

El gen Picasso

Elo Vega

“En la antigua Roma, los *genii* eran los espíritus masculinos protectores que garantizaban la supervivencia de las propiedades del *gens* o del clan familiar, asegurando la fertilidad de la tierra y del propio paterfamilias. La familia romana era patrilineal: [...]. Siguiendo la acepción latina, en la *Iconología* de Cesare Ripa, el diccionario de símbolos más importante del siglo XVII, el ‘Genio’ (*Genio*) aparece representado como un niño desnudo con una corona de amapolas en la cabeza y un racimo de uvas y una horca de maíz entre las manos. Los símbolos de la fertilidad de la cosecha (las amapolas, la vid y el maíz) son, a su vez, metáforas de la simiente paterna. Es por el contrario el ‘Ingenio’ (*Ingegno*) el que aparece caracterizado con los atributos que hoy en día asociamos al genio: se trata de un joven alado de aspecto audaz y vigoroso con un casco en forma de águila y un arco y unas flechas en una de las manos”¹.

Genio es el epíteto que con mayor frecuencia se aplica a Picasso y una expresión favorita de los medios de comunicación para referirse al pintor. “Genio”, “genial”, son términos que denotan la excelencia de algo extraordinario, sobresaliente, por encima de la norma y del común. Calificar a Picasso como genio o genial no es precisamente, a estas alturas, una ocurrencia original. En Internet, en español hay cerca de dos millones de sitios donde el término “genio” aparece vinculado al nombre “Picasso”, y si la búsqueda se realiza en inglés, “Picasso” y “genius” aparecerán asociados en más de cinco millones de websites. Quizá lo más distintivo del mito picassiano sea precisamente la amplitud de su reconocimiento, la práctica unanimidad con que se le aplica y reconoce el estatus de genio del siglo XX, a lo que en modo alguno puede ser ajena la fascinación que los “número uno” ejercen sobre el público. *Nothing succeeds like success*. Nada tiene tanto éxito como el éxito mismo; es el éxito el que, mediante un proceso de goteo, unas veces más rápidamente que otras, va extendiendo el renombre del artista hasta alcanzar a sectores que no tienen una relación directa con las obras —no digamos con el autor en persona— y no la conocen sino a través de reproducciones, o de oídas. Actualmente, como no podía ser de otro modo, Picasso se estudia en las escuelas de máquetin como modelo de manejo de sí mismo como una empresa y la gestión de la propia imagen como marca, como ejemplo de renovación permanente de la misma ejecutada de modo que esas variaciones no incidan negativamente en su percepción, a modo de disolución o falta de definición, sino como señal de evolución, versatilidad y adaptación a los cambios; y sobre todo el que puede considerarse su propiedad más envidiada, el don de la oportunidad, la capacidad de esperar el momento adecuado para

(1) MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2003.

lanzar un producto al mercado. Su gran habilidad comercial queda ejemplarmente ilustrada en la historia de una de sus consideradas obras maestras, *Les Femmes d'Alger*. El cuadro fue pintado en 1907 pero no fue hasta nueve años más tarde, en 1916 que se mostró al público por vez primera, cuando su autor consideró que el ambiente era más propicio, cuando el valor de *shock* del cuadro, que podía haber dañado su reputación, había sido mitigado por la exhibición del trabajo de otros artistas que, involuntariamente, le habían preparado el terreno.

Genio de la pintura, genio de los negocios, lo que ha hecho de Picasso una referencia recurrente de la flexibilidad y creatividad que exige el capitalismo postfordista es su habilidad de utilizar su propia personalidad, sus diferencias, que podían haber constituido un frustrante hándicap, en todo lo contrario, al ponerlas a trabajar en el sentido que demanda la obsolescencia programada de la sociedad de consumo.

“No puedo evitar pensar en Picasso como en una especie de monstruo (...) obstinado, despiadado, indomable, cruel; es como si le faltara algún sutil elemento humano; él está con nosotros, pero no es de los nuestros. Deriva de alguna especie de raza mitológica como el centauro o el minotauro”².

Tanto “genealogía” como “genio” derivan de una raíz común indoeuropea, *gen* (producir, generar, nacer), que dará lugar en griego a *genos*, *génesis* y en latín a *genus*, todos pertenecientes al mismo campo semántico que raza, nacimiento, familia, descendencia, gente, engendrar, procrear, producir, etc.

En la ciencia moderna, el término *gen* fue acuñado en 1905 por el biólogo danés Wilhelm Ludvig Johannsen, considerado justamente como uno de los padres de la genética. Por más que la razón aconseja restringir la aplicación de la genética al ámbito de la biología, su raíz compartida con conceptos como “genuino” y “genio” es una tentación demasiado fuerte de atajar por la vereda del innatismo y la fuerza de la sangre. No sucede lo mismo con otro concepto, procedente de la misma raíz, el de “género”, que encuentra resuelta resistencia y aversión, lo que resulta en que sea una consideración proverbialmente ausente de los estudios de Historia del Arte. Y esta ausencia no es en absoluto una casualidad, como ha señalado Joan W. Scott en “El género como categoría para el análisis histórico”³, pues al estar tradicionalmente excluidas las mujeres de los asuntos políticos, de la guerra, de la diplomacia y de toda la esfera pública, la perspectiva de género no se aplica a ninguno de estos análisis ya que se trataría de un tema irrelevante dentro del pensamiento de los historiadores interesados en el análisis político y cultural, poco amigos de la consideración de las producciones culturales como fruto de un proceso colectivo, y más

(2) MILLER, Henry, *Picasso at 90*, LIFE, n° 18, 29 octubre 1971.

(3) SCOTT, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en AMELANG, J. S. y NASH, M., *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990.

proclives a la recreación en el doble mito de la obra maestra y el artista genial, el santoral de los grandes maestros “por la gracia de Dios” y los hitos que marcan el progreso en las artes... y que guardan una relación directa con el valor mercantil de la obra.

De ahí la obsesión por los aspectos personales de la vida del genio, como si ahí radicaran las razones de su venerada diferencia —por ejemplo, en el aeropuerto de Málaga, en las tiendas de suvenires se vende la carta astral de Picasso— lo que no hace sino emborronar las posibilidades de trascender la trampa tautológica de la genialidad predestinada, pues la fascinación que el personaje genera se fundamenta en la facilidad de identificarse con alguien que encarna las fantasías de poder de la mitología patriarcal:

“Amó a unas 100 mujeres o más. Picasso fue cíclico, fue siempre fiel a la mujer que estaba a su lado. Tuvo el tiempo y la capacidad de ser fiel a muchas mujeres. A las 20 principales las he conocido personalmente”⁴.


Las mujeres de Picasso. Este es uno de los platos, por morboso, de más éxito del menú turístico y, por lo tanto, no me detendré demasiado. Solamente señalar que algunas de las compañeras de Picasso, como Fernande Olivier, que se dedicaba a realizar traducciones durante los años difíciles que pasó con Picasso; Dora Maar, que era fotógrafa y militante de izquierdas; y Françoise Gilot, pintora, encarnarían el modelo de mujer independiente de la primera mitad del siglo pasado, en plena eclosión de un modernismo que pareció capaz de provocar una fragmentación seria de la cultura patriarcal dominante, pero que terminó por afianzar la noción del genio masculino. Ellas, como tantas otras, apenas aparecen reseñadas sino como lo que representaban en relación con los logros de sus compañeros.

Desde el punto de vista de la crítica feminista, la figura del genio no sería una excepción sino la regla, la norma exigida por una concepción patriarcal del arte y de la cultura. Si nos preguntamos por qué características podrían definir al prototipo de genio —si es que fuera eso posible, dada la condición de único e irrepetible con que se nos presenta—, una de las más evidentes es que “genio” no tiene femenino, es intrínsecamente masculino. Definitivamente no hay “genias”. Eso sí hubiera sido la verdadera excepción.

Una vez más, en este aspecto, el de su relación con las mujeres, el comportamiento de Picasso no es tan excepcional y, al contrario, se ciñe al prototipo del artista moderno, un artista de nuevo cuño, un macho práctico aunque poético cuya obra recoge y describe lo que de único hay en su vida —su estudio, sus amigos y colegas— pero donde las mujeres, si se las incluye, nunca lo serán como iguales: todo lo más, amantes, musas⁵... El patrón prevaleciente será el de “el pintor y la modelo”, donde no hay reciprocidad, es más,

(4) OLANO, Antonio, “Picasso un genio: suma de virtudes maravillosas y tremendos defecto”, <http://www.laondadigital.com/laonda/laonda/301-400/303/a6.htm>

(5) COTTINGTON, David, *Modern Art: a very short introduction*, Oxford University Press, 2005.

A woman in a white t-shirt and red pants stands in a hallway. She is holding a large cutout of a cubist face with black hair, yellow skin, and red lips. She is also holding a long wooden mop handle that is stuck into a red bucket on the floor. The hallway has a wooden floor and a window with papers on the wall.

25 de Octubre de 2006

125º ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE PICASSO

Cuando nadie creía en la evolución del arte
un joven pintor les hizo cambiar de perspectiva

UN GUIÑO AL CUBISMO :-)

Te damos más que los demás

CENTRO COMERCIAL

ROSALEDA
LO ENCONTRARÁS TODO

no hay vínculo, no hay eros: el cuerpo femenino no es más que un mero proveedor de información del lado oscuro, un suministrador de irracionalidad.

Entre la ingente picassografía existente, Antonio Olano, amigo personal del pintor y biógrafo, autor de libros como *Picasso íntimo*, *Picasso y sus mujeres* y *El señor de las palomas*, atribuye a Jaume Sabartés, secretario personal de Picasso, la idea de que la mayor parte de las épocas pictóricas de Picasso podrían llevar el nombre de una mujer en vez de ser designadas por un término estilístico. El propio Olano abunda en el tema, afirmando que “no sería necesario conocer los nombres y apellidos de las mujeres de Picasso porque todas están en sus lienzos”.

Y lo curioso, lo hemos ya señalado en el “macho poético moderno”, es que el genio aparece como portador de cualidades tradicionalmente despreciadas, precisamente por “femeninas”—la intuición, la sutileza, el cuidado por los detalles, la sensibilidad por la belleza— en contraste con valores “masculinos” como la razón, el valor, la fuerza, y las habilidades técnicas. De este modo, los hombres pueden continuar presentándose a sí mismos como más profundamente creativos que las mujeres: en contacto, pero *siempre como hombres*, con el lado femenino, mientras que las mujeres serían simplemente esclavas de su naturaleza irracional⁶.

Las aportaciones, pues, del genio, en términos de cambio, de transformaciones radicales, realmente son menores en comparación con la continuidad que representa y el modo en que se configura como un eslabón, siempre el último, de una tradición de la que obtiene legitimidad al tiempo que, finalmente, la justifica.

En el célebre artículo, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”⁷, uno de los textos pioneros de la crítica de arte feminista, donde se cuestionan los discursos hegemónicos basados en el mito del “genio excepcional” como fundamento del modelo de Historia del Arte dominante todavía, su autora, Linda Nochlin, se refiere al caso concreto del genio Picasso y su mítica precocidad:

“[...] estos mitos acerca de las manifestaciones tempranas del genio son engañosas. Por ejemplo, sin duda el joven Picasso aprobó todos los exámenes para ingresar a la Academia de Arte de Barcelona, y después a la de Madrid, a la edad de 15 años, en un solo día, proeza que para la mayoría de los candidatos requiere un mes de preparación. Pero uno quisiera saber más sobre otros aspirantes, igualmente precoces, a las academias de arte y que más tarde no alcanzaron nada excepto la mediocridad y el fracaso —en quienes, por supuesto, los historiadores de arte no tienen interés alguno— o estudiar en mayor detalle el papel que tuvo el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿Qué hubiera sucedido si Picasso hubiera nacido niña? ¿Hubiera el señor Ruiz prestado tanta atención a una Paolita o estimulado tanto la ambición por su realización?”.

(6) BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press, London, 1990.

(7) NOCHLIN, Linda, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (1971) en CORDERO, Karen, SÁEZ, Linda (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Lo que Nochlin sin duda ignoraba al enunciar su hipótesis era que “Paulita” sí existió, aunque se llamaba Lola; tres años menor que él, tuvo también inclinaciones artísticas, que no pasaron de afición, confirmándose que la dedicación del padre al hijo varón, su especial perseverancia en estimular el desarrollo de las aptitudes de Pablito, no podían sino tener como sombrío trasero el menosprecio de la formación y el desarrollo de las cualidades de la niña, destinada al matrimonio y a la reproducción: ¡siete hijos!, dos de ellos, pintores, con los que su estatuto de hija y hermana quedó redondeado con el de madre de pintores. ¿Cuestión de genes?

La que parece ser la única exposición pública de obras de Lola Ruiz Picasso tuvo lugar el pasado año 2003, coincidiendo con la inauguración del Museo Picasso en Málaga y como parte de las actividades del “XVI Octubre Picasiano”, celebraciones con las que anualmente el ayuntamiento de la ciudad conmemora el nacimiento del pintor. La muestra, titulada *Lola Ruiz Picasso (1884–1958)*, recogía “toda la obra de esta mujer hasta que dejó de pintar al contraer matrimonio” en total diez dibujos, así como diversos objetos —fotografías familiares, cartas “y piezas de gran valor sentimental, como la alianza de boda con la que se casó”.

Con motivo de este debut público, de esta puesta de largo post mortem, realizada en la Casa Natal del pintor, la autora estuvo arropada por tres retratos suyos firmados por su célebre hermano, así como por “un cuadro de su marido, Juan Bautista Vilató, y un retrato de Antonio Muñoz Degraín a su propio hijo —padrino a su vez de Dolores R. Picasso”⁸.

Para la exposición de Lola, a la que en un árbol genealógico⁹ publicado en la prensa local se agasaja con el calificativo de “primera musa de Picasso”, el Museo Casa Natal publicó un cuaderno didáctico destinado a estudiantes de secundaria. En él leemos:

“Su obra hay que contemplarla como un reflejo de su cálido mundo interior y su intuición artística. Los objetos de su entorno más próximo, de su hogar, y la representación de lo femenino, son una manifestación de la intensidad de sus inquietudes artísticas, a la vez que descubren su formación autodidacta”.

Los dibujos de Lola —jarrones, plantas, macetas, damas...— son un documento de la negación del acceso a la esfera pública por parte de la mujer de bien y su consagración al ámbito doméstico. Las “otras” mujeres, las de la calle, las de los cafés y los prostíbulos serán las que frecuenten los “pintores de la vida moderna”, quienes las “inmortalizarán” en sus obras. Siempre mudas. Sobre el silencio de unas y de otras cariátides se levanta el altar donde enfáticos e interesados sacerdotes ofician los misterios de la excepcionalidad del genio.

(8) “El Ayuntamiento se suma al regreso de Picasso con una muestra de la hermana del artista”, <http://servicios.diariosur.es/picasso/archivo/not22.htm>

(9) <http://servicios.diariosur.es/picasso/img/arbolblanco.swf>