



## La elocuencia y la mudez

# La línea paradójica de Saul Steinberg

EFRÉN GIRALDO

**A**lguien sentado sobre el pez que está pescando. Un hombre que sujeta con cuerda al ángel que le pone corona de laurel. Un gato que mira a través de la pecera con un ojo que es, a la vez, el pez. Un individuo que se dibuja a sí mismo. Otro que se tacha. Una mecedora que, mientras se balancea, sueña con ser un caballo de juguete. Trazo y artefacto. Acto de habla y duda del habla. Afirmación del contenido y crítica a la forma en que comunicamos ese contenido. Con medios aparentemente banales, las obras de Saul Steinberg (1914-1999) proponen contradicciones que suscitan preguntas en las que acabamos atrapados.

Tal sencillez, amparada en una limitación de recursos gráficos que arriesga hasta hacer del estilo una cosa elemental y predecible, encubre cuestiones trascendentales. Para historiadores del arte como E. H. Gombrich, Steinberg es un filósofo de la representación. Hecho que se ve, principalmente, en las paradojas visuales y en las referencias del arte al arte o, si se quiere, de la imagen a la imagen. El propio dibujante lo dijo en un catálogo: “lo que dibujo es el dibujar”.

Esto conduce a dos cuestiones, como mínimo. Por un lado, al dibujo, a la línea y la grafía como tema. Y, por el otro, a la exaltación del acto de dibujar, al despliegue de una línea primordial e interminable, pero que siempre se autocontiene y se limita, como quien descubre que decir algo de más arruina las cosas. Una línea que se balancea entre la elocuencia y la mudez y que acaba en metáfora de nuestra misma capacidad —e incapacidad— para decir.

Vecinas del aforismo y de la máxima en el terreno de la literatura, las ilustraciones de Steinberg son artefactos que hablan al sentido del humor y al intelecto. Un suicida que sorbe su veneno con un pitillo y un loro que habla con su dueño, que tiene la cabeza enjaulada, podrían ser meros chistes. Bien mirados, pueden ser también interrogantes incómodos.

Intentar la descripción de tales obras es enfrentarse a un reto difícil, ya que las palabras no igualan la gracia y la eficiencia comunicativa de la imagen. Esto pone a Steinberg cerca de artistas como Marcel Duchamp, quienes nos sitúan en una zona de silencio a la que, como recordó Octavio Paz, solo podemos acceder con distanciamiento. Solo que, en el caso del dibujante

rumano, ese espacio ascético está siempre aderezado con la simpatía y el orgullo que produce asumir una elegante insignificancia. Es como si la visita cargada de silencio a las salas del museo tuviera que contenerse para sofocar una risita inevitable.

Pese a frecuentar una forma aparentemente ingenua, taquigráfica, Steinberg nos pone frente a otra de las cuestiones trascendentales de su época: la conciencia de los límites del lenguaje. Claro que, si aceptamos lo anterior, surge una cuestión adicional: el estatuto conceptual de sus imágenes y el tipo de relación que ellas establecen con el público.

Steinberg defiende la idea de que ante una imagen siempre nos comportamos como lectores. Incluso sacadas de su contexto, las revistas y periódicos donde aparecieron durante seis décadas, sus obras siguen defendiendo la hermandad con el mundo de la palabra. En cierta medida, el lector es un cómplice, pues comparte la actitud risueña, y a veces melancólica, ante las convenciones sociales.

Entre las muchas metáforas del dibujo, Steinberg nos ha dado varias que se mueven en la interrogación de las convenciones. Algo no funciona, o funciona de manera absurda sin que lo sepamos. La imagen de los cuatro hombres que al tiempo inclinan la cabeza para mirar las pilas de periódicos es una advertencia. Y es que, pese a ser un buen modernista, es decir, al recordarnos que está hecho de tinta, como lo recordó el mismo Gombrich, el dibujo es también algo más. Se trata de la entrada a cuestiones que descansan en el significado y en la construcción social de los símbolos.





Vecinas del aforismo y de la máxima en el terreno de la literatura, las ilustraciones de Steinberg son artefactos que hablan al sentido del humor y al intelecto.

Que estos aparezcan como algo inestable y opaco es indispensable. La aproximación entre representación y escritura obliga a considerar el carácter ambivalente de emblemas, huellas y representaciones icónicas en su obra. Tematizar esa misma inseguridad del signo en la era de la conciencia de las palabras es uno de los grandes aportes de Steinberg, y quizá la consumación, dentro de la cultura popular, del tan celebrado, y a veces poco comprendido, “giro lingüístico”. No debe pasar desapercibido que se llamó a sí mismo “escritor que dibuja”. La imagen del número cinco y el número dos trenzados en un lance erótico sobre la cama es un chiste, pero también un desafío. Los globos y bocadillos que exhiben retahílas o enrevesados laberintos de mamarrachos están entre los comentarios más inteligentes que el mundo visual del siglo xx ha hecho sobre la imposibilidad de comunicarnos.

Y es allí donde reside una de las particularidades de Steinberg: en su aproximación a los valores, los criterios y las ideas sobre estética, poder, buen gusto o incluso sobre el sentido de la vida, que descansan en el lenguaje y las representaciones. La axiología —no importa qué axiología— termina siendo fuertemente interrogada. De esta manera, un sistema visual inconfundible llega a ser traducción visual de las perplejidades que producen la vida en comunidad o las certezas a las que nos aferramos para continuar en pie frente a los equívocos y sinsabores.

Un hombre que camina sobre la progresión de números del uno al diez hacia un abismo, un jefe que le dice a un empleado un NO relleno de garabatos, un hombre que corre con una red de

mariposas detrás de un signo de interrogación son un comentario, pero también la conciencia de ese comentario. Los retratos de parejas y grupos hechos con estilos diferentes para cada figura son un apunte ingenioso sobre el abismo de silencio que hay entre los seres humanos, pero también un interrogante a la capacidad de representar al individuo.

El rasgo de ingenio es probablemente el que emerge cuando se observa en los libros de recopilaciones, o en la gran ventana de Internet, el trabajo de Steinberg en *The New Yorker*. Casi noventa portadas y mil doscientos dibujos e ilustraciones nos ponen frente a uno de los acervos visuales más ingeniosos del siglo xx. Luego de haberse formado en Milán, Steinberg pudo irse a Estados Unidos y pasar esa frontera que no pudo franquear Walter Benjamin. Desde 1942, y también por la influencia del *New Yorker*, que ayudó a tramitar su visa de trabajo, llegó para dar a la revista y a la ciudad misma uno de sus referentes más reconocidos.

Tal referente solo es comparable en la cultura norteamericana a la influencia del ilustrador Norman Rockwell, o a la del arte *pop*, de los cuales se derivó una cultura que hasta hoy extiende su manto característico. Steinberg estudió en sus inicios filosofía y arquitectura, algo que no resulta anecdótico, si pensamos en el grado de refinamiento que hallamos en su obra, un poco aséptica en comparación con el humorismo francote de Rockwell y con el reluciente aspecto de superficie en Andy Warhol. Mientras Rockwell es sobre todo un cronista de la civilización de la posguerra y un comentarista de las tradiciones familiares, Steinberg es un pensador. Y mientras el *pop* es

la versión *chic* de la sociedad de la abundancia, Steinberg nos da la imagen reflexiva de una provincia metropolitana que se adueñó de la idea de modernidad avanzada. Una apropiación que, como mostró Serge Guilbaut, no estuvo exenta de política y comedia.

Se trata, como en muchos otros artistas y creadores, de una vía que se compromete con lo mental y con la economía de medios. Un par de principios que existen en la modernidad occidental desde la teoría renacentista del *disegno* en Italia, y que complementan el esplendor colorista que a lo popular dieron el gran ilustrador del *Saturday Evening Post*, los publicistas de Coca Cola y el pintor de Pittsburgh.

La sátira de las convenciones en Steinberg puede alcanzar niveles impensados. El gato que con gesto de dandi toma una copa en la que nada un pez, o el hombre que lee el periódico en una silla barata y apoya los pies en una Luis XV interrogan nuestras ideas de belleza, estatus y función social. Consideremos, por ejemplo, su famoso *Mapa del mundo desde la Novena Avenida*, una de las más célebres portadas del *New Yorker*, la del 29 de marzo de 1976. Una imagen que probablemente no deberíamos dejar de comentar como lo que es: uno de los artefactos de la cultura popular más interesantes de Estados Unidos, si pensamos en la incidencia que tuvo y en las muchas formas de apropiación que ha sufrido, pasando por el plagio y los homenajes.

Más allá de los incidentes legales en los que implicó a Steinberg la enorme popularidad de esta portada, allí se revela mucho sobre el modo de ser norteamericano. La vista que a medida que se aleja en el horizonte muestra la imagen cada vez más simplificada de lo otro, de lo que está fuera de los márgenes, es hilarante, pero también da la clave de unos tiempos agitados por xenofobia, imperalismo y luchas segregacionistas. Es doloroso, pero no imposible, pensar que el 11 de septiembre y la ola de atentados del extremismo religioso reciente sean una respuesta a la actitud de la que Steinberg se burló en su extraordinaria psicogeografía.

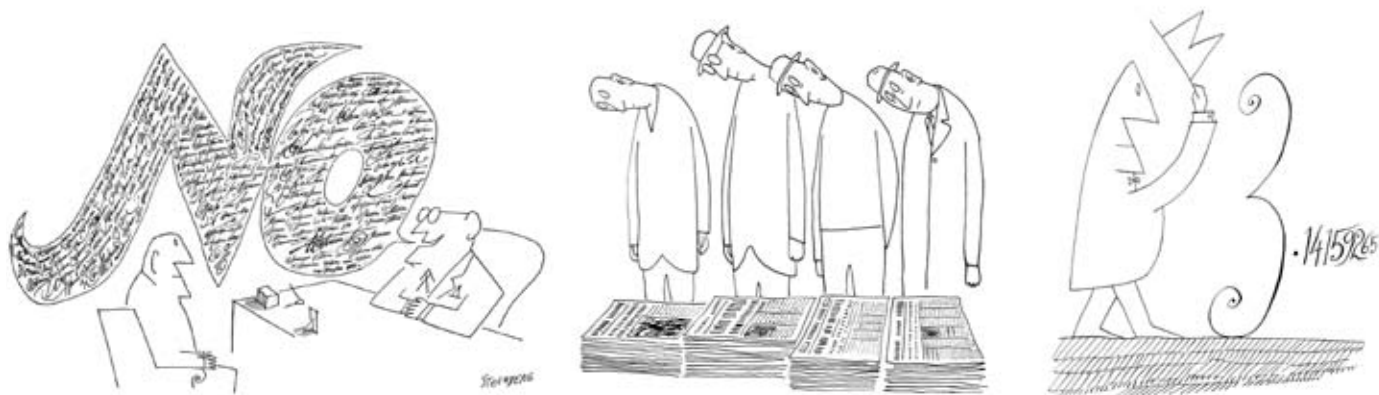
Lo llamativo es que la eminente orientación crítica de la imagen desaparezca en apropiaciones que refuerzan más bien ese provincianismo de metrópoli propio de Nueva York y todas las otras capitales del mundo. Para muchos neoyorquinos,

aún hoy esta imagen puede ser la confirmación banal de que su ciudad es el centro del mundo. Que más allá del río Hudson, Jersey sea una franja, que los estados restantes sean mojonos aislados en un gran desierto, que México y Canadá sean dos rectángulos simplificados y que, después del océano Pacífico, Japón, Rusia y China sean como tres monolitos, todo eso empezó siendo una crítica, y no una afirmación de jerarquía. Esta paradoja adquiere un sentido premonitorio, si nos situamos en la actual campaña de Donald Trump por la segregación.

Steinberg era muy agudo en la conversación, como comentó alguna vez su amigo el novelista Kurt Vonnegut. De ahí que, en muchos de los trabajos sobre él, se aproxime su dibujo a la tradición del apunte ingenioso, al *wit* anglosajón, esa exquisitez conceptual, probablemente aprendida de los moralistas franceses del siglo XVIII y del gran periodismo londinense de variedades del siglo XIX, que va de William Hazlitt y Samuel Johnson a Oscar Wilde y de Mark Twain a Ambrose Bierce o Groucho Marx. De hecho, el ensayo de Gombrich se intitula precisamente “The wit of Saul Steinberg”, quizá para afirmar la idea de que la profundidad filosófica está unida al arte de la conversación.

Varios trabajos sobre Steinberg se detienen en su propia ambivalencia frente a la estética oficial, es decir, si está dentro o fuera de las artes serias o elevadas o si, en alguna medida, el suyo es solo un producto de la cultura de masas más evolucionado. Si bien, ya en 1946, Steinberg estuvo en la célebre exposición *14 americanos* y recibió alguna atención, su valoración artística no ha estado exenta de equívocos. A pesar de que las fronteras entre el arte elevado y el arte popular parecen cada día menos importantes, en su centenario hubo exposiciones, foros y homenajes que probaron hasta qué punto su posteridad está unida a la imagen culta de Nueva York. Con todo, la pregunta sigue siendo si un *cartoonist* puede ser considerado un artista en el más pleno sentido de la palabra.

De hecho, el arte y sus instituciones fue uno de sus temas predilectos. Un hombre cortando con un serrucho pequeños paisajes de un larguísimo lienzo en el que hay un paisaje matriz. Una multitud de hombres barbudos que hace una parada militar ante la academia de artes vanguardistas.



Un signo de interrogación victoriano de extravagante tipografía que ve en el museo cuadros y esculturas donde aparecen signos de interrogación en tipos simplificados de periódico. Dos mujeres pintando que especularmente se pintan a sí mismas frente al caballete. Imágenes donde el valor artístico es como una presunción del absurdo. Que Steinberg se viera a sí mismo como un artista problemático o como un *outsider* es evidente en este tipo de imágenes.

Harold Rosenberg, en un texto curatorial muy importante, porque supuso la entrada de Steinberg en los cánones del arte moderno, lo vio como un caso fronterizo, tanto en lo estético como en la construcción social del gusto. Esta tendencia a estar en los bordes, la cual, como sabemos, es el rasgo bajo el que se esconde la genialidad contemporánea, suscitó en Steinberg la predilección por fotografiarse con máscaras compuestas de un dibujo elemental sobre una bolsa o un papel. Algo que se ha convertido también en una especie de gesto canónico, imitado de manera exponencial en la red.

Ahora bien, al vivir en la frontera pudo extenderse a los asuntos propios del estilo y del efecto. Se trata de una línea sin cansancio, pero que no fatiga. De un ejercicio que parece indicarnos que se puede ser exhaustivo con lo existente, pero que a la vez parece renunciar al todo. Algunos dibujos de Steinberg son paradojas, chistes y ocurrencias, pero llevadas a formas visuales. Aunque hay algunos más que son poéticos o francamente paradójicos, o que inducen a pensar en cuestiones ontológicas y metafísicas. El gato que mira el mar y ve la palabra *rats* como reflejo de la palabra *star* en lo alto es de una penetrante poesía. Algunos

dibujos, con su pasmosa simplicidad, producen un asombro que difícilmente alcanzan formas elaboradas como la alegoría o el discurso. El hombre que hace una línea circular que lo rodea y después termina siendo su propia silueta es una de las grandes imágenes del siglo xx. Es como filosofía y lingüística por entregas, ontología por fascículos en la era de la simplificación conceptual de la edad mediática. Se trata de cierta futilidad de la elegancia, que logró cotas inesperadas a través del lenguaje elemental de la caricatura. Como recuerdan algunos de sus biógrafos, para Steinberg era importante mantener una relación con la mediocridad. Un acto de depreciación que, como todo en él, es falsamente inocente. La banalidad es la cara sofisticada y desdeñosa de su crítica.

Podríamos preguntarnos, con Sarah Cowan, qué futuro tendrá la obra de Steinberg ante la desaparición de sus medios y recursos favoritos. La oficina de correos, las tarjetas postales y, sobre todo, las revistas impresas parecen una realidad pretérita, algo que vuelve deliciosamente obsoleta la agilidad gesticulante de un dibujante perplejo ante el papel y la tinta. Podríamos decir que, aunque la ostentación del poder y su visibilidad ya no sean tales, y el gusto y las distinciones de clase no son tan marcadas, hay algo a lo que las imágenes entrañables de Steinberg siguen hablando: a la conciencia de que, ante todo, somos producto de una línea que, solo por milagro, llega a ser dibujo. ■

.....  
Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico. Jefe del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Entre sus libros se cuentan *Entre delirio y geometría* y *La poética del esbozo*.