pequeña parte de irracionalidad, pero debe primar lo arbitrario. Para Ruiz la irracionalidad es el motor principal. En la pintura, estos dos polos los encontramos en Picasso y Dalí. Dalí tiende a lo eterno e ideal (a la belleza) mientras que Picasso cada vez se agarra más a la vida (a lo dionisiaco). Dalí lo tenía muy claro cuando decía que mientras él cada vez era más místico y angélico, Picasso cada vez se acercaba más al infierno (Dalí; 2002: 58, 106, 154).

Para los Ruiz la interacción entre el fondo y la forma es constante y es una lucha en que ninguno logra imponerse. Para d'Ors y Dalí la forma deviene clásica y se impone. En un caso la violencia no cesa en el otro la violencia genera calma.

Diremos, pues, que Eugenio d'Ors y Diego Ruiz comparten la definición del pensamiento como creación, pero son opuestos. Para Ruiz lo importante es la constante transvaloración de los valores y para d'Ors el orden. Si Ruiz enlaza pensar y ser poeta, d'Ors reconoce que él nunca ha sido ni será poeta. El uno se zambulle en lo dionisiaco y el otro solo se permite unas *ligeras inmoralidades* (lo dice bien claro en las glosas que conforman el libro *Parábola de dos aviadores* (1950)².

² Bajo el título «Parábola de dos aviadores» escribió 21 glosas que se publicaron en el diario *Arriba*, y él mismo las organizó, después, a modo de libro, el cual quedó inédito hasta el año 1981. Es un libro que, como bien dijo Pablo d'Ors: «sintetiza el gran drama orsiano: el anhelo de lo clásico en medio del impulso barroco.» (D'ORS, 2006: 134)

Fondo y forma

Para Eugeni de Ors el pensamiento es creación. Una creación que nace de la orden que brota entre dos polos: el subconsciente y el sobreconsciente. En otras palabras, entre el infierno y el cielo (o entre el fondo pasional y la forma ideal). Y este orden se muestra o adquiere consistencia en la conciencia. Una conciencia que divisa el orden y la quietud de la sobreconsciencia: del mundo angélico (o místico). Esta visión neoplatónica contrasta con la de Diego Ruiz, para quién el pensamiento también es creación, pero en lugar de hacer hincapié en aquello que es apolíneo lo hace en la fuerza dionisiaca (constructora y destructora). Siendo la visión de d'Ors la que encontramos en Dalí y la de Ruiz la que encontramos en su primo Picasso. No en valde, si bien es cierto que tanto Ruiz como d'Ors estudiaron en profundidad a Goya, no lo es menos que mientras Ruiz destacaba el grabado de la serie «los caprichos» en que hay el famoso lema: *El sueño de la razón produce monstruos*; Eugeni d'Ors le contrapone el grabado de la serie «Crítica de las órdenes monásticas y exclaustación de clero» en que leemos el lema: *Divina Razón, no dejes ninguno!* (Ruiz; 1946 y D'Ors, 1996) Por ello, d'Ors es un clásico y no un barroco (como lo sería Ruiz): *Hay en toda obra clásica una secreta invitación al reposo, a la serenidad. Hay, en cualquier obra barroca, un impulso hacia la inquietud*, escribe en 1928. (D'Ors; 1964: 25) A la inquietud que genera la obra de Picasso (y del Goya de las pinturas negras), la inquietud que caracteriza el siglo XX y su arte, dijo Ruiz. La inquietud de una razón que es la que construye y la que destruye con la misma furia, como muestra el nazismo (y como intuyó Goya), dijo Ruiz (Ruiz, 1946: 5-7). No en balde, «La Bien Plantada» de d'Ors es un símbolo platónico. Y, como escribió él mismo en el prólogo de la decimoquinta edición francesa del libro, *La Ben Plantada, où une pensée philosophique et même doctrinale cristallise autour d'une figure de femme, -à la manière dantesque de la Vita Nuova, ou barrésienne du Jardin de Béatrice- este l'une des créations les plus célébrées par tous les critiques d'Eugenio d'Ors.* (D'Ors; 1929: 8). Al remitirse a las obras de Dante y de Maurice Barrès, de Ors remite al platonismo y al simbolismo de la feminidad como ideal armonizador y de orden a través de la belleza. Como Beatriz, Teresa es purificadora. La mujer angelical que se sitúa por encima de las pasiones humanas. El símbolo de la renovación vital a través del amor (del enamorarse de ella). Remite a los ideales políticos de Platón y, como ha dicho Josep Monserrat, este se encuentra envuelto por las Gracias que provienen y son el movimiento de la Belleza

y que presiden el diálogo. Por la presencia del ideal femenino en un mundo masculino. De un ideal femenino que armoniza y que permite el orden bello (para evitar el caos y la tiranía). (Monserrat, 2010) En pro de encarnar el ideal en la realidad se necesitaba, según d'Ors, crear la «Galería de Catalanas Hermosas». Así, a través del arte, se podría disfrutar de esta belleza y armonía: enamorarse y, como Dante, promover la renovación vital individual y colectiva. Y por eso dice que para llevar a buen puerto dicha Galería se tenían que poner juntos dos valores: *Hermosura del modelo; valor de arte de la obra pictórica*. (D'Ors; 1996a: 75).

Palabra y sentido

Para Diego Ruiz el filósofo no quiere explicar la realidad. El filósofo crea realidad a través de la mirada y debe evitar ese pensamiento cada vez más abstracto que aniquila al artista y el entusiasmo vital. Tampoco el teatro no presenta sino que representa con un fin de promover la vida. La filosofía es una actividad de constante transvaloración de los valores. No en vano, su primer libro fue *Genealogía de los símbolos* (1905) y aquel en que fundamentó su filosofía *Teoría del acto entusiasta* (1906). Y ese proceso es posible gracias a la mirada, de la cual nacen las imágenes, la luz y la oscuridad. Esta es la lucha que encontramos cuando nos acercamos a la obra de Picasso. Una lucha que es la: «lucha por el “propio” estilo» y que *siempre tiene lugar fuera de la lengua común, de los recursos compartidos en la expresión*. (Salabert, 2017: 91). Picasso da expresión a la *Genealogía de los símbolos* de su amigo filósofo y, a su vez, la *Genealogía de los símbolos* nos permite dar luz sobre la obra de Picasso. Para Diego Ruiz, Pablo Picasso sería un buen ejemplo de lo que él denominó «Poeta civil». Es decir, de aquel artista que permite el fluir constante de la vida humana. Como Goya, identifica los problemas de su época y crea una obra que se eterniza en el tiempo para pasar de generación en generación. Asimismo, su trayectoria demuestra otra de las afirmaciones de Diego Ruiz, aquella según la cual este proceso de creación que lleva a cabo el «poeta civil» es constante e inacabable, partiendo del máximo entusiasmo y buscando la máxima emoción. Y es un caminar hacia el infierno para encontrar una vida mejor (parte del dolor para buscar más justicia). No en balde, Picasso decía que toda su obra tenía un único destinatario: el pueblo.

De vino y filosofía

La última parte de nuestra aportación la queremos dedicar a la figura del filósofo Francesc Pujols (1882-1962). En su obra encontramos, por el hecho de ser propietario de viñedos, una simbolización del mundo del vino. En primer lugar, hace una defensa del mundo del vino para obtener una visión de todo aquello que aporta su cultivo y su consumo. Por ello, como Montaigne, dijo que el cultivo nos ayuda a conocer la naturaleza y a estar atentos a su devenir; como Diderot, que beber buen vino nos educa; como Voltaire, que conocer muchos vinos nos ayuda a comprender la pluralidad del mundo ya ser tolerantes y, como Jefferson, que de las relaciones laborales que nacen de la viticultura podemos desarrollar buenos modelos de relaciones laborales.

En Pujols y en el resto de autores (todos propietarios de viñedos) el mundo del vino ofrece un modelo para la vida humana. Parte de la cepa (de la materia) y nos lleva hasta lo más espiritual (que es la enosofía). De lo concreto a lo abstracto pasando por el desarrollo de las ciencias (agrarias, química y enológica), de nuevas tecnologías. Por tanto, por una parte, implica un esfuerzo científico y de imaginación y, por el otro, es imprescindible para la socialización y para el arte. El vino nos traza un camino que va de la tierra a lo espiritual.

El fondo de la identidad humana son las pasiones y el deseo y a partir de ellas construyamos la identidad y el arte. La sensualidad y la imaginación salvaje nos ayudan y, poco a poco, vamos destilando y construyendo. Ascendiendo en la escalera de la vida. Esta idea de Pujols la recogió

Dalí con entusiasmo y es, también, la que encontramos en Picasso. De hecho, como bien dijo Josep Palau i Fabre:

³ «Todo, en Picasso, obedece a la ley del exceso, y no se le puede juzgar sino desde este desbordamiento. Picasso necesitaba estimar constantemente. Su obra es un acto de amor. Y cuando el amor, en la vida, se le enturbiaba, o se le entibiaba, o devenía rutinario y languidecen, necesitaba amar de nuevo, necesitaba que su ser íntegro viviera de este algo único y sagrado que es el amor. [...] La ley de Picasso es la del exceso: en el amor, en el odio, en la creación, en la procreación...»

«Tot, en Picasso, obeeix a la llei de l'excés, i hom no pot jutjar-lo sinó des d'aquest desbordament. Picasso necessitava estimar constantment. La seva obra és un acte d'amor. I quan l'amor, en la vida, se li enterbolia, o se li entibiaba, o esdevenia rutinari i decandia, necessitava estimar de nou, necessitava que el seu ésser íntegre visqués d'aquesta cosa única y sagrada que es l'amor. [...] La llei de Picasso és la de l'excés: en l'amor, en l'odi, en la creació, en la procreació...»³ (Palau; 1973: 16)

También Picasso dice que en él todo es deseo y que su arte es embriaguez: *Tu sais, pour moi, l'art, la peinture, c'est ma drogue. Il y a des types qui boivent toute la journée du pastis, moi, toute la journée, je peins.* (Dumas y Savatier; 2018: 79-80)

No es casualidad que, para Pujols, tal y como le dijo a Dalí, los dos grandes artistas del siglo XX hayan sido Picasso y Dalí. Los dos que consiguieron dar nueva vida al arte, sacarlo de las garras del academicismo y darle profundidad vital (dionisiaca). Dar nueva fuerza a la belleza como elemento fundamental de la vida humana por procesos opuestos. Seguir el camino que había abierto Goya. Dalí expresó la misma idea diciendo que Picasso y él son dos pintores antagónicos porque Picasso es uno de los más grandes anarquistas y destructores. El autor imprescindible para derrotar la pseudo belleza oficial. En otras palabras, el que abrió las puertas a la nueva belleza. A los nuevos constructores. Es decir, a él y a su misticismo a partir del año 1947. (Dalí; 2015: 182) Los dos se sustentan en la irracionalidad, dirá, pero Picasso es hipermaterialista y él no.

A modo de conclusión

Hecho el recorrido reencontramos aquella afirmación de Gabriele D'Annunzio según la cual el arte del siglo XX solo podrá renovarse mediante la brutalidad, recogida, por ejemplo, por el escultor y pintor Francesc Espriu (1916-2008) en un texto donde habla de Picasso y de Dalí diciendo que su búsqueda frenética y constante permite penetrar el arte mismo y los autores clásicos: *«A través d'ells [...] podem assimilar allò que els clàssics tenen d'etern. Mai un academicista, per exemple, ens farà veure res més del que ja veïem per nosaltres mateixos.»* Asimismo, en ellos encontramos: *«l'afirmació ferotge d'una personalitat potentíssima.»*⁴ (Espriu; 1946: 94) Más allá del academicismo, la lucha frenética por la pintura que hay en Picasso y en Dalí (aunque representen dos opciones diferentes, como hemos visto) permite penetrar el sentido mismo del arte. Por ello, no debemos observar sus pinturas y obras una por una o de forma aislada. Debemos estudiarlos en toda su trayectoria. Su trabajo modula y transforma su mirada y la nuestra y, como dijo Diego Ruiz, a través de la mirada (y no del pensamiento abstracto que disuelve la

⁴ «A través de ellos [...] podemos asimilar aquello que los clásicos tienen de eterno. Nunca un academicista, por ejemplo, nos hará ver nada más de lo que ya veíamos por nosotros mismos.» «La feroz afirmación de una personalidad potentísima.»

fuerza de la vida y que para Espriu es el academicismo). Tenemos que comprender sus obras como un proceso constante: como una constante formación. La obra de Picasso, dice, nos interesa (como la de otros buenos artistas contemporáneos) por la inquietud que provoca, por las preguntas que abre y por su monstruosidad. Y tiene su arraigo en lo dionisiaco desde el primer día y hasta el último.

Lo dionisiaco se muestra desde dos vertientes: como motor del proceso creativo a lo largo de toda su vida y como construcción de un arte trágico (en el sentido nietzscheano). Es decir, como un arte fuerte. Por lo primero se forma y transforma a través del deseo y de lo erótico. Por lo segundo interpela al público.

A lo largo del siglo XIX, a lo dionisiaco lo encontramos muy presente en el arte y en la cultura europea (Sotropa y Vitacca; 2018) y en el siglo XX lo dionisiaco sigue siendo una reivindicación que encontramos infiltrada en el arte para redescubrir el espíritu del tiempo.

Para Picasso y para Dalí lo dionisiaco es imprescindible para el arte. El arte es una forma armónica (un cálculo) pero no nace del cálculo ni de las reglas. Genera las reglas. La armonía da sentido y organiza la vida y el deseo y la espontaneidad. Lo dionisiaco que Picasso pinta en el cuadro *La Joie de vivre* (1946). Se trata de encontrar la vibración del momento y de desear y desobedecer. De hacer la realidad más compleja y más plural. De ensanchar la conciencia a través del impulso vital que nace de lo dionisiaco. De releer e interpretar para dar mayor sentido, como hizo Picasso con el porrón, al cual le asigno de los antiguos cuernos de toro que se utilizaban en las libaciones y transformó el toro (que era uno de los animales que acompañaban a Dionisio) en símbolo de la energía vital y lo trágico que acompañan a la vida humana.

Para poner en el arte toda la humanidad posible (Picasso; 2014: 36). Por ello, en palabras del biólogo y filósofo Antoni Oriol Anguera: *Picasso pintó símbolos mitológicos estilizados a su gusto y a través de los mitos le salió el arquetipo humano. Es decir, toda la tesis de C. G. Jung.* El pintor pone delante de nuestros ojos su verdad poética, cruda, cruel, descarnada, desenmascarada... y, con ello, la presencia estética deviene una trascendencia filosófica,

añade Oriol. Lo horrible, lo delicado y lo abyecto se juntan en su obra dándole su personalidad. Mostrando la fuerza del artista. El camino de Dalí es el de la ocultación y de la sublimación. Dos bellezas hijas de la dionisiaco atraviesan con fuerza el siglo XX y le dan sentido y organización. He aquí dos lecturas de Heráclito. Mientras para Dalí se trata de ocultar la realidad (porque según dijo Heráclito a la realidad le gusta ocultarse) para Picasso se trata de hacerla presente: de mostrar el movimiento, el choque y la armonía fluyente que somos. A través de lo dionisiaco Picasso se acerca a una imaginación más mitológica y menos abstracta. Más cercana a la que imperó en Grecia antes del denominado «paso del mito al logos». Por su parte, Dalí reconstruye la imaginación filosófica a partir de lo dionisiaco la obra de Picasso es más musical y la de Dalí más visual. Los dos tenían una mala concepción de los museos y, por ello, Dalí hizo su Teatro-museo en Figueres, en el centro del cual encontramos diferentes representaciones de Dionisos. En el corazón del teatro-museo está Dionisos como fuente de vida y de espiritualidad⁵.

⁵ No en balde, Dionisos es el dios del vino, del agua y del semen (de los tres líquidos de la vida) y, también, el dios del teatro, de la palabra y de la representación.

¿Qué anuncia la locura de Dionisio?, se pregunta Juan Arnau (Arnau; 2020: 120). La verdad que enloquece en el interior de cada uno, encerrada en la psiqué. Una ventana al infierno. El manantial inagotable de las fuerzas psíquicas, el vértigo y la burla es el reconocimiento de que más allá de la conciencia hay algo más o, en otras palabras, que la conciencia es sólo una pequeña parte de lo que somos. Que la identidad humana siempre es abierta y en proceso. Con esta idea hemos empezado. Nietzsche lo tematizó y Nietzsche lo sufrió. Y con esta idea terminamos. Picasso y Dalí la vivieron. Picasso la trato como a un vino tinto en la barrica y Dalí hizo un proceso de destilación como el que se hace para obtener aguardiente y para encontrar su quinta esencia. Pujols y Diego Ruiz la tematizaron y la defendieron para hacer aquello mismo que reclama el poeta Enric Casasses: que dejemos de hacer filosofía funesta. Es decir, aquel tipo de filosofía académica que absorbe la vida y la pervierte, que se inventa la vida pero ni la conoce ni la vive. Una lucha contra: *la colla de filòsofs de la via seca mirant d'inventar la vida*. (Casasses; 2019), que son aquellos que no beben de la copa y que no miran el mundo para aprender. Que hablan sin beber y sin ver, aquellos a quien la mirada no les brilla. Aquellos que no sienten, por otra parte, la melancolía por

⁶ «Besa la copa i veu i després parla, / i és amb els ulls que parla, / amb la mà oberta i / d'únic vestit la joia, / la nostra, i la melancònia.» [«Besa la copa y bebe y después habla, / y es con los ojos que habla, / con la mano abierta y / único vestido de la alegría, / la nuestra, y la melancolía.»]

todo lo que nos sobrepasa y por todo lo que no alcanzamos (Ibíd.)⁶. En el arte, pues, la voluntad de poder se transforma en voluntad de vida. Por ello debemos investigar las obras de Picasso y de Dalí en su globalidad. Porque ellas son la expresión de su respuesta al sentido de la vida y al hecho de que el ser humano ha venido a la vida para intentar dar respuesta a la pregunta por la vida misma, que es una pregunta siempre abierta (gracias a lo dionisiaco). (Palau; 1960: 131-135)

A lo largo del siglo XX, y desde perspectivas diferentes, como lo son las de Picasso y Dalí, la embriaguez y lo irracional, bajo el signo de Dionisos, son una presencia constante. Y la metáfora del mundo del vino como metáfora de la vida y del arte es, también, omnipresente. Del mismo modo que a partir de la neuroenología se nos dice, ya entrado el siglo XXI, que la cata es un ejercicio imprescindible para el cerebro humano. (Shepherd; 2017) La salud de lo humano, pues, viene ligada al vino y a sus efectos tanto en el cuerpo como en la mente y se refleja tanto en la estructura cerebral como en la emocional y en del arte.

Bibliografía

ARNAU, J. (2020): *Historia de la imaginación. Del antiguo Egipto al sueño de la Ciencia*, Barcelona, Espasa.

CASASSES, E. (2028): *El nus la flor*, Barcelona, Edicions Poncianes.

CORREDOR, J. M. (1971): *De casa i d'Europa*, Barcelona, Selecta.

CUSCÓ, J. (2018): *Francesc Pujols rellegit. De filosofia, art i vi*, Vilafranca del Penedès, Scialare.

CUSCÓ, J. (2019): «De Goya a Picasso, con permiso de Granados.» en: José Ignacio Calvo, [Ed.] *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, Zaragoza: Fundación Goya de Aragón, pp.245-255.

CUSCÓ, J. (2019-2020): «Qüestions d'art oblidades: Goya, Picasso i el pensament filosòfic català.» *Anuari de la Societat Catalana de Filosofia*, XXX, 193-204.

D'ORS, E. (1929): *La vie de Goya*, París, Librairie Gallimard.

D'ORS, E. (1964): *Goya, Picasso, Zabaleta*, Madrid, Aguilar.

D'ORS, E. (1996): *Goya. El vivir y el arte de Goya. Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura*, Madrid, Libertarias / Prodhufo.

- D'ORS, E. (1996a): *Glosari 1906-1907*, Barcelona, Quaderns Crema.
- D'ORS, P. (2006): «Eugenio d'Ors mi abuelo.» en *Eugeni d'Ors llums i ombres*, Valls, Cossetània, pp. 129-135.
- DALBY, A. (2003): *Bacchus. A Biography*, London, The British Museum Press.
- DALÍ, S. (2002): *La vida pública de Salvador Dalí*, Barcelona, Ara.
- DALÍ, S. (2015): *Picasso y yo*, Madrid, Elba.
- DELANNOY, L. (2017): *Neuroartes, un laboratorio de ideas*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- DUMAS, R. y SAVATIER, T. (2018): *Picasso. Ce volcán jamais éteint*, París, Bartillart.
- MARIÑO, D. (2014): *Injertando a Dionisio*, Madrid, Siglo XXI.
- DU SAUTOY, M. (2020): *Programados para crear*, Barcelona, Acanalado /Quaderns Crema.
- MARIACA, R. M. (2016): *Erótica de la transgresión. George Bataille–Jacques Lacan*, México, Herder.
- MONSERRAT, J. (2010): «La transgressió de la norma com a forma de mantenir l'ordre: sobre el sentit de El Polític de Plató.» *Quaderns de filosofia i ciència*, 40, 39-50.
- ORIOU ANGUERA, A. (1973): *Para entender a Picasso. Abordaje antropológico del genio*, México, B. Costa-Amic Editor.
- PALAU I FABRE, J. (1960): «La vida (l'existència).» *Cap d'Any. Raixa*, Palma de Mallorca, Moll, pp. 131-135.
- PALAU I FABRE, J. (1973): «Dol per Picasso.» *Serra d'Or*, XV, 164, 15-16.
- PALAU I FABRE, J. (2007): *Picasso a vol d'ocell*, Barcelona, Edicions del 1984.
- PESSOA, F. (2014): *Robaiyat (Cançons de beure)*, Girona, Edicions de la l·l.
- PICASSO, P. (2014): *Paroles d'Artiste. Pablo Picasso*, Lyon, Fage Editions.
- POU, A. (2011): *Goya. Los Caprichos*, Barcelona, Ediciones de La Central.
- PUIG, A. (1949): «La encrucijada del arte.» *Dau al Set*, II, 9.
- PUJOLS, F. [J. Cuscó, ed.] (2017): *Les arts i els artistes. Francesc Pujols i la crítica literària i artística*, Vilafranca del Penedès, Andana.
- RUIZ, D. (1908a): *Del poeta Civil i del Cavaller*, Barcelona, l'Avenç.
- RUIZ, D. (1908b): *Contes d'un filosofh*, Barcelona, Joventut.
- RUIZ, D. (1911): *Contes de gloria y d'infern. Diàlegs y màximes del super-Christ*, Barcelona, Joventut.
- RUIZ, D. (1946): *Goya chez les nazis. Autopsie de l'Allemaghne*, Lavelant (Ariège), Maison Puigcerver.

- RUIZ, D. (1952): *Quand j'étais médecin des Goya. L'ame espagnole révélée par la peinture*, Bayonne, Imprimerie Darracq.
- SALABERT, P. (2013): *Teoría de la creación en el arte*, Madrid, Akal.
- SALABERT, P. (2017): *El pensamiento visible*, Madrid, Akal.
- SHEPHERD, G. M. (2017): *Neuroeneology. How the Brain Creates the taste of Wine*, New York, Columbia University Press.
- SOTROPA, A. y VITACCA, S. [Ed.] (2018): *Bacchanales! Ivresse des arts au XIXe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.