

ESTADOS DE TURBULENCIA

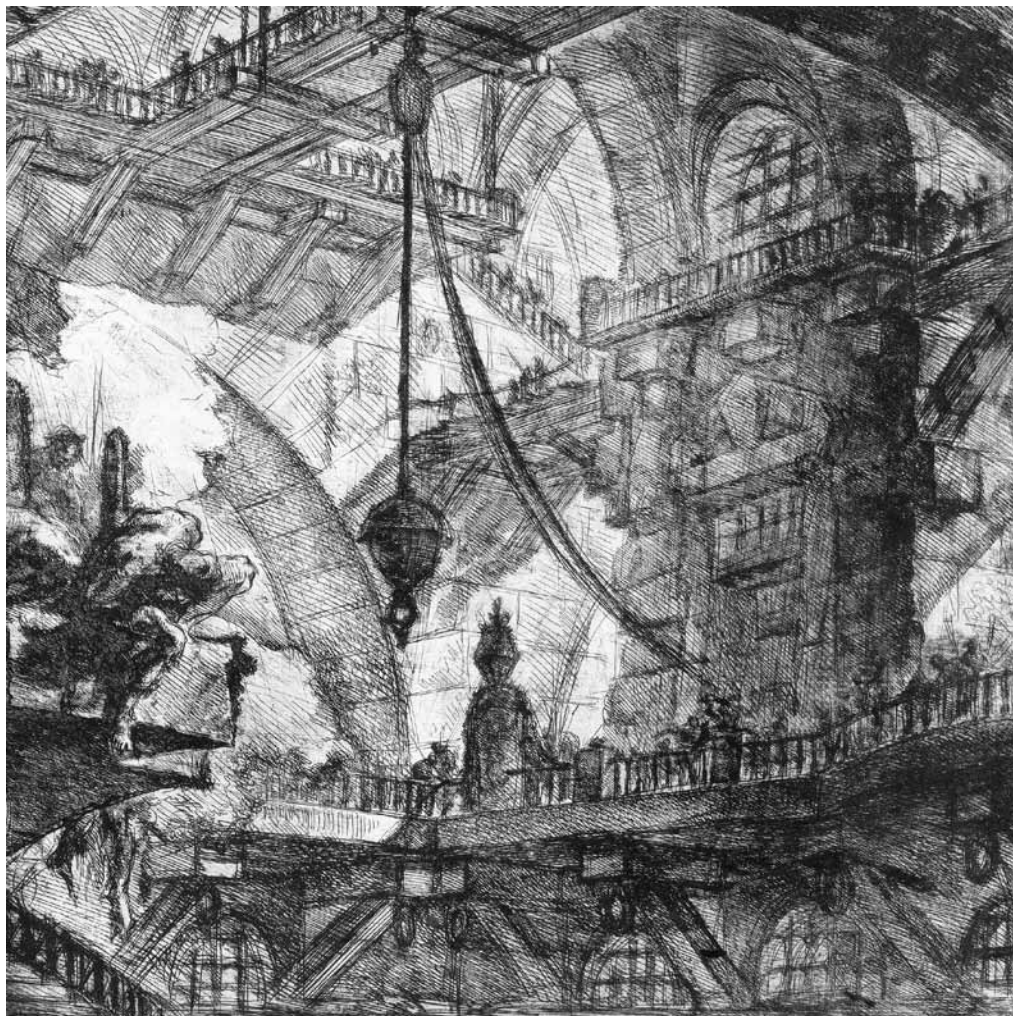
ROBERTO FERNÁNDEZ

La crisis altomoderna de la razón presenta motivos filosóficos, estéticos y políticos. Se preanunciaba a nivel de la especulación filosófica en el cuestionamiento teológico y político que Spinoza hace del sujeto a favor de la *multitud* o en el tratamiento amistoso del *diferente* en que Montaigne busca fundar una *ética de la otredad*, no necesariamente eurocéntrica. Ya en el siglo XVII Descartes no estaba sólo en su empresa de fundar lo moderno sino que convivía con pensadores radicalmente opuestos para quienes la expectativa de conocimiento no significaba unilateralmente sólo aquello adquirible según el método científico.

Artistas barrocos marginales –mas observadores o cronistas que ejecutores o *propagandistas (de la fé)*– como Romeyn de Hooghe o Gian Battista Piranesi podían desafiar, en su imaginación calenturienta, la razón de las estéticas calculadas y plantearse propuestas de

concepción utópica, en el pleno sentido de la negación del *topos* posible y por tanto, en la indagación de percepciones imaginarias, nuevas conexiones entre la mente y los sentidos.

Hacia mediados del siglo XVII y en el impulso contracultural de lo barroco (aburguesado o de una religiosidad disuelta en la equivalencia de poder de las partes del cisma cristiano) en las capitales flamencas y holandesas no sólo crepitaba el dinero de los errantes judíos ocupados en el naciente comercio de diamantes africanos o de especias indonesias, las elaboraciones de los postulados tardohumanistas de Erasmo que un siglo antes había descubierta Europa mas allá de la miopía de la mera cristiandad, las novedades científicas de los ópticos que como Spinoza pulían cristales y descubrían/describían mundos de escalas macro y micro o los pacientes pintores que como Vermeer en poco mas de 30 cuadros medianos hechos durante toda



G.B.Piranesi Carceri d'Invenzioni

una vida cumplían el ideal de fundir una nueva visión y un nuevo pensamiento: también des-puntaban, uniendo todo ese magma de novedades, personajes versátiles que como Romeyn de Hooghe (nacido en Amsterdam en 1645 y apaciblemente muerto en Haarlem hacia 1708) se ocupaban poligráficamente de la primera reproduc-tibilidad técnica del arte –que había nacido

no sólo con la imprenta sino con las novedades óptico-visuales flamencas: veáse el importan-te *El Arte de Describir* de Svetlana Alpers¹– al ocuparse frenéticamente de pintar, esculpir, hacer grabados –se le conocen mas de 3500–, acuñar monedas, dibujar caricaturas políticas (de y para Luis XIV y Guillermo de Orange entre otros) o proyectar-analizar-criticar jardines así

como convertirse en experto en artes y saberes iniciáticos jeroglíficos (su *Hyerogyphlica* o libro de emblemas, tratado de correspondencias entre imágenes simbólicas y sus significados apareció después de muerto su autor en 1735 y fue un *best seller* fuertemente atesorado, algo que puede sumarse a la tradición de Kircher espesada por Thomas Browne o Cesare Ripa).

Ducho el *dutch* para habilidades que hoy lo pondrían en el centro del cruce entre espectáculo y política, en 1692 publica una crónica gráfica del viaje por Holanda de su majestad británica –*Entry of William III into Holland*– o poco después del *Divo e invitissimo Leopold I a Bruxelles* así como compone numerosos repositorios gráficos que trataban la realidad de la época –como su volumen sobre el sitio de los turcos a Viena, por dónde dicho sea de paso, llegará el café a Occidente– o el curioso escrito editado en Antwerp por George Gallet en 1700, *La maniere de bien sa preparer la mort*, de Chertablon y Santa Clara (filósofo referencial del primer Heidegger católico) en el que el *magíster* Romeyn ilustra las artes senectales de la conjunción de la muerte profética con la natural, inaugurando un paisaje de espectros esqueléticos y calaveras que puebla el imaginario barroco que seguramente llegó a México y se ata en su *ars moriendi* con sus grabados pocos años anteriores, sin duda pregoyescos, sobre *las atrocidades de la guerra*.

Pero por otra parte nuestro personaje se acerca al aura sadiana ya que no sólo montó un pequeño taller para grabados rápidos con el que hizo fortuna sino que se ocupó de imprimir activamente material pornográfico, rubro en el que se erigió en especialista y del cuál devino todo un costado tortuoso de su vida pública, del cuál se cree que mandó prostituirse a su propia esposa. Si bien su rol de artista político e ilustrador

satírico están fuera de discusión (Doré poseía casi todos sus álbumes ilustrados) su fama libertina pudo haber sido apócrifamente acuñada en venganza de los alcaldes y autoridades religiosas de Amsterdam por su campaña de sardónicos afiches críticos de tales personalidades.

No debió haber resultado tan inmoral o poseía ingentes capacidades políticas pues en 1688 es nombrado Administrador de Justicia en Haarlem y allí se proyecta para sí una casa y una escuela de dibujo, habilidades que se vinculan a su supuesta primacía en el entronizamiento del género pictórico del *interior arquitectónico*, que iba a ser quizá lanzado unas décadas antes por el apreciado Pieter Saenredam, saludado en los 60 por un exegético artículo de Roland Barthes y un estudio de Pierre Bourdieu, es decir, *la creme* del estructuralismo.

También de Hooghe compuso un detallado mapa urbano de Haarlem y según parece había participado del diseño del jardín del Palacio Real de Het Loo, en Appeldom, que suele atribuirse a Claude Desgotz, sobrino de Le Notre, como corresponde a este *petit Versailles* holandés erigido rápidamente hacia 1684.

De esta propensión por el proyecto barroco del *espectáculo de lo natural* destaca otra compilación que el editor Nicolaes Visscher publica en 1680 conteniendo las intrincadas piezas que de Hooghe dedicó al *parc* del castillo de Anguien, una intensa remodelación de una vieja propiedad de la familia Arenberg que Pierre de Luxembourg compró cerca de Bruselas.

Los dibujos que dejó De Hooghe, cuya entidad entre proyecto y descripción resulta difícil de discernir ya que en cualquier caso contienen mucho del delirio inventivo de nuestro polígrafo, hoy aparecen como referencias no ya de un sometimiento afrancesado del jardín

al rigor de geometrías regularizadas sino mas bien una panoplia donde se exhiben panoramas teatralizados de un tenor que sólo se advertirá en el surrealismo, también flamenco, de los muy modernos Delvaux o Magritte: paisajes no tanto de lo natural de-formado o trans-formado sino entornos fantasmagóricos de sueños y representaciones únicamente ubicables en el terreno del inconsciente.

El personaje barroco, algo tardío, que viene a postular el desorden de la armonía del material clásico a favor de combinatorias libres y hasta aberrantes, comprometiendo el espíritu de *concinmitas*, en la cuál encontramos gérmenes de modernidad es Gian Battista Piranesi, artista romano de la segunda mitad del siglo XVIII (1720-1778).

Si bien parecería haber incursionado prácticamente en algunas pocas intervenciones urbano-arquitectónicas –un plano para el *Corso di Tévere* (1744), una nueva planta de Roma (1748), trabajos de restauración de Santa María del Priorato (1744-6), trabajos en el Palazzo Quirinale (1767) y relevamientos de ruinas de Villa Adriana (1747)– su profesión principal fue la de grabador, dos de cuyas colecciones, las *Cárceri d'Invenzioni* (1740) y las *Vedute di Roma* –que incluyen sus visiones del Campo Marzio– (1748) introducen ampliamente en la polémica que referimos.

Piranesi exalta la privación de significados y manipula los materiales clásicos con una negación del orden y con un fragmentarismo crítico que instala como dirá Tafuri, una virtual imagen de podredumbre, respecto de la tradición y sus repertorios materiales. Piranesi reconstruye y reintegra, en imágenes imposibles, aquellos materiales manifestando su finitud y la caída de su potencia ordenadora y de su capa-

cidad de referirse al orden de la naturaleza que hasta entonces, el arte debía imitar.

Tafuri² plantea algunas ideas acerca de la descomposición de los regímenes clásico-miméticos de Piranesi: *...En las Cárceri se observa una desintegración constante de las estructuras que, a pesar de todo, tiene una función precisa. Precisamente esta desintegración induce al espectador a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un puzzle que al final se revela como insoluble. Pero se podría decir también que el espectador de las Cárceri se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto por Piranesi.*

En otro pasaje Tafuri alude a las ideas compositivas de las *Cárceri* y en particular a una deliberada descomposición de los materiales históricos al cuál sólo aparentemente parecía afecto Piranesi dadas sus aventuras juveniles protoarqueologistas: *En especial, sus restituciones en perspectiva son reveladoras del método de composición seguido por Piranesi; sus organismos complejos resultan originados por planimetrías en las que domina únicamente la casualidad de los episodios, el entrecruzado carente de leyes de superestructura, el apartamiento de las leyes de perspectiva; hasta el punto que parecen reales unas sucesiones inexistentes de estructuras. Lo cual contrasta claramente con la continua alusión, presente en todas las estructuras imaginarias de Piranesi, a la austeridad y a la organicidad de la arquitectura etrusca y romana. Así pues, por un lado tenemos desarticulaciones de organismos y por otro, unas referencias a precedentes históricos altamente estructurados. Las contradicciones de Piranesi empiezan a mostrarse en toda su complejidad.*

Las visiones fantásticas de unas ruinas romanas, reconstruídas en los relevamientos e introducidas en un nuevo orden exasperante-

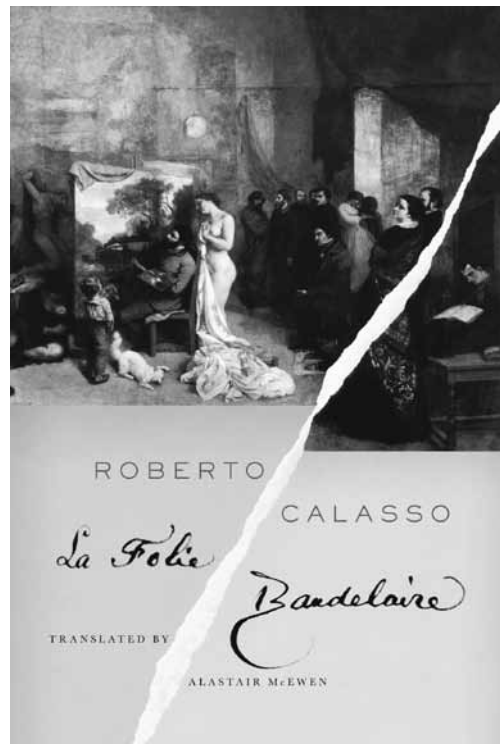
mente urbano, denso, contradictorio, con una cabal pérdida de sus originarias cualidades proyectuales –por ejemplo, la idea de monumentalidad como relación figura-fondo del objeto monumental– anticipan o prefiguran el orden formal moderno de las ciudades, el que ya ha olvidado toda referencia real o metafórica de lo natural para abarrotarse en una cancerígena reproducción de los repertorios históricos con formas absolutamente privadas de sus contenidos significativos.

Las *cárceri*, en tanto espacios deliberadamente abstraídos de toda funcionalidad, implicarán una fantástica indagación de la conformación proyectual de lo espacial, disolviendo de manera avasallante el concepto de *composición*. Piranesi desde la experimentación teórico-proyectual anclada en dispositivos de representación que obstruyen la visualidad convencional, inaugura la vía específicamente moderna de una manipulación arquitectónica ya no de los continentes formales sino de los contenidos espaciales.

El espacialismo piranesiano o su desinterés en la cuestión de las pieles o envolventes, abre un campo de pensamiento más esencialista sobre la categoría espacial la que deberá esperar un par de siglos para encontrar alternativas tecnológicas antitectónicas que le confieran viabilidad más allá de los dibujos. Piranesi también aparece como uno de los que inicia la clausura del valor representativo del dibujo, o sea de esa definición misma de la noción de *proyecto* que había impuesto Brunelleschi en el Renacimiento como un *ver-antes* amparado en la potencia mimética de un objeto aun no existente que presentaba la *perspectiva communis*. Piranesi desprecia esa facultad premonitoria o anticipativa del *dissegno* y nos habla de una

clase de proyecto que es en sí una investigación autónoma, no un paso técnico previo a una consumación real ulterior. Este valor autonómico que Piranesi instala en su producción iconográfica anticipará la crisis del proyecto como instancia instrumental que formularán Eisenman o Hedjuk hacia 1980.

Los *irracionales* Hooghe y Piranesi anticipan regímenes de turbulencias o estatutos delicuescentes de ensoñación y pesadilla como bien empalma quizá con el corazón más vanguardista de la modernidad, es decir el conjunto de las experiencias del dadaísmo y surrealismo encarnada en Schwitters o Ernst. Tafuri delineó algunos de estos circuitos, por ejemplo la



R. Calasso La Folie Baudelaire

conexión entre Piranesi y Eisenstein y como el *método paranoico-crítico* (usando la definición de Dalí) del italiano convive con los discursos filmicos del ruso organizados según las características de una *estética del montaje* (que por otra parte, cruzaba cierta modernidad, por ejemplo en los montajes gráficos o *collages calculados* de Heartfield o Hausmann). Todo quedaría explicado en la potencia estética del inconsciente, es decir, en el desencadenamiento de movimientos expresivos absolutamente opuestos al principio de la razón. Y muy a menudo mas bien cerca de la locura, el desvario o el capricho, o sea el desafío programado de un discurso previsible o razonado. Motivos aristocráticos y de un desafiante *avant-modernism* situado en la polémica adhesión baudelaireana al *art pour l'art* podrían rastrearse en la invención ilustrada de la idea de *folle*.

La palabra inglesa *folly* o la francesa *folle* designa en principio a un objeto fruto de un capricho o extravagancia que decora, sin una función precisa, un gran jardín. En italiano, *follia* es locura. Estos artefactos proliferaron entre los siglos XVI y XIX –es decir, entre el barroco y el romanticismo– introduciendo matices historicistas o empáticos en la naturaleza de los paisajes proyectados, a veces bajo el diseño de una falsa ruina. Habrá *follies naturales* (rocas, cuevas), *clásicas* (*tempiettos*, rotondas), *exhóticas* (pagodas, pirámides) o *rústicas* (chozas, cabañas vernaculares). En Inglaterra los amantes y defensores de estas piezas constituyeron *The Jolly Fellowship*, preocupada en inventariarlas, describirlas, preservarlas, etc.

En la tradición francesa e italiana también se usó la expresión *bagatelle* o *bagatella*, como pieza inútil o puramente decorativa aunque esta palabra refiere inicialmente a un juego

de billar en el cuál unas bolas de márfil pueden voltear unos pinitos o clavijas de madera, divertimento de salón que parece estar en la arqueología del juego mecánico de las *pinballs* (pinito y bola).

Bernard Tschumi usará la idea de *follies* como componente edilicio sistémico de su propuesta para el parque de La Villette (1982) y Rem Koolhaas usará la referencia a la *bagatelle* o *pinball* en su proyecto para la Biblioteca de Francia (1989); ambos retoman, en su crítica a la funcionalidad mecánica de la modernidad esta doble noción lúdica del paisajismo aristocrático como desencadenante de procesos imprevistos de percepción y disfrute en el caso de arquitecturas urbanas de carácter público, ciertamente dentro de la desocialización conceptual inherente a la posmodernidad, de intereses mas discursivos y alegóricos que referidos a los usos funcionales convencionales de ciudad.

La expresión *folle* también recae en cierta redefinición del espectáculo en la París del Siglo XIX, con el montaje de la *Treviso Follies* en 1869 que luego deviene cuando se muda a la calle de la Pastora en Montmartre, en el *Follies Bergere* desde 1872, lugar de *bailes mecanizados*, como el *can-can*, donde Josephine Baker (ese objeto de deseo de Le Corbusier en su viaje marino a Buenos Aires en 1929) lo hace desnuda apenas dos años antes y la célebre Cleo de Mèrode –formada en *l'Opera*, reina de belleza de *L'Illustration* en 1896, desplazando a un segundo lugar a Sarah Bernhardt y modelo frecuente de Degas, Tolouse, los fotógrafos Nadar o el escultor Falguiere– bailará entre 1898 y 1934. 36 años completos de levantamiento mecanizado de piernas!!

El germano-americano Florenz Ziegfeld, coreógrafo y empresario, creará en Nue-

va York, inspirado por los bailes parisinos, su *Ziegfeld Follies* que bailarán en Broadway entre 1907 y 1931 y de la cuál en 1971 el productor Stephen Sondheim montó un sonado *remake* bajo el nombre *Weismann Follies* que tuvo mas de 500 representaciones. Una variación del engendro de Ziegfeld será lo que emprenderá el bailarín Samuel Rothafel, conocido como *Roxi*, que en 1931 será enviado a Europa para averiguar sobre el posible desarrollo de un nuevo espectáculo para el *Radio City Music Hall*, que entonces estaba proyectando la firma Harrison&Reinhardt para Rockfeller, quiénes mandan a *Roxi* a Europa para inventarse *algo útil e impactante* para los *shows* de la nueva sala de 6000 plazas. Al volver Rothafel lanza el espectáculo de una nueva *folle* que se llamarán las *Roxettes*, 64 bailarinas que se mueven en medio de recursos luminotécnicos y otras cosas como gas hilarante inyectado a la platea, obligando a esta a participar de una felicidad hasta involuntaria. En su *Delirious New York* Koolhaas³ se detiene en explicar esta maravilla y dirá que se trata de *partículas humanas aisladas que flotan ingravidamente por un campo magnético de placer inventado y que ocasionalmente colisionan*.

También Tschumi imaginaba que pasear sin destino por la Villette era semejante a los movimientos bruscos e imprevistos de las partículas del movimiento browniano, que colisionan sin trayectorias fijas. Las *Roxettes*, cuidadosamente seleccionadas por imagen y condiciones físicas, vivían dentro del Radio Ciy, en unos fansterios cercanos al salón de sus espectáculos y eran cuidadas y entrenadas como delicados autómatas de un espectáculo diferente.

Unos cuerpos intercambiables y maquínicos en su movimiento sistémico: *bagatelles* de un billar loco y nervioso; *follies* de carne en el

paisaje onírico del espectáculo, semejantes a las mudas cajas rojas del parque parisino o a los misteriosos kioscos diseminados por el territorio de naturaleza proyectada y domesticada de los grandes parques nobiliarios.

En el mundo literario la palabra *folle*, en sus vertientes francesa, inglesa o italiana, también tuvo su fortuna reciente. El polígrafo florentino y director de la exquisita editorial *Adelphi*, Roberto Calasso, recurre a ella en tres de sus libros. La *folle* italiana se menciona y trata en *L'Impuro Folle*⁴ y en *La folle que viene dalle ninfe*⁵. El *impuro* es un antiguo juez alemán –Daniel Schreber, de quién Calasso editó *Memorias de un enfermo de nervios*, crónica de su internación en el manicomio Sannenstein– que planteaba, en un delirio que a Freud le dio el caso para presentar su teoría de la paranoia, su enfermedad como confrontación con Dios, un dios bifronte representado por Ormuz y Ahriman.

La locura asociada a las ninfas es una colección de ensayos –sobre Warburg, Kafka, Nabokov o Canetti entre otros– en que se presentan estados creativos de locura (obsesión, persecución, representación, expresión) como la forma griega que consideraba la *folle* como humanización o encarnación humana, del mundo divino y sus pasiones inmensas. Lo divino se aprehendía desde lo humano, al costo de devenir loco o enfermo, que por supuesto no tenía el carácter desacreditado que tendrán esas palabras desde el siglo XVIII: antes de esa fecha cierta locura era profética.

El tercer libro aludido es *La folie Baudelaire*⁶ donde juega con la palabra francesa –capricho, extravagancia– para presentar un fresco sobre el París del siglo XIX alrededor de la figura de Baudelaire, en modo mas actual pero no tan diferente al proyecto de Benjamin.

La tribuna profética de los ojos ardientes –autodescripción que Baudelaire hace de su trabajo– es desmenuzada por Calasso a través de un calidoscopio que revisa la relación turbulenta del poeta con otros referentes de esa arqueología de modernidad como Ingres, Delacroix, Degas o Manet, desplegando un fresco sobre un *mundo folliesco* (extravagancias enloquecidas) que Nietzsche definió como *el olimpo de la apariencia*, mundo especular y espectacular de opacidades superficiales.

Esta idea de describir personajes-mundo, donde la acción poética o artística de un sujeto revulsivo refracta y pulveriza su ambiente de pertenencia, también lo afrontará Calasso en su estudio llamado *Il Rosa Tiépolo*⁷ donde el véneto Gianbattista Tiepolo, uno de los primeros grandes pintores *espectaculares* europeos del XVIII, es disectado en su creatividad de representación de la mundaneidad en torno de dos series de trabajos, los *caprici*, caprichos o *extravaganzas* y los *scherzi*, bocetos y experimentos de brocha gorda en lo conceptual y fáctico. Calasso escribe ensayos rigurosos que parecen novelas y procesa la desmesura de su aparato erudito en citas que se disuelven en el texto de modo que hay que trasladarse a las referencias para desmigajar lo propio de lo ajeno. Ese encajamiento de la cita en su propio texto es muy italiano, semejante al modo de proyecto de Francesco Venezia en el Museo de Gibellina o al de las obras fracturadas y rescritas del véneto Carlo Scarpa, quién parece como nadie, conocer y reelaborar el ideal estético bizantino de proyectar *continuum*s de superficies diversas resueltas con materiales y fragmentos heterogéneos.

El ahora *best seller* y otrora viandante desprevenido del fragante existencialismo parisino, Paul Auster, también apela a la expresión *follie* en su novela *Brooklyn Follies*⁸.

Este texto –decorado en la cubierta española con los metálicos y gastados kioscos de inspiración parisina que bajan al metro en Brooklin, es decir, unas *follies urbanas*– consiste en el relato de la vuelta a su barrio de Brooklin de un jubilado desahuciado por un cáncer, Nathan Glass, cuya denominación especular le deparará un modo de describir esa cotidianidad semiamarga de la que quizá escriba lo que propone como el *Libro del desvario humano*, que pretenderá ser la descripción microscópica de las pocas y contradictorias historias que el personaje percibe, *olimpio de apariencias* que se entrecruzan en la *biblioteca de viejo* del homosexual Brightman (*hombre que brilla*) y que presenta una nueva edición –en clave de comedia amable– del París baudelaireano, triturado en la Nueva York del 11S en esquirlas de materiales en que se ha pulverizado la tersura de la apariencia y en que la felicidad se convierte en un trabajo.

Los filamentos que unen las experiencias más anticlásicas del mundo barroco con las extravaganzas iluministas del *nonsense* de la *follie* o el ludismo de las *bagatelles* desde luego, como proponemos, pueden rastrearse hasta conductas posibles de una modernidad más ceñida por el imaginario estético emergente de las investigaciones analíticas de Freud y Jung, tropezando en el aleatorio comportamiento de aquellas *juke-boxes* con episodios tales como Füssli, Blake y Soane y toda la saga oscurantista de los esoterismos historicistas del siglo XIX, incluyendo el imaginario oculto o íntimo del régimen victoriano y sus expresiones estéticamente revulsivas en algunas experiencias *arts&crafts* y *art nouveau*, no las razonadas traducciones del cientificismo de la naturaleza –como las gramáticas vegetales de Fry y su elaboración de las láminas del acuñador del térmi-

no *ecología*, Ernst Haeckel– sino las incursiones ensoñadas y culturalmente disfuncionales al urbanismo de la industrialidad, como las oscuras proposiciones de Odilon Redon.

En ese circuito turbulento hay que ubicar el caso finisecular de Viena, allí donde doctrinaba Karl Kraus pero también donde ejercía Freud y despuntaba Wittgenstein, incluso *acomplejando* (aludiendo a *complejo* y *complejidad*) las supuestas transparencias amables del *fin de siècle* transcripto por Klimt y Schiele, una especie de puerta hacia un mas allá de experimentación surreal.

Si bien el caso de Klimt refleja alegóricamente el tipo de tensiones expresivas de la sociedad vienesa, desde el concepto de belleza femenina burguesa en los retratos de Adele Bloch, Fritza Riedler o Ria Munk hasta los problemas de la figuración institucional en los casos de los frisos para el *Burgtheater*, el *Kunsthistorisches Museum*, la Universidad o los anuncios para el movimiento secesionista pasando por toda la serie de trabajos paisajísticos de Klimt o los desarrollos simbólicos de las pinturas del Palacio del banquero Stoclet, sus temáticas enuncian cierta intención de participar de las discursividades que abría el psicoanálisis tanto como su aportación a la creación de un lenguaje fusionando elementos provenientes tanto del repertorio oriental como de la reelaboración del modo bizantino que Klimt había descubierto en Rávena.

Pero será Egon Schiele, discípulo y admirador que muere apenas con 28 años en 1918, pocas semanas después del deceso de Klimt, quién consagra el motivo de la fusión del amor y la muerte en los retorcidos abrazos de amantes despojados de recubrimientos simbólicos y llevados a la inmediatez de la carne desnuda, pero dando paso a una definitiva desestabili-

zación del decoro de la composición klimtiana. Klimt y Schiele pudieran haber sido los últimos muertos de la Gran Guerra.

Esa dualidad freudiana ero-tanática expresa el sedimento básico de cultura y sentido de los albores del novecientos vienés, también por caso en la obra pictórica de Arnold Böcklin y Max Klinger, dos suizos de Basilea –donde enseñaba historia Jakob Burkhardt, a la sazón también influyente en las ideas vienesas–, cultores del simbolismo de fusión panteísta-realista y postuladores tardorománticos de la *melancolía* de la segunda mitad del siglo XIX que si fue tajantemente metropolitana en Baudelaire, desarrolló otros motivos en esa obra, como el caso de la enigmática *Isla de los Muertos* böckliana de fuerte incidencia en los turbadores motivos del joven pintor vienés Alfred Kubin, amigo de Kafka y ciertamente antecesor de los motivos surrealistas, al que Massimo Cacciari⁹ le otorgara peso significativo en la estructuración básica del *gusto jugend* y también en el cuestionamiento moral loosiano: *Como Ernst Bloch vino a decir la tierra del Jugendstil es Sumpfmoor y Heide, pantano, estanque y matorral, una naturaleza no tranquila ni acogedora sino desordenada y arisca. El paisaje se construye sobre la línea del horizonte, horizonte por horizonte. El árbol, al emerger, no marca mas que las cesuras de un amplio metro. Las mismas líneas que componen el ornamento del jugendstil derivan de este como diría Bloch –discurrir por el mito fundante de la naturaleza imperfecta–: son complicaciones y “locuras” del horizonte. Loos remítense también a este origen: son detalles, fragmentos de la Melancholia, piezas del mosaico de la ficción del mito ya dispersa, restos sobrevivientes a la irrupción de las figuras de la Muerte (las figuras de la Guerra y de la Peste, obsesivamente recurrentes tanto en*

Böcklin como en Klinger y en Kubin). La línea es siempre aquella del horizonte inalcanzable. En el Jugendstil esta línea es curva, se sucede a sí misma, busca en el ansia de su movimiento nuevos posibles metros –pero permanece la línea que marca el horizonte, el insuperable límite. Igualmente los colores, aun cuando aparezcan liberados de toda tarea descriptiva, siguen siendo los colores del otoño o de inciertas primaveras.

Corría todavía el champagne o los vinos húngaros pero se acababa el siglo largo, como enunció el recientemente fallecido Hobsbawn o empezaba otro, el corto. Y se acababa también la tercera vía del Imperio, algo que como dice Angel Faretta en sus estudios de cine debió haber sido una alternativa católica entre comunismo y capitalismo y que se extinguió en su melancolía aunque fundó Hollywood y un nuevo espectáculo con sus exiliados cineastas, relanzó la filosofía analítica con Wittgenstein (mucho más vivo ahora que Heidegger) y esbozó el problema de hoy, que como bien entendió Deleuze al gran neurótico Sigmund, consiste en el nudo entre esquizofrenia y capitalismo. Todo al calor noctámbulo de los brillos dorados de Klimt, un cronista.

Las tribulaciones de las *follies* del XVIII se trasmutan en figuras estéticas asociadas a pulsiones del inconsciente allí donde el estado turbulento y apocalíptico de las políticas culturales lo permitían o hasta lo requerían, como ocurrió en la Viena finisecular aunque obstruidas en su abrupto declive al margen de las vanguardias, salvo aquellas ramificaciones colonizadoras como la sucedida con la invención de Hollywood a cargo de algunos austro-húngaros emigrados (Lang, von Sternberg, Fejos, Curtiz, Korda, Lamarr, Rainer, etc.). El modelo de un irracionalismo anclado en la búsqueda de efec-

tos de ilusión e inconsciencia no sólo agitan el espacio de la renovación estética surrealista sino también las propuestas filosóficas de Marcel Bataille de donde emerge una compleja corriente que hasta podría articular propuestas de Benjamin con Deleuze y en esa compleja lucha con el racionalismo –encarnado en el pensamiento estructuralista desde los 60– también aparecen aventuras proyectuales que por ejemplo, en Bernard Tschumi, se proponen cuestionar el falso cientificismo multidimensional que Giedeon había osado proponer vinculando a Einstein y Minkovsky con Le Corbusier (ignorando a Mendelshon quién era el que más cerca estuvo del físico de la relatividad).

Nacido en Suiza (los más importantes arquitectos franceses son suizos, como Le Corbusier) su formación parisina lo acercó a la escena de los 70, en la que devino cultor del psicolenguaje lacaniano, el fenomenologismo abortado en parte por la muerte temprana de Merleau Ponty y la *nouvelle vague* cinéfila, en particular, con su interés en el enfoque del adusto cineasta católico Erich Rohmer, de quién le interesaba el que hubiera hecho un cine que transcurría siempre en movimiento (por ejemplo, dentro de vehículos).

En los apuntes publicados en los 80 bajo el enigmático título *Manhattan Transcripts*, Tschumi vierte su formación e intereses y advierte su preocupación por una condición excesivamente mecánica o inmóvil de la arquitectura, como si ésta se obstinase en mantenerse, fuera de cambios lingüísticos, en una clásica idea de monumento eterno, negándose si se quiere a formar parte de la revolución artística moderna encarnada en Duchamp y lo que vino después. La gran novedad corbusierana de la *promenade* –que Giedeon equiparaba

a la relatividad hiperdimensional de la física einsteniana— no es más que la idea de un sujeto o un cuerpo que se mueve respecto de un espacio recorrible e inmutable.

En esa época Tschumi postulaba su propuesta para La Villette (1982-98) como un plano abstracto artificial o anti-natural en que unos monolitos rojos cuya función no era relevante y que recuperaban el nombre dieciochesco de *follie*, fungían como elementos con que rebotar, en infinitos posibles recorridos de los viandantes del parque que evocaban el llamado movimiento browniano de las partículas que se mueven estocásticamente mientras tratan de enfriarse, siendo el frío total la inmovilidad o la muerte y la idea negativa de ausencia de calor.

Y cuatro años más tarde al obtener el segundo premio de la Opera de Tokio, directamente proponía un edificio-corte, cuya proyección extrusionaba un recinto dominado por escalas—función sobre una planta de bandas diseñada como un pentagrama y la proposición de pensar los movimientos (es decir, la mecanicista idea de circulación) como una coreografía, con toda la densidad productiva de espacialidades que tiene esa clase más compleja de movimiento corporal.

Lo curioso e interesante de Tschumi es que logra articular un perfil de experimentación teórica con una *performance* profesional importante, muchas veces sostenida en concursos internacionales ganados, como el caso del Museo de la Acrópolis, competición del 2001 y edificio terminado en 2009, como una especie de ascético cofre tributario y subsidiario del monumento que se sobre-eleva por detrás y que funciona como un depósito de fragmentos o astillas de aquél, en una experiencia museística dominada por la luz durísima y la disemi-

nación de lo que exhibe. Esa articulación de intereses teóricos e intelectuales y protagonismo técnico-profesional creo que es más exitosa y fructífera que sus frecuentes antagonistas de concursos, Rem y Zaha, ya que Bernard ha logrado sostener un discurso teórico alrededor de la dinamización del artefacto arquitectónico para producir experiencias ligadas al cine y al psicoanálisis, es decir efectos profundos en la percepción sensible del sujeto y en cierta complejización de lo fenoménico de usar o disfrutar una pieza de arquitectura. Por eso lo suyo tiene menos peso morfológico o háptico y menos aventurerismo tecnológico.

La cinta de Moebius perforada del *Athletic Center* de Cincinnati o *Lindner Building* (2001-6) o la papirofléxica y módulada cúpula del *Concert Hall* de Limoges (2003-6) son otros casos de su arquitectura laminada o fluyente, que define recintos de intensa exigencia de percepción en lo que cabe esa capacidad de probar planteos que satisfacen a la vez su línea de reflexión teórica como su eficacia técnica apta para convencer a un jurado de concurso. Como así también ocurrió con el ingenioso enfoque de la escuela de arquitectura de Marne (1994-9), donde el espacio intersticial entre los llenos y vacíos de la gran caja-patio interior ofrecen una renovación de la calidad pedagógica de estos espacios o en esa turbadora caja o vagón inclinado, que desafía la historia misma de la arquitectura o al menos, la de ortodoxia tectónica, de la pequeña *Glassvideohalle* de Groningen (1990), una solución tecno-minimalista pero que exige al usuario, sea que mire desde afuera o que lo recorra, la tensión de novedosas sensaciones y percepciones, es decir esa búsqueda de activación dinámica que Tschumi ha puesto como principal aportación de su teo-



C. Lee Tower Theater 1931

ría para hacer que la arquitectura del siglo XX sea al menos, compatible, con las novedades del arte del siglo XX.

Pero quizá deberíamos intentar retornar a aquello que se incubaba en USA alrededor de la fundación capitalista y espectacular del cine y de como esa eclosión de ilusionismo iba a contribuir al ulterior estado evolutivo del *cognitive capitalism* o al apogeo de pensadores/actores de tardomodernidad como el rutilante caso de Walt Disney.

La industria del espectáculo hollywoodense descubrió al filo de los 20, que la ficción memorable de los *happy end's films* y su poderosa subyugación e identificación del americano

medio (pero mas allá de ello, de toda la clase media mundial y las clases bajas en ascenso, al menos simbólico) debía prepararse con una arquitectura adecuada en que comenzara, antes de la proyección, la experiencia de un *nuevo mundo feliz*. Simeón Charles Levi, nacido en familia judía en Chicago en 1899, iba a ser el factótum de ese propósito, con el considerable currículo de mas de 400 salas de cine-teatro en California y México, uniendo la experimentación de las grandes productoras de la *west coast* –fue diseñador de la Fox– con la prueba de mundialización de esos templos ilusorios en la afición mexicana por el cine de *star systyem* y sus locales ad-hoc.

Levi, cuyos padres eran artistas de *vo-devil*, tuvo una primaria dedicación a la mecánica –construyó tres prototipos de autos– y un acercamiento a la arquitectura teatral en los estudios especializados de Newhouse y Rapp&Rapp, antes de mudarse en 1922 al sol californiano y mutar su nombre al más anónimo de Charles Lee, al que antepuso la enigmática letra S del oculto nombre de Simeón. Las inquietudes de las primeras décadas del siglo acerca de un renacer ecléctico visible en el *design* expresionista y *art deco* será especialmente útil para quienes como Lee debían ocuparse del proyecto de espacios de la ilusión y la subyugación –casi una evangelización laica del *american dream*– que en el caso del naciente imperio de las comunicaciones propio de Los Angeles iban a empalmar con el gusto populista de las tecnologías aerodinámicas y esa marcada tributación al *car design* tan elocuente en esa región y que Lee frecuentó de joven.

Si el *Hollywood Melrose Hotel*, de 1927, iba a suponer cierta apelación a la sequedad expresiva de los edificios funcionalistas a la americana (es decir, mejorados por cierto afrancesamiento como la mansarda o los remates angulados con pináculos de sabor nórdico) los lugares para el espectáculo le permitirán a Lee una expresividad ecléctica desaforada como se presenta en en su *Tower Theater*, de 1931, quizás su mejor obra, resuelta en un neobarroco con toques francés, español y marroquí como dice en su *memoir*, rematada con una incongruente *tower clock* más típica de edificios públicos (como las usará para la misma época, Salamone en sus edificios municipales bonaerenses) pero con un interior que imita, para una platea de 900 plazas nada menos que a la Opera de París.

Este referenciamiento desorbitado se presentará en el *Los Angeles Theater*, una fachada estrecha de acceso resuelta al modo del barroco francés de Soufflot bastante fúnebre por cierto, que por detrás alberga una sala de 2000 asientos cuyo punto de referencia serán sin nada de modestia, los interiores de Versalles. Aquí, como en otras obras de Lee, deben destacarse las inquietudes megalomaniacas en lo simbólico de su cliente, el empresario Gumbiner, quizá equivalente en el caso argentino con las veleidades alegóricas de los cines del empresario Lococo.

En otras ocasiones el cliente de Lee fueron directamente o no, las productoras, como en el caso del *Wilshire Theater*, 1930, que tenía una torre de oficinas que usó la empresa *XX Century Fox*, que además estrenó allí muchas producciones como la primera sonora, *The singer jazz* con el popular Jolson embetunado. El *Wilshire* más adelante, recibió un fondo del millonario judío Haim Saban y hoy el complejo es el *Saban Theater* y su estructura monumental resultó apta para acoger el *Temple of Arts*, dedicado a presentar y potenciar las artes musicales y figurativas de raíz judía.

La obra mexicana de Lee refirió a la expansión empresarial de distribuidores a ese país y le permitió, junto a otros trabajos domésticos como la *Patch House*, apelar a la gramática de la hispanófila *Mission Style*. En el DF se encargó de muchas obras, la mayoría hoy desaparecidas, como los cines-teatro Lindavista, Tepeyac o Chapultepec, demolidas o irreconocibles. Mejor destino corrió su cine-teatro Lido que fue comprado por el Estado, convertido en centro cultural y sede de una de las librerías del FCE, con un proyecto de restauración encarado por González de León, muy polémico no tanto por



TJP Mecenatepolis 2 Seul 2011

su relativo apego al mantenimiento de la fachada sino por el virtual vaciamiento y rediseño de su interior. Aunque toda esa fragmentaria y disparatada arquitectura espectacular de Lee, modelo de una *kino-architecture* dispersa por el mundo evoca todavía en su fantasía algo *pop* y nada culta, el ensueño del mundo feliz del cine de entreguerras, verdadero opio del pueblo.

Sin embargo, aunque poco conocido y reconocido las tareas de Mr. Lee para crear los nuevos templos de la moderna religión del cine es necesaria pero orbital respecto de la imaginación de los creadores de la ficción americana, que finalmente llega al cine, es decir la de la literatura de cordel de esta época, básicamente la *noir fiction* detectivesca, la *science fiction* de divulgación científica y el *comic* o la *literatura dibujada* o ilustrada como la alcanzó a definir Oscar Masotta. Una literatura que en el plano calenturiento de la creación de imaginario iba a ir y venir de su estatus de representación y realidad: es decir, Fritz Lang en *Metropolis* organiza su escena influenciado por la estética de los arquitectos expresionistas como Obrist o Finsterlin pero Koolhaas en los 90 va a tratar en sus proyectos, de realizar *Blade Runner*. De allí la relevancia que en esta presentación del costado no-racionalista de la estética moderna iba a adquirir, en un mismo personaje, a la vez, ficcionador y proyectista como fuera Disney, en cuya órbita ciertamente también se encontraría Ray Bradbury, el célebre autor del *El Hombre Ilustrado*, quién en un pasaje de su prolífica carrera iba a revistar como asesor (de qué?: relatos, programas, escenas?) del estudio *The Jerde Partnership*, quizá el más activo desde los 80 en proyectar ficciones-ilusiones.

Se conoce al *selfmade man* Ray Bradbury (1920-2012) como uno de los padres populistas

de la *science fiction*, en un plano mas empírico y sentimental que el apocalíptico y culto Philip Dick, atravesado éste por una vida psicológicamente turbulenta como si le tocara de veras poblar sus mundos desangelados. Por el contrario, Bradbury desbordará el entusiasmo del americano medio, confiado en la tecnología y sensible para producir metáforas develadoras de las atrocidades totalitarias, como su *Fahrenheit* que remite a la persecución de las ideas de vanguardia y quema de libros del inicio hitleriano con rasgos de tecno-populismo que no impidió empero, el reconocimiento que Borges hizo de su literatura.

La capacidad forjadora de escenas futurológicas tuvo para Bradbury un temprano interés en conciliar relatos e imágenes y por ello es interesante comprobar que devino en ayudante de *locations* de John Huston, por lo menos para el *Moby Dick* filmado en 1956.

La metáfora del cuerpo devenido *ilustración* de su célebre libro –que hoy se ha banalizado o triunfado según se mire, cuando se comprueba la compleja mitología pintada que tienen sobre sus cuerpos futbolistas o boxeadores, por nombrar a gente que pone parte de su cuerpo en exposición pública– justamente ilustra o refiere a su inveterado optimismo de pensar y producir un mundo enteramente disuelto en la imbricación de historias gráficas como las de los *grafiteros* portorriqueños de Nueva York o del arte de Basquiat, ex chico mestizo de la calle brookliniana devenido estrella de galerías y arrasado por las drogas a sus 28 años y por ello no será incongruente que escriba un manifiesto ad-hoc sobre su percepción de habitar el futuro y que se sume como asesor a una de las oficinas de *pop design* mas espectaculares y exitosas.

El libro se llamó *Yestermorrow. Obvious answers to impossible futures*¹⁰ y la oficina que Bradbury integró es TJP (*The Jerde Partnership*) liderada por Jon Jerde desde su sede de Venice (California), donde también vive Gehry dicho sea de paso y que es responsable de buena parte de las arquitecturas ilusorias del consumo desaforado y de la alienación de ciudad, como el proyecto de las cinco cuerdas de la *Fremont Street Experience* en Las Vegas en los 90 (proyecto finalmente realizado por Mary Kozlowski, previa crítica despiadada del de Jerde) hasta el *Joint Buy Plaza* en Shanghai, de 2004, una de las varias piezas de su inserción eufórica en los mercados orientales.

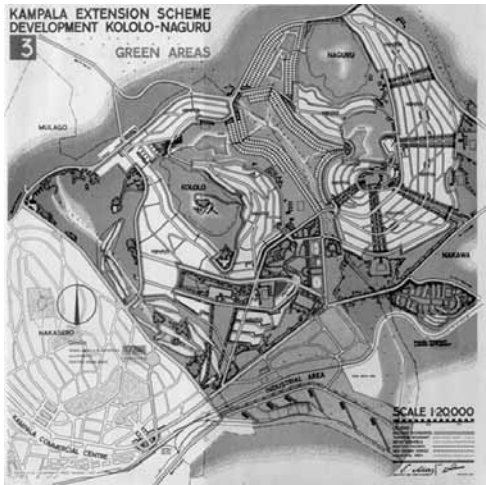
La colección de *Fueiserá* contiene casi todos los ensayos entusiastas de Bradbury en que se propone acercar su *light-fiction* (contra la del *dark Dick*) a comentarios sobre la vida real o deseada sobre todo en esa costa oeste de la que nunca se fue, lo que es visible ya desde los títulos de algunas piezas –*Arquitectos, colmenmé de sorpresas, La gran ferretería: Que hago acá y porque compro esto?, El príncipe del Renacimiento y el marciano bautista*, etc.– en que no sólo presenta su elegíaca tributación de un mundo tecno-lúdico sino que describe y explica porque se integraría por unos años a aquel Estudio encarado seriamente en lo frívolo del juego y el espectáculo.

Desde su obra temprana Jon Jerde –valorado por Bradbury como una suerte de *Leonardo* de esta época– asumió lo fantástico del mundo supermercantilizado, como ocurrió con su primer éxito, *Horton Plaza* –hoy Westfield– en San Diego, 1985, *shopping* abierto o *shopping town*, *activo cívico* según sus promotores y el mas grande éxito comercial (lo visitaron 25 millones de personas en su primer año y sigue teniendo la renta de alquiler mas alta para sus locales).

Y esta concreción del sueño ficticio de Bradbury, este frenesí de movimiento y locura –Horton tenía *cul de sacs* cerrados, escaleras torcidas o paredes pintadas de manera anómala, verdadero espacio imaginario– se mantiene por décadas hasta los recientes *Mecenatpolis* de Seul (2011) o *Kuntsevo Plaza* de Moscú (2012) signos de la buena salud y expansión global del mundo onírico del espectáculo del *fashion comerce* y el *entertainment* y concreción fáctica y a la vez poderosamente ilusoria, de los sueños del *hombre ilustrado*, el bonachón Bradbury, capaz de mutar la ilustración enciclopédica al mundo del *comic* hecho realidad.

Pero si la línea de nuestra secuencia de personajes-obra –de Hooghe, Piranesi, Klimt y los hombres que proyectan (en, para) Hollywood– y de nuestra indagación sobre la extravagancia in-útil de las pequeñas locuras se puntúa con evidentes transgresores al modelo apolíneo del pensamiento racional quizá también sea útil indagar en las flexiones que sugieren cambios o debilidades en aquella omnipotente ortodoxia en la historia propia de algunos hombres fuertes del proyecto pensado y actuado en clave de racionalismo, como el caso –nunca extinguido en las sorpresas de una vida polifacética y poco anclada en la coherencia– de Corbusier o en la disgresión que podría hacerse poniéndose en cuestión el supuesto *summum* de racionalidad ético-estética de los grandes adalides a la vez, de la modernidad urbana racionalista y de la ideología socialista como el caso de Ernst May o mas bien de los interludios menos racionales en tal doble sentido de su aventurero periplo europeo-africano.

La fama de gurú marxista de la arquitectura proletaria de Ernst May (1886-1970) debe ponerse sino en cuestión, al menos en



E. May Expansión de Kampala 1947

contexto y señalar sino sus contradicciones antagónicas al menos sus pintoresquismos. Eso mismo le fue cuestionado por tratar de armar en su experiencia africana, un *modernismo tropical* perfectamente coherente con la cultura colonial que es lo que le enrostran estudiosos africanos como Demissie, Le Roux, Peters o Cripps y sobre todo Kai Gutschow quién en su ensayo *Das Neue Afrika: Ernst May '47 Kampala Plan as cultural program*¹¹ escribe que *privilegiar la máquina como metáfora y como base de la tecnología constructiva y el concepto de Africa como laboratorio para las ideas experimentales de May, todo ello implica un modelo occidental de modernidad industrial*. Occidentalidad que en el caso de May implicaba su alta valoración de la cultura de USA –Whitman, Wright, Ford, Taylor, el jazz, Mumford (de quién era amigo desde los 20) y la *Regional Planning*, etc.– país al que viajó en 1925 antes de empezar su trabajo de funcionario municipal en Frankfurt en que pasó un lustro, publicando la revista *Zeitschrift Das Neue Frankfurt* y proyectando los *siedlungs* Romerstadt, Wes-

thausen y Höhenblick además de acoger el II CIAM en esa ciudad en 1929 donde presentó su célebre documento *Existenzminimum*.

Después de esta enjundiosa experiencia –dirige una oficina municipal, una revista, un estudio y una empresa municipal de construcciones y urbanización– emigra, ante el progresivo advenimiento de Hitler, a la URSS, donde estará entre 1930 y 1933 a cargo de la llamada *Brigada May* entre otras cosas, responsable del diseño de Magnitogorsk, la ciudad del acero sobre los Urales que May pensaba como réplica superadora de la Pittsburgh americana. Allí acuñó su noción de *zeilenbau* o construcción lineal, que venía de su sistematización edilicia frankfurtiana y que influyó en el concepto de *ciudad lineal*, desarrollada por sus colaboradores soviéticos como Nikolai Miliutin y su idea de *sosgorod* o ciudad soviética maquinica y extensible, sin diferencias barriales ni sociales ni funcionales.

Desde 1936 hasta 1954 se instala en Kenya y Uganda y construirá viviendas individuales y colectivas, mas lanzado a la estética expresionista de su país natal como se ejemplifica en su *Kenwood Building* o en los *Delamere Flats*, en Nairobi, 1938.

Pero su trabajo urbanístico-cultural mas significativo sera el Plan para la expansión de Kampala, capital ugandesa que aborda en 1947 donde por una parte desarrollará la idea de una ciudad fragmentada, con núcleos o barrios instalados sobre la geografía de arroyos y montes selváticos (de manera semejante a los proyectos que su viejo conocido Ludwig Hilberseimer haría en la misma época para las islas de Hawai desde Chicago) y por otra, una *tropical architecture* que debía fundar pautas para un *new regionalism* bastante cercano a las ideas coloniales británicas, una modernidad tropical de

verandas, *pilotis* y *sunshades* –durante la guerra incluso empezó a usar adobes– que parece haber sido conocida y saludada por Le Corbusier –entonces empezando a trabajar en la India y en el norte de Africa– tanto como denostada por los intelectuales africanos mencionados arriba. En 1954 volvió a Alemania donde se ocupó de proyectar conjuntos habitacionales en Hamburgo y Bremen, pero antes, en sus años africanos también trabajó en la ciudad industrial de Jinja sobre el Lago Victoria, las oficinas para la *Uganda Company* y un museo y un hotel en Kampala, todo ello en la segunda mitad de los 40. Tanto en Africa como en la URSS se interesó en el concepto de *trabatenstadt* o ciudad satélite que pensaba semejantes a *garden colonies* lo que revela la influencia que en él tuvieron las ideas de Howard y su trabajo de aprendiz de urbanista con Raymond Unwin (estuvo en el proyecto de Hampstead entre 1910 y 12) y con Theodor Fischer y de allí le vino seguramente su interés por el *biological planinng*, bajo los enfoques de Geddes y luego de Mumford.

Nos queda por repasar un breve pero significativo hueco en la vida de este temprano

trotamundos, los años 33-36. May se va de Rusia a Africa en 1933 y con el dinero que había cobrado allí se compra una plantación en Arusha, Tanganyka, hoy Tanzania, de 160 hectáreas para cultivar café y frutas. El reputado marxista deviene terrateniente y hay referencias de su propia cosecha para describir esta etapa: se autodenomina *architect-farmer* responsable de proyectar un *total landscape in my own third Reich*. Educa paternalmente a sus trabajadores y les ofrece conciertos de Beethoven con un cuarteto de cuerdas que toca en la selva. Lee mucho a Norbert Elias y a su dicotomía entre *zivilisation* y *kultur* en que Z es el materialismo aristocrático de las metropolis y la racionalidad del proyecto moderno y K es lo instintivo, lo autóctono, lo particular de cada lugar en sus tradiciones y valores. En esa meditación termina por abjurar del colectivismo –aunque nunca llegó a ser un militante marxista– y concluye por adaptarse a un mundo que puede oscilar entre el conservadurismo popular de su etapa de patrón de estancia y su re inserción en la arquitectura urbana y burguesa, con inquietudes regionalistas que parecen, no logran disipar el aura colonial.

NOTAS

1 Alpers, S., *El Arte de Describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987 (edición inglesa original de 1983).

2 En su ensayo de *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona, 1984.

3 Koolhaas, R., *Delirio de New York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Gili, Barcelona, 2004 (edición original de 1978).

4 *El loco impuro*, 1974, versión española en Sexto Piso, México, 2003.

5 *La locura que viene de las ninfas*, 2005, versión española en Sexto Piso, México, 2008.

6 *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Florencia, 2010, Anagrama, Barcelona, 2011

7 *El Rosa Tiépolo*, Adelphi, 2006; Anagrama, 2008.

8 Auster, P., *Brooklin Follies*, editada en origen en 2005 y en

español por Anagrama, Barcelona, en 2006

9 En su colección de breves ensayos vieneses *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Madrid, 1989

10 Que en la edición española que hiciera Emecé en 1994 se tradujo como *Fueiserá. Respuestas obvias a futuros*, aunque en una versión hispana el traductor correspondiente propuso *Ayermañana*. Veáse de paso como el traductor porteño aumentó la apuesta optimista de Ray al convertir *impossible futures* en *futuros*, como si entre nosotros no debiera haber *imposible*, coincidiendo de paso con el imperativo apelativo a la felicidad del lema de Adidas: *Nothing is impossible*.

11 Incluido como capítulo 7, en la antología de F. Demissie, *Colonial Architecture and Urbanism in Africa: Interwined and contested histories*, Ashgate, Londres, 2009