

## LÍRICA CRUEL (A PROPÓSITO DE *LA PLANCHADORA DE PICASSO*)

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

### I

Empezaré con la historia de un desencuentro: el que hubo entre Pablo Ruiz Picasso y Marcel Duchamp. Nunca hubo entre ellos afinidad ni simpatía. Pero no voy a profundizar en él, porque lo cito sólo para que sirva de trasfondo al juicio que de Picasso hizo Duchamp en 1943:

“La principal contribución de Picasso al arte habrá sido partir de cero y mantener esa frescura con respecto a todos los nuevos modos de expresión que marcan las diversas épocas de su carrera”<sup>1</sup>.

Viniendo de Duchamp el elogio no podía ser mayor. Siempre lamentó que la mayoría de los artistas, después de hacer alguna aportación de importancia, se limitaban a repetirse. En Picasso, sin embargo, reconoce un cultivo apasionado de lo nuevo hasta el punto de no someterse a sus propios logros. Por encima de ellos está la frescura de lo aún no dicho, la capacidad no tanto de buscar lo diferente, sino de no ignorarlo cuando la encontraba.

Es una característica de la trayectoria de Picasso<sup>2</sup>. Antes de cumplir los catorce años se separó de los bodegones que su padre elaboraba cuidadosamente; a los dieciséis, cuando ingresa en la Academia de San Fernando, Madrid, financiado por diversos miembros de su familia, rehúsa primero la orientación del pintor Muñoz Degrain y a los pocos meses abandona las clases; en 1901, en Barcelona, la galería Parés expone sus

---

<sup>1</sup> “Catálogo de la Sociedad Anónima”, en Duchamp, M., *Escritos. Duchamp du signe*, trad. J. Elías y C. Hesse, Barcelona G. Gili, 1978, p. 187.

<sup>2</sup> Casi todas las referencias biográficas que cito las tomo de Cabanne, P., *Le Siècle de Picasso*, Paris, Gallimard, 1992, 4 vol. Volume I, La Naissance du Cubisme, 1881-1912.

dibujos pero Picasso no visita la muestra porque el organizador, el crítico y pintor Miguel Utrillo, los había relacionado con la obra de Ramón Casas, y esto irrita al joven autor pese a la solvencia de la que gozaba por entonces aquél en Barcelona.



El afán de Picasso por construir un mundo realmente propio tuvo particular intensidad en el llamado *período o época azul*, una de cuyas últimas obras es precisamente *La repasseuse*, *La planchadora* (imagen 1), cuadro que analizaremos y estudiaremos con cierta profundidad. La *época azul*, el período que va desde la primavera de 1901 hasta el otoño de 1904, fue para Picasso un tiempo difícil. Esas obras, que hoy suelen resultar tan cercanas, fueron para su tiempo demasiado duras. Sus figuras estilizadas, tocadas por el desamparo y tratadas casi como monócromos despiertan la

admiración de los críticos y la indiferencia del público. Poco tiempo antes había expuesto en Vollard, el marchante de Cézanne, y el público se había volcado con aquellos cuadros sensuales y llenos de color, como *La Espera (Margot)*. Pese a ello cambia de rumbo. Las nuevas obras no se venden y Picasso, que por entonces carece de cualquier apoyo financiero<sup>3</sup>, llega a pasar hambre de la que sólo lo libran los esfuerzos de su amigo el poeta Max Jacob. A pesar de las dificultades, prosigue indagando su nuevo camino. Un momento de debilidad, una obra *fácil* que lleva, para conseguir algún dinero, a Berthe Weill -y que la galerista no pudo pagar en ese momento- lo vive con mala conciencia. La *época azul*, pues, es un momento fuerte en el afán de Picasso por enfrentarse con lo nuevo. Quizá en ella se aseguren los cimientos de la actitud que valoraba Duchamp:

---

<sup>3</sup> Hasta la primavera de 1901 contaba con un sueldo mensual de 150 francos que le pagaba Pedro Manyach, un marchante catalán que organizó su exposición en la prestigiosa galería Vollard. Pero, tras esta muestra, que fue un éxito de ventas, Picasso rompe con Manyach, sin que lleguen a estar claras las razones.

“Una de las diferencias más importantes entre Picasso y la mayoría de sus contemporáneos, es que, hasta hoy, jamás ha manifestado ninguna señal de debilidad o de repetición en su chorro ininterrumpido de obras maestras. La única orientación permanente en su obra es un lirismo agudo, que, con el tiempo, ha adquirido crueles acentos”.

Incluso la última afirmación parece ajustarse a los *años azules*: el amargo lirismo, quizá la nota que ahuyentaba a los compradores de inicios del siglo XX, era, como veremos enseguida, uno de los polos de la preocupación de Picasso en aquella época, entre los 20 y los 23 años de su edad.

## II

Hay algo en *La planchadora* que sorprende a primera vista y toca al espectador: la absoluta falta de anécdota. Degas había tratado en varias ocasiones este tema entre 1869 y 1882 (imagen 2). Algunas de estas obras subrayan el espacio íntimo de la mujer,



que tanto investigó Degas, otras muestran el cansancio del trabajo, con un cierto talante narrativo. En el cuadro de Picasso hay más que intimidad soledad y el cansancio brota de la actitud de la mujer sin que sea necesaria ninguna anécdota. Es cierto que a la izquierda del lienzo unas pinceladas blancas sugieren una silla con ropa amontonada, pero es, como veremos, un elemento exigido por la composición del cuadro, no es un dato. Es una exigencia pictórica, no narrativa. La mujer está sola pero no al

estilo de las que pinta Degas, en un mundo propio en el que se siente ella misma, sino con una innegable expresión de desamparo. Soledad, cansancio, desamparo: tres características de la poética de la *época azul*.

Esas tres notas no son algo añadido al cuadro sino que forman parte de su concepción misma, brotan de la estructura del cuadro y de la figura. Un análisis formal lo muestra con claridad.

*La planchadora* está constituida por dos formas muy claras: una gran vertical, el cuerpo de la muchacha, y un plano horizontal (la mesa o tabla donde plancha). Merece la pena comparar el cuadro con *El viejo guitarrista* (imagen 3), una obra de 1903, en la que se advierten ciertas similitudes en la inclinación de la cabeza de la figura, por ejemplo, el valor y la forma de la mano y el énfasis concedido al hombro. Pese a estas semejanzas hay entre esos cuadros una diferencia en la composición que resulta crucial: *El viejo guitarrista* se organiza por la relación entre una vertical (el cuerpo del viejo músico) y una oblicua (la guitarra) que confluyen en las piernas del viejo que forman parte del cuerpo (así lo dictamina el muslo que queda a la derecha) pero son perpendiculares a la guitarra (a costa de violentar la figura). La imagen del viejo queda así a la vez frontal y a la vez sesgada, como si estuviera en alguna calle aguardando el paso de las gentes. *La planchadora*, sin embargo está sola, recogida en una gran vertical interrumpida por el plano horizontal.



Quizá por todo ello las proporciones de cada cuadro son diferentes. *El viejo guitarrista* es más ancho y así permite la ambigüedad de la figura, recogida en sí misma y expuesta a la vez a los transeúntes. *La planchadora* es más vertical y la figura más concentrada. No es inoportuno considerar el formato de un cuadro pues, como dice un conocido adagio, *el formato también pinta*.

En este caso tiene particular importancia porque las proporciones del lienzo de *La planchadora* corresponden prácticamente a las de un *rectángulo áureo*: el lado mayor dividido por el menor dan un

cociente muy cercano al llamado *número  $\phi$* <sup>4</sup>. Es decir, guardan la misma proporción con la que los griegos construyeron la fachada del Partenón. La elección de este formato no debe ser casual: en la época, la proporción áurea la utilizó Cézanne y se valoraba por el considerable equilibrio que producía<sup>5</sup>. ¿La escogió Picasso para producir en el cuadro tal equilibrio? Un examen más detenido del cuadro hace pensar que las cosas son algo más complicadas.

Para ver por qué se elige ese formato debemos examinar otros aspectos del cuadro. Analicemos primero el papel desempeñado por el eje de simetría vertical. Suele ser un lugar definitorio en la composición. En parte porque en él se alojan elementos importantes del cuadro. En *La Planchadora*, el eje de simetría vertical pasa por el acusado mentón de la joven y cruza el dedo índice de la mano que presiona la plancha: localiza, pues, dos elementos de fuerza. Pero el eje de simetría vertical es sobre todo la llave del equilibrio compositivo. En *La Planchadora*, deja a su derecha casi toda la figura ¿Cómo se equilibra este desplazamiento del peso? Con dos elementos importantes, la poderosa cabeza de la joven y la luminosidad de las ropas acumuladas sobre la silla de la izquierda<sup>6</sup>. Ya decíamos que era un elemento pictórico y no narrativo: su papel consiste en asegurar la composición.

Hay otros dos lugares importantes a ambos lados del eje de simetría vertical, que se localizan en los puntos que definen la división áurea del lado horizontal del cuadro, el más estrecho. Si trazamos el segmento mayor de la sección áurea desde la izquierda del cuadro, llegamos a un punto en el que se localiza el arranque del hombro de la muchacha, un nuevo signo de fuerza que hay que añadir a los que ya conocemos. Si trazamos el segmento mayor desde la derecha, llegamos a otro punto en cuya vertical se aloja el ojo de la joven, que parece condensar el cansancio y abandono de la figura.

---

<sup>4</sup> Sobre la *sección áurea*, pueden verse Ghyka, M. C., *El número de oro. Ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*, trad. J. Bosch Bousquet, Barcelona, Poseidón, 1984 y Ghyka, M., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, trad. J. Bosch Bousquet, Barcelona, Poseidón, 1983. Un texto casi fundacional es el de Lucca Pacioli, *De divina proportione*. Algunos de estos particulares pueden verse en mi *Una cifra del cosmos y de los bellos cuerpos*, en *Medias y extremas razones*, Sevilla, Caja San Fernando, 2005, pp. 15-39.

<sup>5</sup> De la importancia de la proporción áurea en la época puede dar idea el nombre que los cubistas de Puteaux eligieron para su recinto expositivo dentro del Salón de los Independientes: la *Section d'Or*. Poco después Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier) la estudiaron en la revista *L'Esprit Nouveaux*.

<sup>6</sup> Estos elementos compositivos pueden encontrarse en diversos textos que estudian la pintura o la imagen. Uno de los más claros y concretos es el de Arnheim, R., *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (trad. M. L. Balseiro, Madrid, Alianza, 1993) que aplica principios de la psicología de la percepción y en particular de la escuela de la *Gestalt* al análisis de la imagen artística.

Pasemos con este bagaje a la distribución vertical de la figura. Cabría esperar que el plano horizontal estuviera colocado de tal forma que reprodujera la proporción áurea del cuadro. Sorprendentemente, no es así. El plano se sitúa más abajo y así, el cuidadoso equilibrio que hasta ahora veíamos conformaba el cuadro se rompe.

La ruptura del equilibrio produce interesantes resultados. En primer lugar, la figura de la joven se estiliza, se enfatiza su delgada silueta como efecto visual del rebajamiento del plano horizontal. Pero hay algo más: al bajar la *mesa*, el esfuerzo de la joven se hace más evidente, el cuerpo se vuelca, por así decirlo, sobre la plancha.

El cuadro, en conclusión, se ha construido cuidando el equilibrio en la distribución horizontal de las figuras: se han colocado en el eje vertical la barbilla y las manos y en dos puntos fuertes para la mirada, simétricos además respecto a dicho eje, se localizan la curva del hombro y el ojo. Este equilibrio contrasta con el no menos estudiado desequilibrio de la distribución vertical de la figura. Ambas organizaciones cooperan, sin embargo, en la idea que inspira el cuadro: si la primera nos da el esfuerzo y el cansancio de la muchacha, la segunda muestra su debilidad y al mismo tiempo su fuerza. No lo hace de modo descriptivo sino a través simplemente de la composición del cuadro. Sólo mediante las medidas del lienzo y la disposición en él de la figura se presenta la difícil síntesis que une fragilidad y fuerza, cansancio y esfuerzo, belleza (exámínese con cuidado la cabeza de la joven) y desamparo.

### III

A esa síntesis colaboran otros elementos que fácilmente se aprecian en la construcción del cuadro. Así, las formas casi geométricas con que define la figura: perfiles trapezoidales que suben hasta organizar el amplio tórax y descienden en el que dibujan los brazos para terminar en un triángulo cerrado en el vértice de las manos.

Pero hay otro contraste de interés: el de los dos espacios que integran el cuadro. De una parte, la figura de la joven cuya cualidad superficial es innegable: el escorzo del cuello se desarrolla en superficie y el cuerpo no forma un volumen claramente separado del fondo, por eso se señalan sus límites con una línea de contorno roja y azul. La única profundidad viene dada por la superposición de formas: el brazo izquierdo sobre el cuerpo y la cabeza sobre el brazo y hombros derechos. El cuerpo en fin se recorta sobre el fondo sin distanciarse claramente de él. Esta elaboración del espacio reduciéndolo a

valores de superficie, evitando la profundidad, es típica del simbolismo pictórico. Baste recordar las obras de Toulouse Lautrec o de Munch que Picasso conocía y admiraba. Pero junto a ese espacio *en superficie* hay otro en profundidad: el volumen del tazón con el agua es el caso más evidente que, casi por sí solo, logra definir en profundidad el plano horizontal, la *mesa*. Pero esta profundidad no se atiene a las normas tradicionales de la perspectiva, sino que se construye con dos puntos de vista diferentes: uno define a los objetos frontalmente (las manos, la plancha) y otro lo hace desde arriba, como ocurre con el tazón. Es otra idea de espacio, un espacio *abombado*, al estilo de Cézanne a quien también recuerda el modelado de los volúmenes del cuerpo que no se hacen mediante el claroscuro, ni con la pincelada, sino a través de contrastes de luz vehiculados por el color: ocre casi amarillo en los brazos, blanco en la redondez del pecho.

El cuadro posee pues valores espaciales de superficie (que en cierta medida *des-realizan* la figura) unidos a formas espaciales que recurren a la percepción corporal: una interesante síntesis de ideas espaciales heterogéneas. La primera subraya la idealización de la figura, reduciéndola a un símbolo; la segunda enfatiza la presencia del objeto, quizá la del esfuerzo del trabajo<sup>7</sup>.

Digamos para terminar una palabra sobre la exactitud del dibujo y la riqueza de una pintura que el propio autor decidió en esta época encerrar en límites de gran austeridad. Puede entusiasmar con razón el dibujo de la cabeza y el rostro de la mujer: posee delicadeza y cansancio y en ella, además, volumen y superficie adquieren un interesante compromiso. Pero a mi juicio el gran dibujo en este cuadro está en la propia concepción de la obra, en la disposición exacta de las formas que hemos analizado. Martin Heidegger emplea el doble sentido de rasgo (trazo y desgarró) para decir que el trazo rasga el silencio de la *tierra* (esto es, de la naturaleza en cuanto reservada, fértil, sí, pero encerrada en sí misma) para hacer surgir de ella un *mundo* de significaciones. Esta dimensión originaria del dibujo tiene luz propia en este cuadro<sup>8</sup>.

En cuanto a la pintura, obsérvese que estamos ante un monocromo, algo característico, como dijimos, de la *época azul*. El pintor que dos años antes manejaba el

---

<sup>7</sup> Resulta tentador ver en la síntesis de ambos espacios una raíz del cubismo. Al fin y al cabo el cubismo pretendía enfatizar la presencia del objeto renunciando a la vez a la tercera dimensión. Esta coincidencia formal, sin embargo, no parece que se apoye en ninguna anticipación de lo que ocurrirá cuatro años más tarde.

<sup>8</sup> Heidegger, M., "El origen de la obra de arte" en Heidegger, M., *Caminos del Bosque*, ed. de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1998, p. 46.

color con la osadía y sensualidad que muestra *La mujer del sombrero de plumas* (Madrid, 1901) o *La espera (Margot)*, que otros denominan *Pierrette* (París, 1901), se recluye ahora en un ejercicio de monocromía. Ha abandonado además la pincelada suelta de aquellos cuadros y ahora extiende la pintura construyendo más el espacio, *los espacios*, que la figura.

Esto puede dar idea del reto que significaron para Picasso aquellos años: una nueva forma de concebir las cosas. En palabras de Pierre Cabanne:

“El rigorismo de la forma sucedía a la fluidez del impresionismo, el arabesco de círculos precisos reemplaza la línea flotante, la forma aplanada a la dispersión tonal, la construcción estricta a las formas sueltas y la monocromía al color abigarrado”<sup>9</sup>.

#### IV

El análisis de una obra de arte no puede restringirse a la dimensión formal. Ha de ir también a los contenidos. No para preguntarse *qué se nos está narrando* sino *cuáles son las preocupaciones del pintor*.

Acerquémonos primero a la figura. Mientras la pintura académica de la época intentaba incorporarse a la tradición pictórica con heroicos cuadros históricos o ensalzando los valores pintorescos del costumbrismo, Picasso eleva al cuadro a una mujer que o debe ganarse la vida planchando hasta el agotamiento o, como parece sugerir un boceto de ese mismo año (imagen 4), plancha sus pobres ropas en una olvidada *mansarde*.



IMAGEN 4

Es frecuente asociar el simbolismo pictórico con una evocación nostálgica de la naturaleza, ausente de la vida cotidiana de las ciudades. La obra de Hodler es un buen testimonio de ello. Ciertamente los pintores

simbolistas no construían réplicas de la naturaleza, sino una naturaleza soñada, creada pictóricamente por ellos. Así Rosinyol o Anglada Camarasa. Picasso idealiza la figura de la mujer, pero de la mujer que ha de ganarse el pan y sufre necesidad. El simbolismo francés no estuvo exento de compromiso político, como ha mostrado Rewald<sup>10</sup>, y Picasso que ya desde su estancia en La Coruña mostraba inclinación a retratar la pobreza y la necesidad sin endulzarlas, y que en Barcelona admiraba esta misma preocupación en Nonnell, acentúa en estos años la reflexión sobre la pobreza, como puede verse en *La tragedia*, una pareja con su hijo abandonados frente al mar, o en el ya citado *Viejo guitarrista*.

Es, a fin de cuentas, la aparición en el arte del trabajador empobrecido de las ciudades, el proletario, una nueva figura social que ya recogiera Courbet en *Los picapedreros* y Daumier en muchas de sus obras.

Pero los cuadros de la *época azul* no son primariamente un alegato contra la explotación, contra el desamparo al que la sociedad moderna condena a muchos hombres y mujeres, sino que se centran en una reflexión sobre la condición humana. Sus personajes delgados, bañados de incertidumbre, tristes de expresión, están más cerca de la poética de Puvis de Chabanne que de la rebeldía de Daumier.

En *La planchadora* hay, como decíamos, debilidad y fuerza, fatiga y esfuerzo, pero sobre todo desamparo. En la única exposición del período azul, una colectiva en la galería de Berthe Weill, un prestigioso crítico de la época, Charles Morice, decía de Picasso:

“Se diría un joven dios que querría rehacer el mundo. Pero es un dios sombrío. Su mundo no será más habitable que sus casas leprosas. Y su pintura misma está enferma ¿sin cura? No lo sé. Algo es indudable: tiene fuerza, don y talento. ¿Hay que desear que tal pintura se cure? No estará destinado este joven, de tremenda precocidad, a consagrar en una obra maestra el sentido negativo de la vida, el mal que más pronto o más tarde todos sufrimos?”<sup>11</sup>

Se ha especulado mucho sobre la relación entre la vía seguida en la *época azul* y el suicidio de Casagemas, amigo íntimo de Picasso. Casagemas, desesperado por un amor no correspondido, se dispara en la sien el 17 de febrero de 1901, en un bar, ante un

---

<sup>10</sup> Rewald, J., *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*. Trad. E. Fondevila y E. Muñiz, Madrid, Alianza, 1988, cap. III.

<sup>11</sup> Citado por Cabanne, *op. cit.*, p. 208.

grupo de amigos del que formaba parte la joven de la que andaba enamorado. Picasso, en Barcelona en esa fecha, sólo se entera del suceso al volver a París.

Sin duda el acontecimiento lo perturbó. Fue el centro de diversas obras en fechas cercanas al dramático fin de Casagemas. Pero poco a poco, la alusión al caso concreto se pierde en beneficio de una meditación más honda y de una obra con perspectivas más amplias. En realidad no hace falta saber que las facciones de Casagemas son las del varón que aparece a la izquierda de *La vida* (quizá el cuadro más representativo de la época azul), para darse cuenta que en el cuadro Picasso medita sobre el amor y la maternidad. Si *La planchadora* profundiza en el tema de la pobreza y el desamparo, *La vida* reflexiona sobre el amor, sobre la cercanía y la distancia que puede haber entre un hombre y una mujer. Una preocupación reiterada en Picasso: baste comparar la pareja que aparece a la izquierda en *La Vida* con los frecuentes estudios dedicados al abrazo que en estos años se simplifican en la forma y se radicalizan en la expresión.

Tal vez sea ésta la clave de la época azul: elevar al cuadro lo que en esos años pensaba el joven Picasso sobre la condición humana en un medio tan estimulante y tan cruel como la ciudad moderna. Quizá un período de crisis, pero resuelto no en apunte psicológico ni en alegato social ni en narración pintoresca o nostálgica, sino con una nueva poética. Lo que Duchamp admiraba en él. Porque tal poética, la que admiraba Charles Morice, no se degradó en *maniera*, en productos estilísticamente correctos pero vacíos de contenido, sino que fue, tras una fatigosa exploración, abandonada.