

El proyecto Picasso
Acróbatas, pantallas, autorretratos

Cuadernos Arte Cátedra

Estrella de Diego

El proyecto Picasso
Acróbatas, pantallas, autorretratos

CÁTEDRA
CUADERNOS ARTE

1.ª edición, 2023

Diseño de cubierta: INGenius

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Estrella de Diego, 2023
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 5.787-2023
ISBN: 978-84-376-4615-2
Printed in Spain

*Para José Guirao, in memoriam,
porque cada día que pasa
le echamos más de menos*

A modo de presentación

La génesis de este texto está ligada, de forma directa o indirecta, a dos queridos amigos muertos prematuramente y que dejaron sin finalizar sendos proyectos relacionados con Picasso, artista hacia el cual sentían devoción. El primero, Francisco Calvo Serraller, había empezado a planear una exposición sobre Picasso a partir de los fondos de la Fondation Beyeler de Basilea en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cuando se pudo al fin retomar el proyecto tras la COVID, y habiéndola dejado inconclusa su fallecimiento, la muestra quedó en mis manos y mi deseo fue —ocurre en estos casos—, tratar de acabar las tareas que Paco no había podido concluir. Sería un homenaje a su memoria. La muestra se inauguró en febrero de 2021 y el nuevo proyecto incluía los fondos picassianos de la Academia. Para mí, en ese momento académica delegada del Taller

de Vaciados, fue la excusa perfecta para repensar a un Picasso imaginario que paseaba entre los vaciados a finales del siglo XIX.

De igual modo, la vida quiso que José Guirao, comisionado del año Picasso que ahora se celebra, no pudiera siquiera estar presente en la inauguración oficial de la conmemoración en septiembre de 2022. Nos dejó a principios de julio. De este proyecto, al que había dedicado su entusiasmo y su inteligencia y que tan importante era para nuestro querido Pepe, se hizo cargo su amigo y colaborador Carlos Alberdi, ayudado por Rocío Gracia, implicada en él tiempo antes. Tras la despedida de Pepe ambos cumplieron, en esta ocasión también, con la tarea maravillosa y triste que implica el fallecimiento de los amigos: tratar de proseguir con lo empezado. Por la amistad que me une con todos los directamente implicados, y no sin cierta resistencia, acepté la responsabilidad de dictar la conferencia inaugural de la citada conmemoración en el Museo del Prado, mi casa y la del propio Guirao, siendo ambos miembros de la comisión permanente de su patronato. Me lo propuso Carlos Alberdi, al cual doy las gracias porque sin esa primera invitación estas breves páginas no habrían ido creciendo.

La misión no era sencilla, sobre todo en un momento como el actual, impregnado del movimiento #MeToo que, al menos entre las nuevas generaciones, pide cuentas a Picasso por las relaciones con las mujeres de su vida. Y no era sencilla para mí, que me encontraba atra-

pada entre la necesidad de dejar que el esqueleto de esas relaciones comentadas por los alumnos en clase saliera del armario y la convicción de que las cancelaciones en el arte y la literatura deben ser analizadas con suma cautela. A menudo para mí no son nada convincentes. En este momento de *likes* y *dislikes*, en que el dedo arriba o el dedo abajo tienen mucho de gesto en el circo romano, sin matices, me planteaba una tarea que iba a resultar incómoda desde ambos lados, casi seguro. No obstante, mi trabajo era buscar el punto intermedio, el de la negociación y el gerundio: había que nombrar los problemas, si bien al tiempo era imprescindible proponer diferentes vías de lectura para un artista que, por su enorme importancia, merece ser revisitado desde el siglo XXI.

Se podría, así, decir que el embrión del texto que aquí se presenta tuvo su punto de partida en las reflexiones para la mencionada conferencia, por lo cual doy también las gracias a Miquel Iceta, ministro de Cultura y Deporte, por su insistencia en que organizara dicha conferencia para poder publicarla en la página del ministerio. Al final no lo conseguí, pero las vueltas que di al texto en forma de conferencia para convertirlo en algo publicable han derivado en estas breves páginas que ahora se presentan.

Quizás habría que empezar explicando, además, cómo a lo largo de mi carrera investigadora me he ido aproximando a Picasso a través de otros temas recurrentes en mis escritos: asuntos ligados a las antes llamadas «alta» y «baja» cultura, a las culturas populares, a eso que se

podría llamar «consumo visual», el que ponen sobre el tapete las primeras vanguardias. Muy ligado a esas nuevas formas de consumo visual a través de la circulación de revistas, postales o artefactos, del cine y la foto, aparece otro de mis temas favoritos desde finales de la década de 1990: el impacto de las culturas lejanas y la negociación de significados que estas imponen al discurso occidental, asunto que ha ido ganando importancia a partir de *Black Life Matters* y la decolonialidad, pero que ha estado ahí desde hace mucho y que desde siempre me ha fascinado. Son estas, además, cuestiones próximas a mi pasión por el bricolaje de Lévi-Strauss como formulación de ciertas formas de escritura abiertas, en gerundio, que anunciaba antes: ir construyendo una nueva realidad con lo que se tiene a mano, fragmentado, en fotogramas.

Lo primero sería entonces tratar de definir el territorio que puede abarcar el término «culturas populares», en plural, que engloba la cultura producida en torno a los llamados medios de masas y de reproductibilidad mecánica, por citar a Benjamin. Aunque incluye al tiempo cierta «cultura vernácula» —entendida como la cultura primigenia, la de la pertenencia a los diferentes lugares, y no solo las formas de arte y los artistas que no son tales de partida, los representantes del *outside art*—, esa que a lo largo del siglo xx ha desempeñado un papel esencial a la hora de configurar las narrativas de la Modernidad y que se cruza con la producida por los medios en las lecturas que propongo para Picasso.

No obstante, Picasso está ligado a otra de mis obsesiones: la construcción del artista como celebridad. No en vano, en una conferencia dictada en el Museo Picasso Málaga en 2006 —«Arriba y abajo. Picasso y las culturas populares»—, invitada por su entonces director, Bernardo Laniado-Romero, decidí comenzar la charla con unas conocidas anotaciones de Warhol en *Mi filosofía*, tras la muerte de Picasso. En ellas subrayaba lo abundantísimo de la producción del malagueño y la imposibilidad real de remedarle en un intervalo reducido de tiempo. Una misión imposible incluso para Warhol, decía, que en su proceso creativo podía avanzar muy deprisa. Picasso tenía incluso más capacidad de producción.

Y luego quedaría otro tema, recurrente en mis investigaciones: el concepto de género —muy discutido ahora—, la relación de Picasso y sus modelos, materia de reflexión en tantos de mis textos o conferencias —algunos sobre el propio artista—, tema sobre el cual volvemos a menudo en clase ahora y que, por reiterado el último año, he preferido dejar a un lado en estas páginas en concreto, sobre todo porque, en mi opinión, de tan en boga ha terminado por desactivarse, carente además de matices.

Este breve texto ha bebido de los artículos y conferencias que a lo largo de mi años de investigadora me han hecho pensar en Picasso. Sobre este punto quiero dar las gracias a mis colegas Nancy Berthier y Adrián Almoquera por su invitación a participar en unas jornadas de la Sorbona hace algunos años; y agradecer las dife-

rentes invitaciones de la Fundación Mapfre, la Fundación La Caixa, el Museu Picasso de Barcelona o el Museo Picasso Málaga, en especial a Bernardo Laniado-Romero, impulsor en numerosas ocasiones de mis textos picassianos. Gracias también a la Academia de San Telmo de Málaga por acogerme como académica correspondiente con un discurso sobre el artista que se refleja, asimismo, entre estas páginas. Y gracias al resto de colegas y amigos que a través de Lee Miller, Pollock, Stein, Brassai, Clouzot, Calder, el vodevil o el circo me han hecho repensar a Picasso de un modo u otro.

Y mis gracias, claro, a los amigos que, otro libro más, me han enviado sus comentarios. Mi agradecimiento a Luis Martín-Estudillo, uno de mis más lúcidos y exigentes —y benevolentes— lectores. Al propio Carlos Alberdi, cuyos comentarios me tranquilizan siempre antes de lanzar el libro a la imprenta. A Bernardo Laniado-Romero, el picassiano más sagaz, por tantas buenas pistas a lo largo de los años y por la lectura y los comentarios de este texto, siempre sinceros. A Augusto Paramio, con quien comparto el placer de la lectura y a Javier Montes, tan perspicaz que a cada paso me enseña a leer mis propios textos desde su mirada de escritor. A mi hermana, que ocupa ahora en la familia el papel de lectora antes en manos de mi padre. Y mis gracias desde el corazón a mi editor y querido Raúl García Bravo, no solo por sus comentarios y su complicidad de años, sino por la paciencia al esperar este libro que no acababa de llegar nunca.

CAPÍTULO PRIMERO

Autorretrato con modelo cerca

Se detiene tantas veces frente a sus modelos que a menudo da la impresión de confundirse con ellas en la necesidad de tenerlas próximas. Tenerlas cerca para pintarlas. Picasso, un artista del siglo XIX, retrata obsesivo al pintor pintando a la modelo, para él segmento inexcusable de la esencia misma del artista: se es artista porque se pinta a la modelo, igual que ocurre con los grandes creadores de la tradición clásica, en los cuales Picasso se ve reflejado sobre todo, quizás, cuando copia a la mujer indolente que posa. La modelo es la garantía de la condición de artista.

Sin embargo, esas representaciones del pintor —del escultor— tienen al tiempo en Picasso cierto regusto a autorretrato, otro entre los muchos que componen el

complejísimo «proyecto Picasso» incluso cuando son los demás quienes le fotografían. Ahí se camufla su proyecto más extraordinario, el que delinea con precisión de cirujano a lo largo de los años. Emerge en su larga relación con Zervos, autor del catálogo razonado, a su modo una obra escrita a cuatro manos.

Bien visto, la de Picasso es una vida larga con modelo al fondo hasta cuando la modelo se ha ido, o está ausente, quizás porque las modelos han estado al fondo de cada lienzo en la producción de los «grandes maestros». En ocasiones escapan a la categoría de retratadas y entran, para la tradición, en otras extrañas clasificaciones, las de vidente, con ese toque de la protagonista en la novela *Rayuela* de Cortázar, la Maga:

Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico (Cortázar, 2001: 15).

Algunos la llamarían musa —qué palabra tan llena de contradicciones para los tiempos que corren.

Picasso dibuja a sus modelos compartiendo taller con ese creador que tiene mucho del propio Picasso —su *alter ego*— y que, igual que la modelo, termina por extra-

viar su esencia última para ser, sencillamente, la representación de aquellos que pintan o esculpen. Ya no hay nombre propio que valga para la posteridad: un pintor sin más. Es el precio que paga Picasso en su representación como «artista», y termina por ser —o un poco— igual que esas mujeres que no tienen nombre ni historia específicos, aunque el perfil elegante delate a la modelo, sin que nadie lo remedie, en el juego de trazos que se cancelan y se superponen en las obras del malagueño.

Ocurre con la *Suite Vollard* y el retrato de Marie-Thérèse Walter, la jovencísima amante de Picasso, quien durante los años treinta del xx compartiría tiempo e historia con otras dos mujeres: la esposa, Olga Khokhlova, y otra de sus amantes más conocidas, Dora Maar, cuya importancia en la construcción ideológica de Picasso durante los años del *Guernica* ha ido cobrando más y más fuerza últimamente. De estas relaciones contemporáneas y abundantes, de los abusos de poder que a menudo acechan en el relato picassiano y que salpican a las mujeres, habría mucho que hablar.

Y se ha hablado. Se está hablando. Se ha recriminado a Picasso su conducta con las mujeres de su vida desde las lecturas de los más jóvenes. ¿Es ese motivo suficiente para cancelarlo? No obstante, surge de pronto una duda: se pide desde hace décadas que las artistas recuperen su apellido, que no se las llame solo por su nombre, y se pide también sin tregua que no se juzgue la obra de las artistas por sus vidas privadas. ¿Por qué hablar si-

quiera de sus vidas, se repite con frecuencia? El supuesto hijo frustrado de Kahlo, la violación de Gentileschi, el lesbianismo de Bonheur... no deberían ser el punto de partida para acercarse a su producción. Los artistas son más que sus historias de vida, se recuerda al hablar de la biografía truculenta de Caravaggio. ¿Pintar «así» por haber sido violada, por ser un supuesto asesino, por tener problemas de salud mental en el caso de Van Gogh? Incluso en 1963 Margot y Rudolf Wittkower, en su conocido ensayo *Nacidos bajo el signo de Saturno*, parecen plantear lo cuestionable de los estereotipos en las vidas de artista como reflejo de su «genio». La reflexión subyace, si bien el libro está plagado de —suculentos— asuntos de esas vidas privadas.

¿Y si este tipo de razonamiento, la exigencia de separar la vida de la obra, fuera válido también para Picasso, pese a lo explícito de su obra respecto a su vida, esa vida entera con modelo cerca? Es más. Las historias de vida de los artistas son numerosas, innumerables, nunca una sola. De modo que ahora, verbalizado el gran secreto de familia, las muy complejas relaciones de Picasso con las mujeres —muchas— de su vida y sus representaciones, las relaciones con sus modelos..., quizás ha llegado la hora de seguir explorando otras cuestiones también complejas y fascinantes en el camuflaje que delata a Picasso, pues se trata de un camuflaje. Tal vez es hora de seguir repensando la figura de Picasso, los otros «picassos» más allá del amante y el Minotauro.

Los estratos se acumulan igual que esas capas del *Guernica* que fotografió Dora Maar en su extraordinaria serie, a su manera filmica, obra autónoma y no solo documentación de un proceso. Verbalizado el secreto mejor guardado del incansable Minotauro que puebla algunas de las obras del artista, hay que seguir adelante y negociar la relación de Picasso con las mujeres como único discurso, precisamente para preservar la radicalidad misma del discurso. Al final, cualquier discurso, incluso los más radicales, cuando se reiteran en exceso, cuando se repiten sin tregua, corren el riesgo de convertirse en convención, en producto de consumo. Se desactivan, máxime en el caso de Picasso, un producto de consumo en sí mismo. Algunos opinan incluso que Picasso no fue tampoco del todo generoso con los hombres.

Luego, analizada la figura del pintor y la modelo desde un ángulo alejado de las relaciones —tormentosas— de Picasso con las mujeres, conmueve su obstinación por diluirse en la figura del pintor, un pintor sin nombre, maniobra para la cual necesita a la modelo como el cuerpo a copiar y no solo; a su manera frágiles los dos en cuanto cuerpos sin historia propia: historia impuesta por la tradición, presos los dos del estereotipo. Necesita a esa modelo como vidente, como médium capaz de negociar cierto exorcismo difícil de nombrar, aunque le persiga como un antiguo remordimiento, diría Cesare Pavese. En la tradición, la médium le devuelve a la fran-

ja habitada por el artista nacido en el siglo XIX, formado en la tradición clásica; el artista de otro tiempo que jamás abandona a Picasso, salvo en momentos muy concretos y muy lúcidos, cuando se deja sorprender por el otro mundo que habita, que cambia y le cambia. En ese recorrido por la tradición que solo a ratos abandona, los modelos habitarán los cuadros de Picasso. Los habitarán hasta el final cuando los pinta —un hombre mayor de 82 años— en la serie *El pintor y la modelo*, de 1963, el año en que los Wittkower se plantean la construcción impuesta por la tradición en las lecturas de los artistas.

La modelo es entonces, presiento, más que un cuerpo sensual y sexualizado. Es el empeño de un anciano —Picasso vivirá aún diez años, no obstante— por seguir pintando, la necesidad de hacerlo cuando en 1963, con el arte pop dominando la visualidad y el expresionismo abstracto clausurado, Pablo Picasso es un artista de otra época extinguida; si es cierto que el fin de la Segunda Guerra Mundial divide el transcurso muy drásticamente, en Europa y Estados Unidos al menos, en un antes y un después, pese a no saber exactamente nadie antes y después de qué. En 1963 Picasso ha dejado de ser «moderno», innovación, radicalidad.

Se ha vuelto el «genio» indiscutible, la estrella mediática a la cual las gentes y la prensa no dejan de acosar en los bares de Cannes; otro clásico, un artista de éxito, un pintor de los que, junto a sus modelos —presentes y au-

sentes—, llenan los museos. Pero es también un dibujante con oficio, el que domina como pocos y que en este mundo actual, anhelante de cierto regreso a la cultura de las materialidades, parece una cualidad más significativa quizás que ser «un genio». Quién querría ser «un genio» hoy... Tener oficio es gobernar el lápiz, el trazo; dejar espacio a la improvisación sin perder el control; desbaratar el orden establecido para producir un orden nuevo. Picasso lo hace a lo largo de su carrera, desde el principio hasta el final: el oficio admirable, incluso en las obras más polémicas, nadie puede negárselo.

Ocurre, prodigio en tiempo real, frente a la pantalla translúcida de *Le mystère Picasso*, la película de Clouzot de mediados de la década de 1950. La mirada puede perseguir su mano dúctil: dibuja, corrige... Las formas se van metamorfoseando: peces, pájaros, más capas. De pronto no le gusta lo que ve e insiste en que hay que borrarlo todo: «Ça va mal. Ça va très mal. Ça va très très mal», dice. Otra vez se ha travestido de artista para la ocasión, artista bohemio con pantalones cortos —calzoncillos casi—, torso desnudo, zapatillas... Se descubre una contradicción difícil de negociar entre la fragilidad del cuerpo envejecido que exhibe sin pudor y esa mano que, desvinculada del cuerpo, mantiene la fuerza de la juventud. Entonces Picasso es su mano, lo que esa mano ha ido acumulando, y se olvidan los reproches silenciados durante años, por un momento al menos. Es una contradicción imprevista que se apodera de algunas miradas,

que exige volver a narrar el nuevo relato, el que incluye los reproches silenciados. No importa. ¿No dijimos que los relatos debían ser vueltos a narrar tantas veces como fuera preciso?

En la película de Clouzot, la modelo ha salido de la escena y el pintor se encuentra de pronto frente a frente con su propio reflejo en la pantalla translúcida. Al borrar, se borra. Pintar es sobre todo repintar, igual que narrar es sobre todo volver a contar las historias —de eso saben mucho los folkloristas. Lo saben los maestros que habitan el Museo del Prado, recorrido tantas veces durante los meses del jovencísimo Picasso en Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Desde el principio prefiere dejar las aulas, recordará, y se pasea por las salas de la pinacoteca. Seguro que imagina los *pentimenti* que a ratos se adivinan bajo las superficies pictóricas. Imagina lo que habría podido ser. Repinta en su imaginación quizás: el juego de mirar a los otros y aprender de los otros. Y hasta copiar a los otros. «Oh, no. No esperes que me repita. Mi pasado ya no me interesa. Prefiero copiar a otros que repetirme. Por lo menor inyectaría algo nuevo en ellos. Me gusta demasiado descubrir», había dicho Picasso en 1954 (Ashton, 1972: 52). Y luego, algunos años más tarde, en 1960, remachaba: «Copiar a otros es necesario, pero qué pena copiarse a uno mismo» (Ashton, 1972: 53). De nuevo esa maniobra extraordinaria en la película de Clouzot —repintar, no darse nunca por satisfecho— coloca al artista

en el territorio liminal que habita la modelo; el umbral, un lugar donde todos pierden el nombre que valga para siempre.

En la citada novela *Rayuela*, escrita en el año 1963, en el que los Wittkower revisan la imagen del artista y Picasso pinta la citada serie *El pintor y la modelo*, Cortázar se hace frágil al desbaratar el orden narrativo, al repintar el ritmo del relato. La novela rompe con la posibilidad de cualquier lectura convencional, animando al lector a trastocar los capítulos, a cruzarlos y barajarlos, perspectivas quebradas: tiempos y espacios simultáneos, husos horarios que separan a Buenos Aires de París. ¿Quién mejor que la Maga —modelo y musa—, la mujer moderna por excelencia con su pelo anárquico, sus medias negras y sus *Gitanes*, sus gestos desenfadados, pura intuición, perceptiva en su infinita inconsciencia, para escenificar esa modernidad que renueva la proyección de un deseo, antiguo y reiterado, que se mira premuroso a un espejo invisible en busca del reflejo esperado?

La Maga de *Rayuela* no está sola en la literatura occidental. Es la Nadja de Breton —la crítica lo ha repetido hasta la saciedad—, presencia que «aparece» frente al escritor surrealista por las calles parisinas hacia finales de los años veinte; que «se aparece» con carácter sobrenatural, acto fuera de la voluntad, evento azaroso o, al menos, fuera del control de la consciencia, de lo consciente, aprovechando la polisemia de la palabra *hanter*

(Breton, 1997). Se le «aparece» al doblar la esquina y modifica su vida, al menos mientras dura el relato. Para volver a verla solo hará falta seguir paseando, pues Nadja, la joven telepática, como la denomina Walter Benjamin años después, tiene, igual que la Maga, algo de las musas que son modelos, imprescindibles para mantener el ecosistema de la creación tal y como el discurso establecido lo necesita. Modelos —musas— que aseguran la pervivencia del «genio», y no solo porque en el discurso más tradicional sin musas no hay «inspiración», sino porque las musas y su papel preasignado corroboran la división clásica de papeles. No en vano, cuando Gentileschi o Kauffmann hacen sus autorretratos, se representan en un ambiguo doble papel de artistas y de musas. El mensaje parece claro: no hay nada que temer. Son artistas, pero no han perdido la «innata» cualidad de inspirar.

Sin embargo, quién querría mantener su estatus no solo de musa sino de «genio» con los tiempos que corren. Para algunos la presencia de la «musa» hace tambalear la propia autoría de las obras. Lo escribe Wallace Steven en 1943 en el poema «The Figure of the Youth as Virile Poet»: «Ya no tengo que creer que hay una musa mística, hermana del Minotauro. Ese es otro de los monstruos que me alimentaron, que he agotado», escribe (Battersby, 1989: 38). El verso de Wallace Stevens tiene algo de presagio en ese año 1943, con el expresionismo abstracto pisando los talones a los lienzos. Hacia la

mitad del siglo xx, las musas, figuras retóricas de la tradición, se sumergen en un inusitado descrédito, quizás porque los «genios» que exige la segunda mitad del xx —y que tardarán apenas veinte años en extinguirse de manera definitiva con la llegada del pop y las primeras aproximaciones conceptualizantes—, aquellos que publicita la Escuela de Nueva York que idolatra a Picasso para su genealogía, no necesitan susurros femeninos al oído.

En 1963, el papel de la modelo-musa está definitivamente en desuso tras medio siglo de vanguardia, a la que han dejado de inspirarle las musas decimonónicas (Postle, 1999, y Vaughan, 1999). La fantasía ha cambiado y en esos años diez-quince del xx la modelo del pintor materializa la virilidad del artista (Duncan, 1982), con el cual convive en el estudio y sobre el lienzo —ocurre con Picasso.

La popularidad del estereotipo parecía seguir vigente años más tarde, a juzgar por la anécdota que recoge Krauss a propósito del falso «diario» que redacta Fernande Olivier, ya mayor, y en el cual se presenta como «modelo de artistas, objeto sexual ampliamente compartido y amante» (Krauss, 1999: 62). Fernande está construyendo la extraordinaria puesta en escena del crepúsculo de una leyenda: en el momento de escribir el inventado «diario», el papel de la modelo como se concibe durante los años compartidos con el pintor, juego de intimidades y complicidades hasta cierto punto in-

ventadas, es ya pretérito pluscuamperfecto. Se diría incluso que Picasso, en su calidad de «gran maestro», será, junto con Dalí, uno de los últimos artistas obstinados en preservar, anacrónica y hasta paródica, la presencia de la modelo en sus obras, intento porfiado de mantener el juego de las contracorrientes. También en esta obstinación Picasso se delinea como un hombre de otro tiempo, quien al mostrarse con poca ropa, casi desnudo igual que la modelo, destapado en el sentido más polisémico del término, se fragiliza ante los espectadores con una finalidad muy concreta que a su modo recuerda a Dalí: construir una imagen como la desea, asombrar. *Épater les bourgeois* propusieron los poetas Rimbaud o Baudelaire a finales del XIX. Un gesto de otro tiempo, en suma.

Frente a Gala, la imagen omnipresente de Dalí, serán muchas las modelos en los cuadros de Picasso a lo largo de sus largas —y cortas— relaciones amorosas —y no solo amorosas. Lo prueba el retrato de la escritora Gertrud Stein, terminado en 1906 de memoria, inesperado tras muchas sesiones posando, y que conecta a Picasso muy tempranamente con un mundo *queer*, comentado por Robert Lubar en el artículo de 1997, que refrenda, entre otras cosas, su larga e intensa relación con Jean Cocteau.

Muchos años más tarde, el 2 de julio de 1954, Picasso vuelve a retratar de memoria. Retrata a Jacqueline, rostro en el recuerdo, con ese cuello interminable y esa fragilidad algo lóbrega que tenían las mujeres picassianas

de principios de siglo, modelos para escenas de mundos melancólicos a punto de extinguirse. La pinta, con un decidido regreso a la línea, rostro incesante en la memoria aquel verano, con la nariz recta del retrato de André Villers y el aire desenvuelto de la instantánea de Roland Penrose en La Californie, la casa para emprender una nueva vida juntos. En ese retrato —igual que los de los días siguientes, con esa pasión de Picasso por fechar cada trazo con precisión—, la pinta sentada en el suelo, un poco excursionista del existencialismo con algo de la Maga de Cortázar.

Jacqueline había llegado a la vida de Picasso siendo él un hombre mayor que empezaba a estar hastiado de demasiadas cosas, desde la vida familiar hasta el éxito, explica Penrose (Penrose, 1981: 401). Y tras un encuentro casual, Jacqueline pasaba a encarnar, desde lo abstracto y lo concreto, desde el retrato hasta la representación de lo femenino como esencia, todos y cada uno de los personajes que Picasso necesitaba, entonces como años atrás, para activar las fórmulas pictóricas que reenviaban a sus obsesiones legendarias, incluido cierto orientalismo demodé. Terminaba por ser la modelo por antonomasia, la última que acaba por tener halo de definitiva; modelos recurrentes en la pintura de Picasso desde *Las señoritas de Aviñón*, esos cuerpos sobre el escenario, *strippers* dispuestas a dejar caer la ropa en un juego de harem moderno, donde el *voyeur* encuentra descanso para su mirada: todo a mano.