

Ciudad Steinberg, cartografía de una metrópoli

LUIS GARCÍA GIL

Profesor Asociado del Departamento de Ideación Gráfica. ETSAM
Universidad Politécnica de Madrid
luisgarciaGil@arkitools.com

MARÍA JESÚS MUÑOZ PARDO

Profesora Titular del Departamento de Ideación Gráfica. ETSAM
Universidad Politécnica de Madrid

Resumen

Saul Steinberg nació en 1914 en Râmnicu Sărat (Rumania). En 1933 se traslada a Italia para matricularse en la Facultad de Arquitectura del Real Politécnico de Milán, donde se doctora como arquitecto en 1940. En estos años comienza a publicar sus dibujos en revistas como *Bertoldo*. A causa de las leyes antisemitas de la Italia fascista, en 1941 Saúl Steinberg emigra a los Estados Unidos de America, país en el que fijará su residencia definitiva. En 1942, la revista *The New Yorker* comienza a publicar sus dibujos, iniciándose una estrecha colaboración que se prolongará hasta el final de la vida del artista en 1999.

Saúl Steinberg es una figura inquietante en el arte contemporáneo y situado, como ha señalado su principal crítico Harold Rosenberg, *en la frontera entre los géneros, un artista al que no se puede encasillar en una categoría...* La comunicación que presentamos tiene por objeto analizar una selección de dibujos del artista Saul Steinberg y su singular visión de la ciudad y sus habitantes. En los dibujos de la *Ciudad Steinberg*, la protagonista es una gran urbe. Analizaremos cómo describe Saul Steinberg qué es una metrópoli. Realizaremos un recorrido por asuntos como:

- La morfología de la ciudad. Veremos qué elementos le interesan y por qué.
- ¿Cómo se piensa y diseña una metrópoli?, ¿cuál es el método que utiliza Steinberg?
- Detrás del dibujar de Steinberg hay un pensar. ¿A qué modelo responde, al pensamiento científico o al pensamiento salvaje?
- Como refleja Saul Steinberg la “vida metropolitana”, ¿es una amalgama, un crisol de estilos importados? Presentaremos al ciudadano de papel, sus documentos, su retrato universal, su firma.

- Ciudad anuncio, ciudad espectáculo. Reflexionaremos sobre la metrópoli y la comunicación, el cliché y las consignas: un orden formal y una forma de control.
- Ciudad Museo, como la ciudad que por si sola es un Museo de personajes abstractos en lugares inventados y reflexionaremos sobre la ciudad-collage.

Palabras clave: Ciudad, metrópoli, Steinberg, cartografías, comunicación.

Steinberg city, cartography of a metropolis

Abstract

Saul Steinberg was born in 1914 in Râmnicu Sarat (Rumania). In 1933 he moved to Italy and enrolled at the School of Architecture of the Royal Polytechnic in Milan, earning a doctoral degree in architecture in 1940. In those years he began to publish his drawings in magazines such as *Bertoldo*. Because of anti-Semitic laws of Fascist Italy, Saul Steinberg immigrates to the United States in 1941, country where he settled permanently. In 1942, *The New Yorker* magazine began to publish his drawings, and thus began his close lifelong relationship with the publication until the end of the artist's life in 1999.

Saul Steinberg is a haunting figure in the contemporary art and, as noted by his main critic Harold Rosenberg, ...*Steinberg is a frontiersman of genres, an artist who cannot be confined to a category* ... The paper we present at the table City and Communication, aims to analyze a selection of drawings of the artist Saul Steinberg and his unique vision of the city and its population. In the drawings of the *Steinberg City* the main character is a great urbe. We'll analyze how Saul Steinberg describes what a metropolis is. We'll review topics such as:

- City morphology. We'll see which elements interest him and why.
- How a metropolis is thought and designed? Which one is the method that Steinberg uses?
- Behind the drawing of Steinberg there is a way of thinking. To which model does it respond, to the scientific thinking or to the savage mind?
- How Saul Steinberg reflects the "metropolitan life", is it an amalgam, a melting pot of imported styles? We will introduce the paper citizen, his documents, his universal portrait, his signature.
- Ad city, show city. We'll think over the metropolis and the communication, the cliché and the motto: a formal order and a form of control.
- Museum City, as the city that by itself is a museum of abstract characters in invented places and we'll think over the collage-city.

Key words: City, metropolis, Steinberg, cartographies, communication.

Sumario: 1.- Introducción. 2.- La mente salvaje. 3.- Morfología de la ciudad Steinberg. 4.- Vida metropolitana. 5.- La metropolis y la comunicación “consignas y clichés”. 6.- Referencias bibliográficas.

1. Introducción

Es difícil presentar a un artista tan versátil como Saul Steinberg. Lo hacemos a través de uno de sus dibujos más personales: un mapa autobiográfico. Una obra realizada en 1966 que publica con el título de *Autogeography*¹. En este trabajo como ocurre con gran parte de su obra, el artista se sitúa al límite de todas las tendencias y convierte un simple mapa, en un singular mapa de los acontecimientos de su vida. Uno de sus biógrafos, Mario Tedeschini Lalli², resalta la importancia de los mapas para entender la personalidad del autor:

...Durante la mayor parte de su vida de adulto, Saul Steinberg (1914-1999) dibujó mapas: mapas de localizaciones reales o imaginarias, mapas de palabras y de conceptos. A menudo los mapas son de lugares reales refractados a través de las construcciones mentales de artista... (Tedeschini, 2011: 313).

Autogeography es una imagen a vista de pájaro de un paisaje plano, atravesado por un río serpenteante, a cuyas riberas se extiende un territorio sembrado de nombres. Son más de un centenar de nombres de lugares reales que tienen un significado en la vida de Steinberg, como Râmnicul Sărat, su localidad de nacimiento. Bucarest, Milán, o Tortoreto, ciudad donde estuvo prisionero antes de conseguir el visado para entrar en EEUU; Barcelona, Lisboa Ciudad Trujillo, en la República Dominicana, y Florida que coincide con el camino que él recorrió hasta poder llegar a Nueva York, su destino definitivo. Un estudioso de la obra de Steinberg como Joel Smith afirma que, *...el mapa fue una forma ideal para el imaginario de Steinberg: un camino de tres vías que fundía diagramas, con imágenes y textos... (Smith, 2005: 220).*

¹ Steinberg, Saul (1966): *Autogeography*. En SMITH, J. (2005: 221).

² Mario Tedeschini Lalli, es un periodista y erudito en historia contemporánea. Su larga carrera de periodista incluye 35 años como reportero y editor, mayormente de asuntos extranjeros; más tarde ejerció de editor en varias agencias de noticias digitales y multimedia, principalmente con el Gruppo Editoriale L'Espresso, del que es ahora subdirector de innovación y desarrollo.

Joel Smith explica este dibujo refiriéndose al río como *el río de la vida de Steinberg* y aporta interesantes comentarios del propio autor que muestran nuevamente a un Saul Steinberg recreando un lenguaje propio para representar el mundo exterior y el suyo. En palabras de Saul Steinberg, "...*Rämmnicul Sarta es "un lugar inventado para que yo naciera"; Tuba City "donde me compré un sombrero..."*" (Smith, 2005: 220).

Steinberg era conocedor y admirador de algunos artistas coetáneos. Esta cartografía existencial de Steinberg se desarrolla en franjas horizontales, de color negro oscuro en la parte superior que se corta para pasar a un luminoso color rosa-anaranjado que el agua diluye en amarillo claro; en la mitad del dibujo, un horizonte negro y verde, con dos pequeños promontorios a derecha e izquierda, divide el dibujo, separa dos mundos, dando paso a una gran mancha de color verde oscuro y se cierra el dibujo, en su parte inferior, con una estrecha franja de color marrón. Es una obra que habla a la manera de Rothko lo que también puede entenderse como una forma de homenaje a Mark Rothko³. Mirar este dibujo nos lleva a reafirmar las palabras de Harold Rosenberg que sitúa a Saúl Steinberg en una encrucijada de movimientos artísticos y de posiciones personales respecto al pensamiento y las innovaciones de su época:

...Arshile Gorky, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston, Barnett Newman, Mark Rothko, cada uno en sus investigaciones míticas buscó un único idioma en el que descubrir una consciencia subyacente. Al igual que ellos, Steinberg concibió el arte como una autobiografía. Pero una autobiografía ¿de quién? El yo metafísico y oculto. ¿El ser humano de hoy? ¿El inmigrante? ¿El extranjero? En la mitad del siglo veinte, el artista se ve obligado a inventar el yo que pintará sus cuadros y que puede constituir el tema de los mismos... (Rosenberg, 1978: 10).

Los primeros años en los EEUU tampoco fueron fáciles. Como emigrante europeo se vio obligado a alistarse en el ejército, ya que de otro modo no conseguía regularizar su estancia en el país. No obstante, sus conocidos y el cierto reconocimiento que ya habían alcanzado sus viñetas gráficas, le permi-

³ Mark Rothko (Marcus Rothkowitz, 1903-1970), pintor y artista americano de origen letón, movimiento expresionista abstracto americano, cuadro de referencia, nº 2 (azul, rojo y verde) (amarillo, rojo, azul sobre azul) 1953.

tieron ocupar puestos militares tan singulares como sus propias capacidades: desde 1942 a 1945 prestó servicio en la Inteligencia Naval como artista de la Guerra Psicológica, dibujando propaganda gráfica y viajando por todo el mundo. Durante los años de guerra, a través del correo naval, Steinberg continuó enviando dibujos a la revista *The New Yorker* que continuará publicando sus obras. El 15 de enero de 1944 publica sus dibujos sobre la guerra. El debut como ilustrador de Steinberg en *The New Yorker* se produce el 25 de octubre de 1941. Son dibujos dispersos, estilísticamente hablando. Se trata de series cortas de dibujos, a través de los cuales Steinberg se acerca a la ciudad americana, prueba personajes y se apropia de una ciudad nueva, parece que muda de la *Civitas* latina o de la *Polis* griega a la Ciudad-Metrópolis.

En estas primeras obras Steinberg realiza un relato múltiple o una superposición de relatos. Son imágenes vivas, registros en directo que parecen captar el crecimiento continuo, la actividad y desarrollo de un tipo de ciudad para él desconocida. Estas series de dibujos son recopilados y publicados en *All in Line* (Steinberg, 1945). Es su primer libro de dibujos, publicado en junio de 1945. Libro del mes, vendió más de 20.000 copias. *The Art of Living* (Steinberg, 1949), como sugiere el título, recopila dibujos que nos sumergen en la vida americana: sillas, metros, salones, aceras, vagabundos, perspectivas, pájaros, cartas, caballos, arte y mujeres, y como comenta Joel Smith, Steinberg al igual que la sociedad americana ...*giró su atención sobre sí mismo y tendría poco tiempo libre para hacer examen de conciencia del pasado. Por el momento, el estado de ensimismamiento de la nación se adecuaba a Steinberg, que estaba ansioso por implicarse en escenas y temas de tiempos de paz...*, (Smith, 2006: 35.)

Como Roland Barthes, queremos reafirmar el juego cómplice que Steinberg compartía con sus lectores. Steinberg plantea el enigma y nosotros entramos en el juego de su idiolecto:

...Ser reconocido es lo propio del signo; pero las caras-signos de Steinberg atraviesan de prisa (y seguramente) la lengua general de la humanidad para encontrar mi lengua personal: el idiolecto de Steinberg (como dirían los lingüistas) es también el mío. De ahí, en este arte en resumen general, de tan claro, el resorte de una intimidad, de una complicidad personal. ¿Humorista? No, pues el humor hace sonreír a costa de un tipo; el humor es general, castra (reduce);

mientras que aquí, Steinberg y yo nos reímos de una persona que ambos conocíamos..., (Barthes, 2001:118).

Al observar el dibujo publicado en la página 104 de *Art of Living* (Steinberg, 1949: 104-105) casi te dan ganas de girar la cabeza y mirar, o intentar preguntarles a los personajes de la ilustración qué está ocurriendo, mientras el protagonista se retira silenciosamente del escenario del "crimen", la ciudad se desdibuja en el telón de fondo. Steinberg mira a sus personajes y nosotros le miramos a él (Steinberg, 1949: ilustración pág. 57), un juego doble que el gran dibujante y humorista Antonio Mingote utilizó para despedir a Saul Steinberg, como podemos observar en la viñeta publicada en la página 15 del diario ABC de 15 de mayo de 1999.

2. La mente salvaje

En 1922, hace casi 90 años, en plena euforia económica del periodo de entreguerras, la administración del *Chicago Tribune* convocó un concurso para su nueva sede en la metrópoli norteamericana de Chicago. Según las condiciones de la convocatoria debía ser *...uno de los más bellos edificios del mundo...* (Tafuri, 1975: 396), y, obviamente, tenía que ser un rascacielos. Al final de la Gran Guerra las ciudades americanas estaban en plena transformación crítica, donde los modelos establecidos fundamentalmente por la Escuela de Chicago (George Post, Harvey Ellis, Sullivan, Burnham o Gilbert) no pueden con los problemas de la estructura urbana que ellos mismos han condicionado.

El rascacielos, como acontecimiento y como imagen, mantiene un equilibrio inestable entre el poder del individuo-empresa y el control de la ciudad (terciaria), es un momento crítico donde los poderes colectivos quieren controlar el "rascacielos anárquico", ante la falta de instrumentos normativos adecuados. Mientras en Estados Unidos la pugna se produce entre la componente tecnológica de los procesos industriales aplicados a la construcción, y las tendencias arquitectónicas que intentan realzar la figura y el lenguaje del rascacielos como un recurso para la exaltación publicitaria de la concentración de capitales, Europa se encuentra sumergida en la revolución de las vanguardias y sus procesos de sintaxis formales no figurativas. El concurso organizado por el *Chicago Tribune* va a hacer evidente la crisis de la tipología del rascacielos y su hipótesis urbana, y va a enfrentar los modelos americanos a los europeos, las

arquitecturas eclécticas y desideologizadas frente a las ideologías de las vanguardias. El 3 de diciembre de 1922, el jurado hace público el resultado del concurso, premiando a Howells y Woods⁴, con una propuesta neogótica, el segundo premio se otorga a Eliel Saarinen⁵, arquitecto finlandés, con una imagen de tendencia ecléctica lejos de las vanguardias europeas. El conjunto de las propuestas hace visible la crisis de forma del momento, y en nuestra opinión marca la pauta de la futura imagen de la metrópoli del futuro⁶.

La visita crítico-visionaria de Le Corbusier en 1935 y sus comentarios sobre la ciudad de los rascacielos, no dejó indiferente a la sociedad americana, siempre sensible a la arquitectura y sus ciudades. Le Corbusier escribió:

Nueva York, es una ciudad que está de pie, bajo el signo de los tiempos modernos... Es una catástrofe, pero muy bella y digna catástrofe, aquella que un destino demasiado presuroso ha precipitado sobre hombres de fe y de coraje... Nueva York no es una ciudad concluid... ¡Es una ciudad Salvaje!..., ¡Los rascacielos de Nueva York son demasiado pequeños!..., Los rascacielos son más grandes que los arquitecto... (Le Corbusier, 1948: 62, 72, 75, 82 y 91).

Frases para los “mass-media”, que en nuestra opinión ocultaban la frustración de ver ejecutada la ciudad que él había imaginado. En este momento histórico Saul Steinberg, como siempre por la puerta de atrás, aporta sus propios proyectos arquitectónicos. Su particular “mente salvaje” junto con su “visión civilizada” empiezan a practicar el “bricolage” con las imágenes que registra de la ciudad, su lenguaje y su juego de bambalinas.

Las nociones “salvaje”, “bricolage” y “visión civilizada” hay que entenderlas desde la visión e interpretación que nos propone Colin Rohe y Fred Koetter en su conocido y vigente libro *Ciudad Collage* (1981). Tenemos que recordar que Saul Steinberg está formado como arquitecto en Europa. Su maleta existencial llega a América cargada de juicios y prejuicios sobre las vanguardias y sus arquitecturas,

⁴ Howells, J.M. y Hood, R.M. (1922): proyecto *Chicago Tribune, La ciudad americana*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, ilustraciones pág. 413.

⁵ Saarinen, Eliel (1922): proyecto *Chicago Tribune, La ciudad americana*, (idem, ilustraciones p. 413).

⁶ J. (1922): concurso-proyecto *Chicago Tribune, La ciudad americana*, (idem, ilustraciones pp. 404, 409 y 412).

especialmente sobre *el Futurismo y la utilización de la arquitectura racionalista por algunos arquitectos italianos pro-fascistas*. Por otro lado, en sus palabras hay algo que es siempre inquietante en la personalidad de Steinberg, *...soy un hombre que está más situado en el siglo XIX que en el siglo XX...* Desde el camino para...*una futura dialéctica automática útil...* (Rohe, 1981: 105) Steinberg trabaja como un *bricoleur*. De acuerdo con la explicación de Lévi-Strauss:

Su universo de instrumentos es cerrado y las reglas de juego son siempre las de actuar con cualquier cosa que esté a mano, es decir, con una serie de herramientas y materiales que es siempre finita y que es también heterogénea, porque lo que contiene no guarda relación con el proyecto en sí, ni en realidad con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones habidas para renovar o enriquecer la existencia... (Levi-Strauss, 1966: 17).

En la publicación *The Passport* (1954), Steinberg presenta algunas ilustraciones que son precursoras de propuestas experimentales que están por llegar. Estas creaciones⁷ conectan con las claves de crítica social y arquitectónica, que habíamos apreciado en el concurso del *Chicago Tribune*. Saul Steinberg pone sobre el papel impreso sus visiones más salvajes de la metrópoli americana. Están por llegar los tiempos del Pop-Art, de Archigram, de la Postmodernidad, de la Deconstrucción, pero Saul Steinberg nos entreabre un horizonte de futuro, y no deja de comunicarnos con la metrópoli.

3. Morfología de la ciudad Steinberg.

Lo que caracteriza a la ciudad contemporánea es precisamente eso, su desintegración. No es una ciudad pública a la manera clásica, no es una ciudad campesina y doméstica, no es una ciudad integrada por una fuerza espiritual. Es una ciudad fragmentaria, caótica, dispersa a la que le falta una figura propia... (Chueca, 1968: 22).

La introducción del arquitecto y urbanista Fernando Chueca Goitia, nos sitúa ante la definición de ciudad como un sistema complejo. Por esto mismo, porque la ciudad es un sistema complejo, la descripción de la Ciudad Stein-

⁷Steinberg, Saul ("The discovery of America", 1954: ilustración p. 45, y "The Passport" (1954: ilustraciones pp. 151, 153, 157).

berg es múltiple desde el punto de vista técnico y estilístico. Steinberg mira y dibuja la metrópoli como un descubridor.

Es posible ver el descubrimiento de Saul Steinberg de América de esta manera, como una serie de simples descubrimientos de cómo son los pueblos y las ciudades de los Estados Unidos, de cómo los estadounidenses conmemoran y consagran el aspecto de los edificios de su Gobierno; todos dibujados con una línea un tanto cómica, tarjetas postales de cosas vistas, para la diversión educada de destinatarios sofisticados. (Danto, 1992: VIII).

Steinberg mira la ciudad con minuciosidad, de lejos, desde la ventana del duodécimo piso de la casa de enfrente, mira desde arriba, con la distancia del extranjero. Sus primeros dibujos, donde la ciudad es un personaje más, son minuciosos y detallistas, representa a la arquitectura como el fondo de un gran escenario, como una gran máscara, una capa final que oculta infinitas caras, son sus primeros dibujos de la Metrópoli⁸.

A partir de 1950 empezará a dar protagonismo a la ciudad y a sus edificios. En la morfología de los idiolectos urbanos de Steinberg encontramos la morfología de su ciudad-metrópolis. Steinberg destapa la Ciudad Americana, Nueva York, Manhattan. Con la visión de un extraño, que encerrado en su habitación percibe el bullicio de la ciudad, donde un conjunto de garabatos y trazos con sus sombras se ahogan en el dibujo, las esquinas de la ciudad emergen con arquitecturas masivas y masificadas, donde detrás de cada punto, trazo o línea viven los otros ciudadanos "Steinberg"⁹. La atmósfera oprimida con las poderosas manchas negras que recorren las calles y suben por las fachadas de los edificios. Sombras de edificios que se ven y se ocultan. Edificios enormes que se hacen presentes por su sombra. Este dibujo, recuerda vagamente a las iconografías románticas de Hugh Ferriss, del que Steinberg solo deja las sombras. *En su intención, la ciudad moderna había de ser una vivienda adecuada para el noble salvaje...* (Rohe, 1981: 54).

El noble salvaje es el que ocupa las calles de las ciudades donde los ciudadanos se comunican y reúnen, donde adquieren una apariencia artificial y enmas-

⁸ Steinberg (1954: ilustración pág. 150) y (1949: ilustración págs. 58-59).

⁹ Steinberg (1954: ilustraciones pág. 185).

carada. El dibujo de 1953, publicado en *Saul Steinberg. The Discovery of America* (ilustración pág. 109), nos habla de un ágora colmatada de nobles salvajes. Un ágora de una ciudad bulliciosa, multitudinaria y mediterránea. Una imagen en la que no vemos el trazado de su plaza y calles adyacentes. En esta imagen urbana lo que predomina es la función urbana sobre la forma urbanística. Y aquí el predominio es el de la función pública de este espacio urbano.

Las líneas del dibujo delimitan caras, gestos, máscaras, disfraces, donde la ciudad se asoma como un telón de fondo, como las bambalinas de un teatro del mundo, y el color diluye el dibujo en una sola masa. Este y otros muchos dibujos de Steinberg recuerdan a las escenas del El Bosco como *Cristo cargando la Cruz*, donde los personajes que acompañan al Cristo son algo más que personajes, son estilos de la existencia, o algunas de las obras de Brueghel el Viejo, como en su cuadro *La Torre de Babel*; desde nuestra interpretación Saul Steinberg retoma y funde estas visiones laterales de la sociedad y la metrópolis americana, y probablemente de la existencia universal.

Su obra es muy actual y sin embargo tiene un halo de estilo antiguo (Rosenberg, 1978: 10). El dibujo tardío, titulado *Canal Street. ST 88* fechado en 1988¹⁰, presenta una imagen urbana de la metrópoli donde la aglomeración ya no es humana sino arquitectónica. La apariencia caótica de sombras humanas multitudinarias y de automóviles deja ver el trazado de la calle. Como podemos apreciar en la *Ciudad Steinberg* subyace un orden, una simetría, un horizonte, un trazado urbano en cuadrícula de la ciudad capitalista y especuladora, donde la arquitectura rebulle inquieta. En estos tardíos dibujos de Steinberg parece que los edificios mutasen en seres agresivos y violentos y que los ciudadanos perdieran hasta su sombra o su identidad.

Estos dibujos de la última metrópolis suenan y hablan sombríos, amenazantes, el trazo tembloroso de Steinberg es firme y duro, el tótem de la civilización se nos muestra inquietante, Steinberg *hechicero* (Rosenberg, 1978: 22) del siglo XX parece que está cerrando un ciclo de exploración creativa. El relato multidireccional de la *Ciudad Steinberg* no es la del sujeto-unipersonal de Saul Steinberg, la autoría de la *Ciudad Steinberg* es colectiva, pública y

¹⁰ *Saul Steinberg. The discovery of America*, Alfred A. Knopf. INC, Nueva York, ilustración p. 201.

generacional. La evolución histórica de una sociedad cambiante, que década tras década ha sido desmontada y re-dibujada por Steinberg.

Con estos tres estilos gráficos tan distintos queremos destacar que los materiales del arte de Steinberg no son las cosas tal y como son, ni tampoco la apariencia de las cosas, sino el arte en las cosas, su estilo. El estilo es un disfraz pero un disfraz que representa la historia del objeto y su realidad social. *Al igual que Joyce, Steinberg hace una parodia de los estilos observados a lo largo de toda la historia como si fueran disfraces potenciales para el ego contemporáneo...* (Rosenberg, 1978: 20).

4. Vida metropolitana

La radical experiencia del “arriba” y el “abajo” del fenómeno urbano se acentúan en una metrópoli. La experiencia óptica de la ciudad-metrópoli es la que queda fijada en esta frase: *Desde el piso 110 del World Trade Center, ver Manhattan*, con la que De Certeau comienza el capítulo titulado: “Andares de la ciudad. Mirones ó caminantes”. *Desde el piso 110 la agitación está detenida por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza...*, (De Certeau, 2000: 103).

Por otro lado el “abajo” se corresponde y se refiere a la experiencia antropológica de la práctica urbana. La apropiación cinética y táctil del fenómeno urbano se inaugura con el deambular creativo. Los situacionistas¹¹ en 1958 proponían la técnica de la “deriva” como forma de deambular para ver y experimentar la vida urbana y evitar la rutina. Dice De Certeau (2000: 105) ... *que el conocimiento óptico y teórico de la ciudad derivado de la visualidad, tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las practicas urbanas...* Un olvido muy frecuente en la práctica urbanística. Descripciones de metrópoli como aglomeración, movilidad, estilo, imagen, orden, etc., son características que interesan a las disciplinas tradicionales como el urbanismo.

Numerosísimos dibujos, de lo que llamamos la cartografía de la metrópoli de Saul Steinberg, problematizan cuestiones de la experiencia óptica de la metrópoli, pero en este momento nos interesa escapar de esas totalizaciones

¹¹ El movimiento situacionista o situacionismo sería la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972).

del ojo porque, ...sólo cuando se escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie (De Certeau, 2000:105).

Steinberg empieza observando y dibujando a los personajes que habitan la ciudad. El estilo y forma de la ciudad queda situada en un segundo plano, como podemos observar en esta avenida vacía de automóviles y edificaciones (Steinberg, 1945: ilustraciones pp. 14-15). Desde la altura de la vista hacia arriba no hay nada dibujado. En esta avenida el protagonista es el portero violinista, Steinberg siempre fija su mirada en el margen, en la anécdota, en el "gag" que organiza lo que quiere contar. Esta delicada imagen deja que el observador saque sus conclusiones y cierre el dibujo. Sobre los personajes de Steinberg, Roland Barthes dice:

...se parecen todos a alguien que conozco (estoy seguro) pero cuyo nombre nunca recuerdo. «Parece...» Ése es el universo de Steinberg. No obstante, porque no puedo ir nunca hasta el final de ese parecido y decir en quién me hace pensar. «Parece...» no para fingir, sino para interpelarme. Esas caras están en el límite extremo del tipo, allí donde el tipo participa en mi vida, en mi recuerdo... (Barthes, 2001: 117).

Como nos advierte De Certeau, la extrañeza de lo cotidiano no sale fácilmente a la superficie, sin embargo existe todo un repertorio de dibujos de Steinberg que responden a un registro de lo urbano ajeno al espacio geométrico. Que responden a otra espacialidad de la ciudad habitada y que sin duda hacen sospechar que Steinberg es un creador que alimenta el extrañamiento y se inspira en él.

Al observar el dibujo de 1952, publicado en *Saul Steinberg. The Discovery of America* (ilustración pág. 6), encontramos un catálogo de "practicantes ordinarios de la ciudad" figuras que caminan llevando formas en las manos. En las ilustraciones, publicadas el 5 de mayo de 1962 en la revista *The New Yorker*¹², vemos dos parejas y tres figuras sin pareja. Todos estos seres nos remiten al binomio conjuntivo/disyuntivo de aquello que es lo mismo y diferente. Vemos cómo Steinberg evidencia la cuestión de la repetición en su relación con la diferencia. Entendiendo estos dibujos como "derivadas Steinberg" pode-

¹² Steinberg, Saul (1966): "Steinberg at The New Yorker". En Smith, J. (2005): "Steinberg at The New Yorker", N. Abrams, Inc, Publishers, Nueva York, pág. 150.

mos afirmar que describen la psicogeografía de una metrópoli en la que el fenómeno de la repetición siempre es diferente.

Hay otras dos actividades, que caracterizan la vida metropolitana, que son “ver” y “dejarse ver-manifestarse”. “Ver” es abandonar un cuerpo atado a la calle, por esta razón nos acercará al conocimiento óptico-teórico, a la ciudad-concepto. En la ilustración publicada el 18 de mayo de 1963, en la revista *The New Yorker*¹³, una mujer pájaro, “mujer alada” (Iris¹⁴) mira por la ventana. Sabemos que es una mujer moderna porque Steinberg nos la muestra fumando y que está en posición de dominio. Pero Steinberg nos la muestra atada a la calle. Ese fragmento de calle que perdura en el dibujo nos indica que no hay un total ejercicio de dominio. Solo cuando al ver la ciudad alcancemos a leer el conjunto, alcanzaremos ...*el placer de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos...* (De Certeau, 2000: 104).

*Dejarse ver-manifestarse*¹⁵ es una actividad colectiva o individual, que remite entre otras cuestiones a la construcción de la identidad, permite leer la estructura urbana en clave de tejido social. Las manifestaciones colectivas o individuales pueden constituirse como actos humanos de resistencia, es el arte por excelencia en la construcción de los hechos y la historia de las ciudades. Como señalan algunos autores, *el patrimonio simbólico de una nación/ciudad se desarrolla generando imágenes mentales y difundiéndolas transformadas en imágenes plásticas, relatos, escenas de costumbres, etc.* (Rojas Mix, 2006).

Un medio que tradicionalmente está pensado para producir cultura son sin duda los folletines, y las revistas literarias y de opinión.

I am a writer who draws, (Smith, 2005: 30), comentó en alguna ocasión Steinberg. Podríamos añadir que Saul Steinberg era un escritor que construyó al menos tres importantes monumentos (portadas *The New Yorker* de 17 de

¹³ *Ibidem*, pág. 164.

¹⁴ El arco iris fue personificado en la poesía y el arte griego bajo la apariencia de una mujer alada, joven y veloz, llamada Iris, encargada de transmitir los mensajes de los dioses, de quien fue atenta servidora. El arco Iris, que representa un pacto entre los dioses y los hombres por el cual cesan las tormentas.

¹⁵ Steinberg, Saul (1966): “Steinberg at *The New Yorker*”. En Smith, J. (2005): “Steinberg at *The New Yorker*”, N. Abrams, Inc, Publishers, Nueva York, pág. 49.

enero 1959, 19 de mayo de 1962 y 4 de julio de 1964)¹⁶. El monumento es una marca urbana, expresión tangible de la duración y la permanencia de algo en el tiempo. Es una arquitectura para transmitir asuntos a generaciones venideras. Cada una éstas portadas realizadas por Steinberg para *The New Yorker*¹⁷ construye un monumento, sobre asuntos más directamente relacionados con la metrópoli o con la nación americana.

En la portada de *The New Yorker* de 17 de enero de 1959, vemos un monumento que celebra la prosperidad (un distinguido ciudadano con chistera que ha roto sus cadenas) y que además recuerda a todos los ciudadanos de la Nación que el fundamento de la prosperidad es la concordia y paz social. Por eso aparecen en la base del monumento *Uncle Sam* (U.S que simboliza a los Estados Unidos de América) y *Uncle Tom* (que representa la lucha social y los oprimidos) dándose la mano. La composición del monumento es totalmente simétrica, como corresponde a la tradición de la arquitectura de monumentos relacionados con el Poder. Si comparamos éste con el monumento que aparece en la portada del 19 de mayo de 1962 (*The New Yorker*), vemos que aunque en este segundo existe un eje vertical (la columna en el centro de la composición), no se trata tanto de una organización simétrica, como de una organización espacial que expresa un equilibrio de fuerza entre las partes del tema que están en los podios (la belleza y la razón, la historia, etc.) distribuidos en altura y profundidad dentro del monumento que se ve dibujado en perspectiva. Steinberg relata e informa a los lectores del *New Yorker* acerca del debate ó estado de la cuestión con relación al arte y la cultura en Estados Unidos. Para ello sitúa en el centro sobre la columna a dos personajes (hombre y mujer) que se inclinan para ver los detalles de un lienzo vacío. El dibujo plantea la relación comunicativa entre la “obra de arte” y los “receptores” de la obra de arte. Sobre la base del podio mayor, en posición frontal, tenemos la Escuela de New York (el águila que representa al Estado Federal) que se posa sobre la Escuela de Paris, una guitarra (icono cubista por excelencia). Lo que

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *The New Yorker* es una revista semanal de literatura y pensamiento fundada en 1925 dirigida a una audiencia metropolitana culta, pero al mismo tiempo un semanario de circulación nacional. Se sigue editando.

Steinberg afirma aquí, es que hay una doble capitalidad cultural, una está en Europa y otra en Estados Unidos. Por otro lado mientras que en la Escuela de París se superponen bandera y guitarra como icono identitario y de originalidad artística, en el caso de la Escuela Americana, al menos por lo que expresa Steinberg, el icono identitario está por llegar. Aunque en esos momentos la crítica y prensa cultural ya se había decidido por Pollock como emblema de la identidad de un arte originalmente americano. Steinberg decide dejar el lienzo en blanco.

El monumento que aparece en la portada publicada el 4 de julio de 1964 en la revista *The New Yorker*, está dedicado al pueblo americano, literalmente a “La voz del pueblo” representado como una esfinge ambigua que emite un jeroglífico que US (*Uncle Sam*), junto con sus asesores, tendrían que resolver (los deseos difíciles de averiguar). Sobre un pedestal está por encima US (*Uncle Sam*) y con su discurso domina la portada de *New Yorker*. Lo que dice el pueblo está escrito en un bocadillo por encima de la cabeza de US (el Estado) acompañado de cuatro de sus atributos (la Abundancia, la Ley, la Paz y la Libertad).

Como muestra el dibujo, la voz del pueblo es una ecuación compleja, con muchos símbolos y términos a tener en cuenta.

Curiosamente de los tres dibujos éste último es el monumento que se erige sobre el podio más pequeño. Deja ver un territorio muy vasto que se extiende hasta el horizonte, en el que destacan tres símbolos: en el centro el arco iris y en eje el árbol de la vida. A la izquierda la pirámide con el ojo divino, y a la derecha la escalera para subir a la luna, sueño y desafío con el que todo el pueblo americano se sentía identificado. Recordemos que esta portada es del año 1964 y que el Apolo 11 llegó a la superficie de la luna en 1969.

En la portada de 2 de abril de 1960 de *The New Yorker* aparece una obra de Steinberg con una torre muy alta, que ocupa el centro del dibujo, en un estilo que contrasta radicalmente con la tradición Art Decó de las otras torres circundantes. Es un paralelepípedo que a primera vista recuerda vagamente la Torre de la Secretaría del complejo de edificios de Naciones Unidas.

El sol Naciente sobre la fachada del edificio no deja lugar a dudas, es la fachada sobre el East River de la Torre de la Secretaría. Este edificio está en el centro de la composición y es el corazón de una “Ciudad-Mundo” porque

además del sol naciente, en el muro cortina del edificio se están reflejando las fachadas de algunos edificios del otro lado del Océano. El edificio de la Secretaría se inauguró en agosto de 1950, sin embargo es muy posible que diez años más tarde siguiera estando de actualidad por la construcción de la Biblioteca Dag Hammarskjöld, terminada en 1961. Entonces símbolo aun vigente de esperanza y de futuro para el entendimiento y unidad supranacional. La última de las cuatro imágenes ha sido extraída de la web de Naciones Unidas y puede verse cómo en el año 2012 sigue siendo el reflejo de la luz solar sobre el edificio de la Secretaría el emblema de esta Institución.

5. La metrópolis y la comunicación “consignas y clichés”.

El lenguaje permite el intercambio de información del ser humano con el medio que le rodea. El fenómeno de la comunicación está mediado por el contexto en el que se inscriben emisor y receptor.

Lo que queremos ahora es indagar qué códigos y reglas gráficas aplica Steinberg para explicar el carácter y clase social del emisor, así como qué tipo de mensajes transmiten diferentes emisores. Steinberg describe la relación comunicativa entre individuos, desde diversos enfoques. Según sus creencias encontramos desde los más tradicionalistas hasta los más vanguardistas. Hay receptores y emisores que se muestran por su rol social, edad, los códigos gráficos varían. A cada individuo le corresponde un grafismo que lo caracteriza, pudiendo al mismo tiempo hablar de la diferencia de género (del dominio de lo masculino) en la que se inscriben las parejas de las ilustraciones publicadas el 1 de junio de 1957 en la revista *The New Yorker*¹⁸. Los códigos discursivos de esta mujer son muy decorativos con plumas borlas y festones parecidos a las cortinas palaciegas, la mujer con la flor en la boca, icono de la mujer andaluza/española, y el hombre que la corteja con un discurso gráficamente expresionista, ligero y suelto como las líneas que salen de su boca. No está del todo claro si la tercera pareja de personajes, son hombre y mujer, o dos mujeres, podría interpretarse como hombre/mujer ya que una de las

¹⁸ Steinberg, Saul (1966): “Steinberg at The New Yorker”. En Smith, J. (2005): “Steinberg at The New Yorker”, N. Abrams, Inc, Publishers, Nueva York, ilustraciones págs. 102 y 103.

figuras lleva un sombrero con un adorno en filigrana; en este caso el equilibrio de fuerzas entre dominador y dominado es menos evidente.

En cualquier caso en estos tres dibujos, Steinberg apenas recurre a un grafismo figurativo. Sin embargo, cuando dibuja la conversación entre un adulto y una niña¹⁹ la estrategia que utiliza consiste en codificar la actividad emocional y el pensamiento de la niña mediante un grafismo totalmente figurativo, oponiendo a éste la grafía de una línea sin adornos, pero una línea que se impone y sobrepone al mensaje de la niña. En otro gran número de dibujos de Steinberg aparece el tema de la comunicación entre “obra” de arte y “receptor” de la obra de arte. Por ejemplo una mujer que se geometriza y se transforma en una extensión del cuadro que está mirando²⁰. Este dibujo plantea la cuestión problemática la relación con el arte describiéndola como un proceso que puede cambiarte hasta modificar la “forma” del pensar, del cuerpo, etc.

¿Qué ocurre cuando este fenómeno de la comunicación se da entre un grupo de personas? Pues lo que Steinberg nos muestra es el lenguaje del cuerpo²¹: las actitudes, el tamaño con el que nos percibimos a nosotros mismos. La máscara²², ya sea la del traje, la máscara de consignas de la industria cultural, o la careta de papel es un “interface” en la comunicación, que oculta y desoculta el mensaje cifrado de los emisores.

Hay dos elementos clave de la comunicación que son las consignas y los clichés. El término cliché tomado del francés se refiere a un estereotipo. Es algo que cristaliza una frase, expresión, acción o idea, que ha sido usada en exceso. Hay clichés que pierden fuerza, otros que aunque nocivos o aburridos se mantienen vigentes.

El dibujo publicado el 20 de octubre de 1962 en la revista *The New Yorker*²³, puede leerse como un cliché sobre las costumbres, hábitos, peligros de la

¹⁹ Steinberg, Saul: “Saul Steinberg”. En Topliss, Iain (2010), Poche, Illustrater, portada.

²⁰ Steinberg, Saul (1966): “Steinberg at The New Yorker”. En Smith, J. (2005): “Steinberg at The New Yorker”, N. Abrams, Inc, Publishers, Nueva York, ilustración pág. 180.

²¹ Steinberg, Saul: “Saul Steinberg. The discovery of America”, Alfred A. Knopf. INC, Nueva York, ilustración pág. 84.

²² Morath, Inge (1999): *Magnum's Women Photographers*, Prestel, fotografías págs. 128 a 131.

²³ Steinberg, Saul (1966): “Steinberg at The New Yorker”. En Smith, J. (2005) ilustración pág. 28.

pareja. Desayuno, merienda, la parte masculina lee el periódico, está más interesado en la lectura que en la esfinge de su pareja/acompañante habitual a la que no presta ninguna atención. A este cliché podemos añadir este otro: la mujer es un enigma que no tiene solución, pero es hermosa. Que se siente en esta silla más alta, que todos lo vean; lo “escultural” que es mi pareja.

Las consignas son mensajes que tienen un sentido y que transmiten una información de interés principalmente político.

En el dibujo, fechado en 1958²⁴, están reunidos todos los lemas o consignas que identifican “el Poder” de una época determinada. Con estas consignas hemos visto que se pueden construir mensajes para informar sobre la construcción de la unidad del Estado o para informar de qué ingredientes son necesarios para conseguir la prosperidad (su águila americana con una cinta en sus garras, su Estatua de la Libertad en camión, son figuraciones del pasado americano). En este dibujo parece que están en el recreo. El dibujo presenta un conjunto de consignas, pero el mensaje no está organizado, si lo comparamos con los comentados anteriormente. El aparente desorden puede aludir al de un desván o almacén. Probablemente porque estas consignas están cambiando, por ejemplo el lema nacional *Pluribus Unum*.

Queremos cerrar el texto con una reflexión de Gilles Deleuze (1987), para afirmar que la obra de Steinberg no es ni información ni contra-información, en todo caso, es la forma de arte de un creador que militó en la resistencia.

El orden social se articula en torno a un sistema de “consignas”, la información, pero ¿qué es una información? No es complicado, lo sabemos todos, una información es un conjunto de consignas. Cuando se informa se está diciendo lo que se supone que hay que creer. Dicho de otro modo, informar es hacer propagar una consigna.

La contra-información deviene eficaz cuando se convierte en acto de resistencia. El acto de resistencia en cambio no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres.

²⁴ Steinberg, Saul: “Saul Steinberg. The discovery of America”, Alfred A. Knopf. INC, Nueva York, ilustración pág. 31.

6. Bibliografía

- BARTHES, R. (2001): "All except you. Saul Steinberg", *Roland Barthes. La Torre Eiffel*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona.
- CHUECA GOITIA, F. (1968): *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid.
- DANTO, Arthur C. (1992): "Introduction", *Saul Steinberg. The discovery of America*, Alfred A. Knopf. INC., New York.
- DE CERTEAU, M. (2000): *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (1ª reedición de la edición española), Universidad Iberoamericana, México.
- DELEUZE, G. (1987): "¿Qué es el acto de creación?". Conferencia en la Femis (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) 15 de mayo de 1987. URL:<http://www.youtube.com/watch?v=GYGbL5tyi-E>. Última visita 2012-11-17.
- LE CORBUSIER (1948): *Cuando las catedrales eran blancas*, Editorial Poseidón, Buenos Aires.
- LEVI-STRAUSS, C. (1966): *The Savage Mind*, Londres. Referencia tomada de ROWE, Colin y KOETTER, Fred, (1981): *Ciudad collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- MINGOTE, Antonio (1999): *Homenaje y despedida a Saul Steinberg*, viñeta publicada el 15 de mayo de 1999, *Diario ABC*, Madrid, pág. 15.
- ROJAS MIX, Miguel (2006): *La plaza mayor. El urbanismo, instrumento del dominio colonial*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Cita recogida por BADENES, D., "Comunicación y ciudad: líneas de Investigación", consultado en: http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior14/nivel2/articulos/ensayos/badenes_1_ensayos_14otono07.htm Última visita 2012-11-16.
- ROSENBERG, Harold (1978): "Saul Steinberg", *Catálogo de la exposición retrospectiva sobre la obra de Saul Steinberg*, Whitney Museum of American Art, New York.
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred (1981): *Ciudad collage*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- SMITH, Joel (2005): "American Allegories", *Steinberg at The New Yorker*, Harry N. Abrams. Inc. NY., New York.
- SMITH, Joel (2006): "Illuminations, or The Dog in the Postcard", *Saul Steinberg. Illuminations*, Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- STEINBERG, Saul (1945): *All in Line*, Duell, Sloan & Pearce, New York.
- STEINBERG, Saul (1949): *The Art of Living*, Harper & Brothers, New York.
- STEINBERG, Saul (1954): *The Passport*, Harper & Brothers, New York.

- STEINBERG, Saul (1960): *The Labyrinth*, Harper & Brothers, New York.
- TAFURI, Manfredo (1975): "La montaña desencantada", *La ciudad americana. De la Guerra civil al New Deal*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- TEDESCHINI LALLI, Mario (2011): "Descent from Paradise: Saul Steinberg's Italian Years (1933-1941)", *Quest Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, nº 2, octubre 2011, consultado en <http://www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=221> Última visita 2012-11-18.
- THE SAUL STEINBERG FOUNDATION: <http://www.saulsteinbergfoundation.org/>