

## MEDITACIONES SOBRE UNAS FIGURAS DE MADERA

María Teresa Muñoz

En un famoso dibujo de Saul Steinberg publicado en su libro *“The Passport”* de 1979, un padre levanta en brazos a su hijita para que vea pasar la luna por delante de su jardín. Muchos otros dibujos de Steinberg contienen hileras de figuras moviéndose por las calles y desfiles de hombres y mujeres uniformados, de vehículos de cualquier tipo y de animales como perros, gatos o cocodrilos. El mundo entero marcha, en formación, reducido a su perfil dibujado a tinta, como marcha el hombrecillo tras su fecha de nacimiento en busca del momento definitivo de su muerte y quizá de su gloria. El hombre recorre la espiral de su propia vida mientras construye complejas estructuras materiales con su discurso o destruye su imagen con los dos trazos cruzados que salen de su pluma. En contadas ocasiones permite Saul Steinberg que su galería de personajes se disponga quieta ante nosotros, mirándonos de frente en una actitud de enérgica contención.

A un año de su muerte, sólo el periódico *The New York Times* ha dedicado al artista, *cartoonist*, dibujante o ilustrador Saul Steinberg la atención que incluso le ha negado la revista *The New Yorker* para la que Steinberg trabajó durante la mayor parte de su vida. Los críticos que no lo condenaron a ocupar un nivel inferior, lo consideraron siempre un artista de frontera a causa de la limitación de sus medios, la pluma y la línea principalmente. No obstante, Harold Rosenberg, Michel Butor e Italo Calvino entre otros trataron a Saul Steinberg como a uno de los artistas más representativos del siglo XX.

Para Steinberg, arquitecto, la combinación de precisión, habilidad y razón que se da en la arquitectura la convierte en la más difícil y filosófica de las disciplinas artísticas y él mismo construirá sus temas a partir de paisajes hechos por el hombre, de la artificialidad de los edificios, las calles o los puentes. Sus medios son igualmente arquitectónicos, el movimiento del mundo se produce ante nuestros ojos sobre el fondo de las fachadas estilísticamente marcadas de las calles de cualquier ciudad americana. La quietud de la arquitectura contempla el fugaz paso de la vida como sucede en ese dibujo dominado por las palabras “HERE” y “NOW”, la primera detenida y la segunda moviéndose a toda velocidad por la calle como un decorado que debe ser percibido en ese momento fugaz. Perspectiva y negación de la perspectiva, profundidad y negación de la profundidad, en las calles dibujadas por Steinberg tiene lugar el desfile de la vida sólo en cuanto va a ser contemplado por unos determinados ojos desde una determinada posición, el mundo se transforma en una serie de planos perpendiculares a nuestra vista, como una escenografía teatral pero que se mueve como la cinta sin fin de un montaje cinematográfico.

Existe una continuidad entre los dibujos de las calles y los objetos que construirá Saul Steinberg a partir de los años setenta y que él mismo denominará *Mesas*, que no por casualidad son tableros de dibujo, el instrumento más propio del trabajo del arquitecto. La ocupación temporal de ese tablero de dibujo por parte de determinados objetos se hace permanente, ya que tales objetos, sea cual sea su condición y su procedencia, han sido sustituidos por sus réplicas falsas talladas sobre madera por el autor. Saul Steinberg, que ha basado su identidad como artista en el uso exclusivo de la línea como medio de expresión, renuncia en estas *Mesas* a las limitaciones de la pluma, aunque lo hace para imponer unas limitaciones semejantes a los objetos que construye, siluetas con espesor de objetos reales que toman el lugar de éstos y se disponen en formación sobre el tablero para configurar un escenario que deberá ser siempre visto de frente. La uniformidad del universo que se despliega sobre la mesa está garantizada por la conversión en objetos falsos de los objetos reales y es esto lo que permite a Steinberg una variación casi infinita de los temas en sus *Mesas*. Puede ser el retrato de un personaje, el recuerdo de un viaje, un momento de la vida, o un género. Pero en cada *Mesa* existe siempre un pasado que debe ser identificado por sus huellas, como lo es un delincuente, para tener existencia real y no desvanecerse.

De un modo literal, la identidad de un presunto delincuente se despliega en la obra de 1981 denominada *Italian Killer Table*, a través de la serie de retratos robots, huellas, indicios, sellos y otros signos de burocracia policial. La repetición de fotografías, sellos y dibujos ocupa por completo este tablero en un indiferente orden burocrático y sin dejar ningún vacío. En él quedan igualados, como en la cárcel, el ladrón de coches, el asesino o el extranjero indocumentado.

En *Argentina*, de 1980, aparecen un disco de tango, una pistola y los paisajes y los sellos del lugar que se trata de evocar, construyendo un particular bajorrelieve a medio camino entre la colección de objetos

encontrados y su reproducción gráfica sobre un fondo plano. La combinación de orden y arbitrariedad, de realismo y ensoñación, está plasmada en esta escueta colección de objetos en la que únicamente la falsa pistola de madera rompe una perfecta simetría y habla escandalosamente del carácter satírico de la construcción. Sólo un objeto de cada clase tiene cabida en *Argentina* y al disco, la fotografía, la pistola y el cuaderno de recuerdos se añadirá una regla de medir, objeto que pertenece al soporte, a la mesa misma, y no a lo contenido en ella. De la misma manera, la identidad de la colección se establecerá a través de la fecha que figura en el cuaderno de dibujos y que marca una distancia con la fecha de la propia mesa. La horizontalidad de la regla, acentuada por la del paisaje dibujado, del cañón de la pistola y de los bordes del libro abierto construye por otra parte un universo cartesiano que se muestra más crudamente en la *mesa del asesino italiano*. El despliegue ordenado de los documentos de la burocracia del control, del castigo, equivale al desorden de los objetos requisados a alguien que ingresa en prisión, el orden burocrático se confunde con el desorden de quien desafía o viola las leyes.

La disposición horizontal y la ocupación total del espacio disponible son lo más característico de estas *Mesas* de Steinberg y los objetos que están sobre ellas son no tanto los instrumentos como los resultados de una acción humana que el autor firma y fecha obsesivamente con el fin de autentificarlos. El lápiz desgastado, la regla de medir, el pincel usado, la paleta de pintor comparten sitio e identidad con los cuadernos, los cuadros o los documentos. Y la condición plana del territorio de la mesa impone sus reglas sobre tales objetos, cuyo espesor no debe en ningún caso poner en peligro la bidimensionalidad esencial que apenas tolera la visión de un pequeño espesor en perspectiva. Los objetos siempre son planos, o bien porque son objetos dibujados o bien porque realmente lo son, con lo que todos pueden formar parte de un universo gráfico dominado por los perfiles. No existe, en consecuencia, esa aparente libertad para que cualquier objeto se pose sobre una mesa de Steinberg, sólo unos pocos podrán hacerlo a pesar de su aparente disponibilidad. De hecho, si observamos bien, una y otra vez aparecerán los mismos paisajes desolados, las mismas reglas, lápices o hileras de sellos. Un mundo que pudiera ser abundante y diverso es en realidad escaso y uniforme.

La simetría casi perfecta de los objetos desplegados estaba ya en la *North African Table* de 1976, aunque en este caso los lápices, pinceles, reglas o documentos no proporcionen la menor clave sobre la procedencia de esos recuerdos. El paisaje que ocupa el centro del tablero insiste en colocar unas figuras humanas, ahora de pintores ante sus caballetes, en medio de un desierto sin más cualidades que la línea del horizonte. Se trata de una monótona acumulación de detalles indescifrables que evocan una imprecisa lejanía geográfica y una sensación de soledad y auto-reflexión que igualan al sujeto con los objetos. La humildad de los medios a través de los que se plantea la evocación los aproxima a un alfabeto de signos que actúan a través de su significación visual como herramientas de producción de un mundo artificial.

La paleta del pintor, poblada de falsas manchas de pintura, es el único elemento libre de la geometría cartesiana en esta obra y, en la llamada *Breakfast Table* de 1981, pasa a ocupar uno de los cuatro sectores en que se divide el tablero, insistiendo una vez más en mantener una estricta simetría en el despliegue de objetos. En esta *Breakfast Table*, ahora sí una auténtica mesa apoyada en un tosco soporte central también de madera, la función de perturbar la geometría cartesiana se traslada al plato de comida que da nombre a la obra y sobre el que se ha dibujado una mancha negra informe y gelatinosa. La paleta, por el contrario, se ha hecho más rígida y precisa en su contorno y tanto ella misma como las manchas de pintura han adquirido cierto espesor para convertirse en cuerpos geométricos. La misma pureza geométrica tienen los edificios dibujados sobre el cuaderno y las gomas de borrar situadas a su lado. Por último, una caja con material de dibujo aparece abierta mostrando un contenido que podría pertenecer tanto a la realidad como a la ficción, a los objetos mismos o a su representación. La caja, además, está abierta formando un perfecto ángulo recto que asegura la cinta en diagonal que sujeta la tapadera. Planta y alzado de una representación arquitectónica, alfabeto instrumental apoyado sobre el suelo sobre el que se ha colocado una placa manuscrita.

Una de las piezas más complejas de esta serie de *Mesas* de Saul Steinberg es la titulada *Summer Table*, igualmente de 1981, esta vez un extenso tablero de dibujo soportado por dos borriquetas. Es la aparentemente más instrumental y funcional de las mesas, la menos museística, ya que parece como si Steinberg se hubiera limitado a sustituir uno por uno los objetos habituales en un tablero de dibujo por sus réplicas falsas de madera. El lugar central lo ocupa un paisaje desértico, en realidad dos paisajes superpuestos, con los habituales personajes inmóviles en esa tierra de nadie. A su alrededor, alineados, se ordenan una legión de pinceles, lápices, cuadernos de apuntes, libros de contabilidad, paquetes de tizas, reglas, sellos de caucho y cajas conteniendo instrumentos de dibujo. Como en la *Breakfast Table*, también una pequeña maleta se abre en ángulo recto mostrando un interior que ahora es el anverso y el reverso o el positivo y el negativo de la misma forma. Y como fondo, ya que la mesa ha de ser siempre vista de

frente, se disponen tres objetos tridimensionales formados cada uno de ellos por una serie de bandejas más o menos circulares sostenidas por un elemento central. En estas bandejas se acumulan de nuevo toda clase de materiales de dibujo e incluso unos vasos con flores que son los que dan título a la obra. Excepcionalmente en este caso, aparecen objetos no sólo tridimensionales, que ya lo eran las cajas o maletas abiertas, sino construcciones en voladizo con la estructura arbórea confirman los floreros colocados sobre ellas. Pero como siempre, también las flores y los floreros son sometidos a la transformación en su perfil plano y tallados en madera, para poder incorporarse al universo artificial del que pasarán a formar parte. Desde la lejanía y auto-evocación del paisaje desértico a la inmediatez, familiaridad y naturalidad con que aparecen sobre la mesa esos vasos de flores, Saul Steinberg compone en esta obra una más de sus naturalezas muertas, el dominio más intimista y menos crítico de sus producciones. La identificación entre los objetos y el sujeto se realiza aquí suavemente, sin el sabor caústico de otras de sus mesas. La nostalgia se ve atenuada por la cercanía de los objetos e incluso el paisaje se hace próximo en cuanto ya conocido y repetido como un sello de identificación.

La *Orient Express Table* es una mesa de comedor dispuesta ante nosotros mientras miramos a través de la ventanilla de un tren. El paisaje horizontal ocupa ahora toda la longitud del tablero mientras que más abajo se acumulan ordenadamente los instrumentos de dibujo a los que en esta ocasión acompañan réplicas de alimentos y un cuchillo formando un extraño cubierto junto a un pincel. El equilibrio entre estas dos categorías de objetos nos hace oscilar entre una mesa de dibujo y una mesa de comedor bajo la indiferencia del paisaje situado encima. El pincel equivale a un tenedor igual que el cuchillo equivale a otro pincel, un lápiz o una pluma, las cajas de cerillas y lápices de la parte izquierda equivalen a la barra de pan y las rodajas de pepino y champiñón de la parte derecha. Los objetos planos y rígidamente dispuestos sobre el tablero pasan a ser géneros capaces de intercambiar su identidad como lo hace el palo sobre el que cabalga un niño con un caballo.

La construcción total de ésta, como de sus otras *Mesas*, y su carácter se confían a una cuidada y limitada colección de objetos previamente transformados en sus réplicas hechas por el autor. El mundo se transmuta en su utilidad, unos objetos suplantando a otros objetos y se produce la convivencia de lo dispar a través de su transformación en un universo gráfico. En la *Orient Express Table*, Saul Steinberg insiste en someter a los objetos a un orden implacable, una estricta simetría y una extrema limitación. Por otra parte, sólo los objetos artificiales podrán entrar a formar parte de la obra completos, tal como son aunque reemplazados por sus correspondientes piezas de madera, mientras que los productos naturales habrán de ser previamente seccionados para convertirse en una comida tan artificial como un dibujo, una escultura o un edificio. Y Steinberg calla, debe ser el espectador quien descubra los lazos que existen entre los objetos desplegados, las analogías, las disparidades, como también quien evoque ese viaje tan inequívocamente sugerido en el título de la mesa. Sólo la regla de medir se encargará de devolverle a la realidad objetiva del tablero de dibujo, ese patrón métrico universal que el artista ha colocado inocentemente junto a una barra de pan.

Saul Steinberg trata siempre con la realidad a través de sus representantes en un encuentro como el que, según Harry David Thoreau, se produce entre cualquier individuo y su gobierno, una vez al año y a través del recaudador de impuestos. Es el modo más efectivo de expresar su insatisfacción o incluso negarlo. Y en la forma, Steinberg inventa en sus *Mesas* un nuevo tipo de collage que se pone al servicio de la identidad del artista, hombre abstracto al tiempo que individuo único, historia a la vez que retrato. Colocados en fila india, los objetos steinbergianos se disponen en un espacio dibujado con tiralíneas, alisado y endurecido, dominado por ángulos rectos y con una precisión no exenta de vaguedad. Sin dejar de mirarnos de frente, estas figuras de madera se ordenan sobre el tablero con la rigidez de los maniqués a los que se ha prestado un traje real.

La concentración en el perfil, el traspaso de la línea abstracta del dibujante al dominio de las tres dimensiones supone una voluntad de permanecer fuera de las convenciones del arte y de afirmar el valor de la ironía y de las cosas humildes. Las *Mesas* de Saul Steinberg son la representación de un corte, de una franja de realidad en la que no podemos concebir que exista elemento alguno que no signifique nada. Debemos ser hombres antes y objetos después, dice de nuevo Henry David Thoreau. El hombre uniformado es el que antes convierte su cuerpo en una máquina hasta que es enterrado como tal. Militares y carceleros, sin libertad de juicio ni sentido moral, tratan al hombre como mercancía y añade, es más fácil tratar con el propietario de una cosa que con su guardián temporal. Las *Mesas* de Steinberg son lo más opuesto a la posesión porque esos objetos están fuertemente identificados, sellados y firmados, tan vinculados a la personalidad del artista, no pertenecen en realidad a nadie. No pertenecen siquiera a un tiempo concreto. Simplemente se han colocado en el lugar que les corresponde y marchan ordenadamente en formación para ser vistos por alguien mientras pasaban por allí.

María Teresa Muñoz

Publicado en *METALOCUS* 05, año 2000

3 páginas