

“Podría ser así, o quizá todo lo contrario, o nunca existió”. *Futura*: diseñando una utopía sensible.

Por Ezequiel Gatto (*)

1. Condiciones

Futura fue una obra de teatro experimental presentada en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires en 1968 y dirigida por Alfredo Rodríguez Arias. A partir de un artículo del arquitecto Eduardo Polledo, titulado “El ambiente de la vivienda” y aparecido en la revista de arquitectura *Summa* en 1967, Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez elaboraron el guión de *Futura*, cuyo programa decía que se trataba de una “ejemplificación escenificada de un trabajo teórico” mientras que Roberto Villanueva (por entonces director del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella) comentaba: “el texto no es siquiera narrativo; y es dicho neutral, informativamente”¹.

Partiendo de aquél, *Futura* consistió en una puesta en escena poblada de sujetos cuyos vestuarios y maquillajes evocaban lo andrógono, durante la que una voz en *off* leía el escrito. Cinco páginas condensaron, en 59 hipótesis y anticipaciones, elementos referidos al cuerpo, la comunicación, la arquitectura residencial, los objetos y la familia, basculando entre el diagnóstico sobre las condiciones sociales en que se vivía y el pronóstico de diversos imaginarios de futuro.

Para comenzar, me parece importante historizar esta obra teniendo en cuenta, brevemente, algunos datos que hacen a la coyuntura en que tuvo lugar, referidos específicamente a la cuestión urbana y al arte.

En cuanto al primer punto, vale recordar que los años sesenta son definitorios de lo que el historiador José Luis Romero denominó “el pasaje de las ciudades burguesas a las ciudades de masas en Latinoamérica”². Dicho

pasaje, cuya ventana temporal Romero sitúa entre mediados de los años treinta y fines de los sesenta, trajo aparejado la emergencia de un modo de vida asociado a la irrupción de las masas como sujeto económico, político y cultural, con profundas novedades en materia de redistribución, construcción, disputa y usos de los espacios urbanos y las experiencias vinculadas a ellos. La masificación de ciertas ciudades latinoamericanas (entre ellas Buenos Aires, San Pablo, Medellín, Lima, México D.F., Río de Janeiro, Santiago de Chile, Bogotá y Caracas) forzó a sus habitantes a experimentar nuevas relaciones sociales, nuevas emociones, alegrías y angustias, obstáculos y posibilidades, ideas e imaginarios. Transformó lo que se comprendía por vivir juntos, reordenando las tramas urbanas, los desplazamientos, las formas del encuentro y los contactos, las relaciones con el resto del país y las internacionales³.

Sea por la vía del éxodo rural como por la llegada de inmigrantes y migrantes o a través del crecimiento demográfico, las ciudades se convirtieron, hacia los años 60, en un conjunto de espacios yuxtapuestos no siempre interconectados. Complejas dinámicas de exclusión e integración colectiva e individual marcaron los rasgos de los procesos sociales, económicos, políticos y culturales que, en América Latina, dieron forma a las ciudades y metrópolis. Así, éstas se modificaron cuantitativa y cualitativamente: cambiaron las maneras de transitarlas (con la ampliación, por ejemplo, del parque automotor y las redes de transporte público), los espacios de reunión e intimidad, los lugares de residencia y vecindad (con la proliferación de edificios de departamentos y

el crecimiento acelerado de los barrios precarios), su infraestructura de servicios (casi siempre inadecuada) y su entramado económico-productivo (anclado en las industria sustitutiva de importaciones). Estos años, que protagonizaron una intensificación del pensamiento técnico y urbanista a gran escala de las ciudades latinoamericanas, fueron también momentos de cambio en las dinámicas de los conflictos sociales: surgieron nuevos énfasis políticos (desarrollismos, autoritarismos de nuevo perfil, discursos revolucionarios, nuevas prácticas militantes; en Argentina, el escenario abierto a partir de la proscripción del peronismo), nuevas prácticas socio-culturales (impulsos modernizadores, innovaciones estéticas, revisionismos,

Como nunca antes o después, el encuentro entre la arquitectura y el Estado (nacional o provincial), entendido como protagonista activo y animador del cambio, fue tan intenso.

cultura joven, medios masivos de comunicación, etc). Y, en la medida en que esas articulaciones imprimían novedades

en los modos de pensar la propia condición histórica, transformaron también las expectativas, los anhelos y las proyecciones.

Hacia mediados de la década de 1960, la población rural en América Latina rondaba el 50% de su población total y, para muchos imaginarios de transformaciones políticas y sociales, intensificados luego del proceso revolucionario cubano, las zonas rurales emanaban un atractivo particular⁴. De ese conjunto, no obstante, Argentina destacaba como uno de los países con mayor porcentaje de población urbana: hacia 1970 casi el 80% de los residentes en territorio argentino vivían en ciudades⁵.

En la experiencia argentina, durante los gobiernos de Perón, Frondizi y Onganía se produjeron importantes transformaciones urbanas. Tanto por la construcción de complejos habitacionales (en las ciudades de Buenos Aires, Rosario, La Plata, Tucumán y Bahía Blanca, entre otras), vacacionales, monumentos, edificios públicos, aeropuertos, bancos, terminales de transporte (como la Nueva Estación Terminal de Ómnibus de Córdoba), puentes, túneles (como el Hernandarias, que une Santa Fe y Paraná), centrales nucleares (Atucha I) e hidroeléctricas (El Chocón), entre otros, como por el vaciamiento de ciudades pequeñas, planes de erradicación de villas miseria y la reconfiguración de zonas residenciales y económicas.

Fruto de diversas políticas económicas y coyunturas internacionales, las migraciones internas y las provenientes del extranjero a las ciudades grandes o medianas durante las presidencias de Perón, el estímulo a las inversiones en industria automotriz, siderurgia, petroquímica y metal-mecánica tanto en el conurbano bonaerense como en el interior del país (especialmente en las provincias de Tucumán y Córdoba) durante el gobierno de Arturo Frondizi y el cierre de importantes ingenios azucareros en Tucumán así como el progresivo desmantelamiento de la red ferroviaria y el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE) y programas de vivienda social que dispararon la densidad poblacional en las zonas elegidas (por ejemplo, el conjunto Ciudadela I) en el marco del gobierno militar autodenominado "Revolución Argentina" (1966-1973), tuvieron importantes efectos en la configuración urbana del país.

Estas diferentes novedades infraestructurales tuvieron lugar en simultáneo con un crecimiento moderado de la población argentina. Buenos Aires (en este caso, Capital Federal y conurbano) había pasado vertiginosamente de algo más de un millón de habitantes hacia fines de la década de 1960;⁶ mientras que, en el mismo lapso, Rosario saltó de 475.000 a 806.000; Córdoba, de 380.000 a 792.000 y Mendoza de 212.000 a 477.000. Como dijimos, la población urbana en Argentina pasó de constituir un 62% a un 79% del total⁷.

Paralelamente, en un arco temporal abierto a finales de los 50 y extendido hasta los primeros años de la década de los ochenta, la ciudad fue escenario de experimentaciones arquitectónicas, imaginarios urbanísticos de residencias y espacios públicos en los que, como nunca antes o después, el encuentro entre la arquitectura y el Estado (nacional o provincial), entendido como protagonista activo y animador del cambio, fue tan intenso. Paralelamente, la inversión privada extranjera –consecuencia de las políticas desarrollistas y los incipientes pasos del neoliberalismo en el país– tuvo efectos en las tramas urbanas y los paisajes al traducirse en plantas industriales (por lo general, en las periferias de las ciudades) y edificios de oficinas en los centros urbanos. Por dentro y fuera de ese Estado y sus cristalizaciones de poder y discursivas, las tensiones entre forma, técnica y política no pasaron inadvertidas para la imaginación sobre la ciudad y sus componentes. El problema del vínculo entre obra, territorio y condiciones sociales se presentó insistente y de modos heterogéneos: desde la

exigencia de subordinación a un principio político-social de decisión, pasando por argumentos funcionales y técnicos, razones de imagen empresarial y publicitaria, ordenamientos jerárquicos del territorio y optimización de las posibilidades de control social hasta llegar a ensayos que combinaran y compatibilizaran especificidades, demandas y participación sociales⁸.

En una maraña de firmas individuales (como los de Amancio Williams, Clorindo Testa, Mario Roberto Álvarez y Antonio Bonet) y de estudios y obras colectivas (SEPRA; Catalano, Caminos, Scriste; Mantenola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly; STAFF) existía el Estudio OAM (Organización de Arquitectura Moderna) que agrupaba a Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Horacio Baliero, Alberto Casares Campos, Carmen Córdoba, Jorge Grisetti, Gerardo Clusellas, Jorge Goldenberg y Eduardo Polledo⁹.

En un texto de 1967, éste último había escrito: "el siglo XXI iniciará una era en la que el hombre podrá dominar todo lo referente a su condición biológica y formular las condiciones de habitabilidad de la misma".¹⁰

Vivir el cuerpo, vivir la residencia y vivir la ciudad aparecían como problemas y diagnósticos que podían ser puestos en común para alcanzar resoluciones satisfactorias y eficaces. Para Arias, Arroyuelo y Sánchez las ideas del texto de Polledo se convirtieron en elementos para una obra posible.

Futura se estrenaría en 1968 en el Di Tella. El mismo Di Tella que Bullrich, colega de Polledo, había proyectado junto a Clorindo Testa.

Esos cruces de lugares, ideas y personas pueden ser pensados como puntos donde ciertas preguntas de la arquitectura resonaban en el arte, y viceversa. *Futura*, como veremos más adelante, se inscribirá en la intersección que produjo esa inquietud.

La frontera entre las décadas de 1960 y 1970 estuvo signada, a nivel mundial, por profundos cambios que afectaron a las prácticas artísticas en diversos planos: las incorporaciones temáticas, las rupturas formales y las experimentaciones transdisciplinarias se combinaron con una politización

Fue así que brotaron experiencias de vida comunitaria y reflexiones sobre lo colectivo; que prestó atención a la irrupción de las minorías sexuales y étnicas así como al protagonismo político de zonas del planeta conocidas como Tercer Mundo. Miles de artistas aseguraban presenciar –y ser parte– de una profunda mutación civilizacional, comparable al cristianismo o a la Revolución Francesa.

no limitada a expresiones clásicamente realistas sino encarnadas en propuestas estéticas y vivenciales. Fue un momento de invención de obras, ideas y prácticas que entrelazaron arte y política en modos renovadores respecto a las figuras propias del modernismo y las vanguardias, proponiendo nuevos escenarios institucionales, campos de intervención, definiciones, objetos y, en consecuencia, nuevos problemas.

Las prácticas artísticas orientadas a “cambiar la vida” se expresaron en la emergencia de nuevas teorías y estrategias que recuperaban elementos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX poniendo en cuestión las divisiones entre lo racional y lo sensible tal como habían sido formuladas por cierto pensamiento moderno. Pero el campo artístico no fue límite para una expansión reti-

cular de las preocupaciones estéticas: fue así que brotaron experiencias de vida comunitaria y reflexiones sobre lo colectivo; que prestó atención a la irrupción de las minorías sexuales y étnicas así como al protagonismo político de zonas del planeta conocidas como Tercer Mundo. Miles de artistas aseguraban presenciar –y ser parte– de una profunda mutación civilizacional, comparable al cristianismo o a la Revolución Francesa.

Estos aspectos, entre otros, entraron en relaciones combinatorias y de contaminación recíproca que llevaron a que los múltiples efectos de “la politización del arte y la estetización de la vida cotidiana” fueran, en gran medida, protagonistas principales de aquello que conocemos como década de los sesentas y setentas¹¹.

En Argentina, fundamentalmente en Buenos Aires pero también en Rosario, La Plata y Córdoba, esos años fueron momentos de invención y difusión de prácticas culturales críticas y experimentales. La literatura no se limitó al boom y los consagrados (Cortázar, Borges, Sábato, Lynch, Guido, Walsh) y se multiplicó en infinidad de autores y estrategias entre los que estaban, por nombrar algunos, Héctor Libertella, Néstor Sánchez, Alicia Steimberg, Luisa Valenzuela, Antonio Di Benedetto. Junto a una importantísima cantidad de revistas en las que convivían poesía, narrativa, crítica cultural y política (entre ellas, *El escarabajo de oro*, *Contorno*, *Los Libros*, *Eco contemporáneo*) existía un mercado editorial en expansión¹², así como nuevas realizaciones y apuestas cinematográficas (apuntaladas muchas veces en las “enseñanzas” formales de la *Nouvelle Vague* francesa o en el *New American Cinema* estadounidense) y teatrales.

Algunos años después se sumaría a esta constelación el rock como una experiencia que, desde la música, se proponía cambiar la vida.

Fueron también los años del ya mencionado Instituto Di Tella, espacio de expresión de las tensiones entre institución y vanguardia, sus conflictos, sus tensiones, sus éxodos y los diversos caminos radicalizadores de sus protagonistas.¹³ Fue también el momento histórico de aparición en Argentina de intervenciones en y con los medios masivos de comunicación: lo que se dio en llamar Arte en los medios (1966), llevada a cabo por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari o Simultaneidad en simultaneidad (1966), el experimento tecnológico-comunicacional de Marta Minujín.

El período también estuvo signado por el hecho de que esos mismos medios participaron en un fenómeno de banalización o condenaron abiertamente al hippismo y de ciertas tendencias del pop y su diseño, así como nuevas tendencias y prácticas entre las generaciones jóvenes subrayándolo como una estética más escandalosa que disruptiva, que, al tiempo que limaba sus aristas contestatarias, traducía esos gestos culturales en una red de mercancías (ropa, accesorios, música, revistas, programas de televisión, películas, etc.) que, probablemente, sea posible comprender como una incipiente y novedosa ocupación del centro del mercado por tendencias marginales.

Dicho esto, la hipótesis que organiza este trabajo es que *Futura* funcionó como un artefacto artístico-cultural a través del que quiso ser problematizada la vida en una sociedad de masas, en sus conglomerados urbanos y sus metrópolis, y que para ello focalizó en

el cuestionamiento de ciertas condiciones del presente y la proyección de un futuro deseable que incluyera el cuerpo, la comunicación, la residencia y el diseño. En ese sentido, la obra es una declinación de la pregunta por cómo vivir juntos.

Las masas urbanas, en un sentido más bien sociológico que político, cultural o económico (si fuera posible una distinción de esas características) fueron el territorio que *Futura* pretendió problematizar recuperando tal vez aquella idea del biólogo escocés Patrick Geddes, contemporáneo de Simmel y que dedicó, como el

alemán, parte de sus investigaciones al urbanismo emergente, cuando afirmó que “las enfermedades de civilización son enfermedades de ciudades”.¹⁴ Asimismo, *Futura* fue el espacio donde se depositaron ciertos imaginarios de futuro y utopías y, en tanto tal, es investigable como la oportunidad de poner en escena un cierto discurso utópico en la Argentina de la época, donde se entrelazaron pensamientos sobre el contacto físico, la palabra, la información, las relaciones familiares y generacionales, la arquitectura y el diseño.

Si bien el abanico es amplio, *Futura*, como veremos, estableció la residencia, la casa, como la referencia espacial desde la que irradian el resto de las preocupaciones. Rasgo característico de la imaginación utópica desde la república platónica, pasando

***Futura* fue el espacio donde se depositaron ciertos imaginarios de futuro y utopías y, en tanto tal, es investigable como la oportunidad de poner en escena un cierto discurso utópico en la Argentina de la época, donde se entrelazaron pensamientos sobre el contacto físico, la palabra, la información, las relaciones familiares y generacionales, la arquitectura y el diseño.**

por el cristianismo y las utopías literarias y políticas, la casa es un lugar para poner a prueba lógicas de distanciamiento y lógicas de acercamiento. En *Futura* deja de ser la unidad mínima —la base— de la sociedad para conver-



Futura

tirse en un territorio de desarrollos transversales, que la fuerzan a ofrecer siempre una cara hacia el exterior, al tiempo que las posibilidades de experimentación que tienen lugar en ella habilitan la imaginación de nuevas formas de sensibilidad y encuentro. De ese modo, la relación entre intimidad y vida pública aparece trabajada en la vivienda como uno de sus núcleos y superficies de contacto. En ese sentido, en el contexto sociológico y urbano que esbozamos al comienzo, *Futura* pretende ofrecer recursos para proyectar formas no masivas y homogeneizantes de residencia en contextos urbanos.

2. Futura y la distancia

Casi un manifiesto, *Futura*, como escenario de exposición de un futuro deseable, se organizó en cuatro áreas, que incluían tiempos, espacios, cosas y sujetos:

El área No. 1 contiene imágenes del Paraíso, es decir, imágenes del concepto histórico-cultural del placer, bienestar y satisfacción de los sentidos. En esta área, una pareja de actores representa a la pareja original.

El área No. 2 contiene imágenes de las familias y de las viviendas actuales, las cuales son un obstáculo para la búsqueda del placer y del bienestar, la satisfacción de los sentidos y la plenitud del individuo. En esta área cinco actores representan a los miembros de la familia, quienes pueden ser reconocidos por su vestimenta: LA MADRE, EL PADRE, LA ABUELA, EL ABUELO, EL HIJO.

El área No. 3 contiene imágenes de objetos creados por el hombre, que permiten la aparición en el presente de una imagen del placer, de bienestar y de la satisfacción de los sentidos. Estos objetos son: 1) aquellos que ubican el cuerpo humano en contacto con el agua; 2) aquellos que envuelven el cuerpo; 3) aquellos que transportan al hombre; 4) cápsulas espaciales. Dos actores ilustran las características de estos objetos.

El área No. 4 contiene imágenes de un concepto utópico de futuro. El futuro aparece en ésta como una esfera ideal para la búsqueda del placer y el bienestar, para la satisfacción de los sentidos y la plenitud del individuo. Dos actores toman parte en esta área.¹⁵

¿Por dónde entrar a la obra?

La primera definición de masa que Canetti da en su maravilloso libro

Masa y poder es la de constituir una experiencia de suspensión del temor, que experimenta el individuo —más aún el moderno—, a ser tocado por lo extraño. Por su parte, el primer pronóstico en *Futura* afirma: “En el futuro nuestras percepciones físicas alcanzarán su punto máximo, el que hoy en días nos resulta incalculable. El contacto y la comunicación serán inmediatos e instantáneos”. Empecemos, entonces, por esto, que parece ser compartido: la distancia como clave de lectura. Sucede que son dos registros diversos, que deben ser aclarados. Mientras la masa de Canetti es un concepto que da cuenta de una experiencia de cercanía o de acercamiento, que Ritvo define como “masa en acto”,¹⁶ la masa a que refiere cierta sociología es una condición social. La primera suspende el temor a ser tocado, la segunda es el “espacio masivo” donde aquel temor o estas tensiones se generan. Y si la descarga es, en la masa de Canetti, “el fenómeno más importante que se produce en [su] interior (...) el instante en que todos los que forman parte de ella se deshacen de sus diferencias y se sienten iguales”,¹⁷ la sociedad de masas que *Futura* cuestiona es el escenario donde lo intenso está imposibilitado. El mismo Canetti insinúa, sin quizá sacar mayores conclusiones o explicitar este aspecto, la relación que las nuevas aglomeraciones tienen en la conformación de (sus) masas cuando escribe: “(...) el enorme incremento de la población en todas partes y el acelerado crecimiento de las ciudades, que caracterizan nuestra época moderna (...) le [han] proporcionado ocasiones cada vez más frecuentes para constituirse”¹⁸. Ese espacio masivo es el ambiente donde emerge un tipo de sujeto para quien “la vida, tal como él la conoce, está hecha

de distancias: la casa en que encierra su propiedad y su persona, el puesto que ocupa, el rango al que aspira, todo sirve para crear, afianzar y aumentar las distancias”,¹⁹ que se montan, a su vez, sobre unas condiciones sociales más amplias, que Ritvo define como de “generalidades anónimas y profundamente inestables”.²⁰ Estas condiciones producen ciertas disposiciones, de las que habla Richard Sennett en su libro *Carne y piedra*, dedicado al cuerpo y la ciudad en Occidente: “El miedo a tocar (...) se ha visto reforzado en la sociedad moderna cuando los individuos crean algo similar a los guetos en su propia experiencia corporal al enfrentarse a la diversidad. Rapidez, evasión, pasividad: es la tríada del nuevo entorno”.²¹ Distancias —y distanciamientos— que, a su vez, regulan la manera de acercarse, como puede suceder en lo que Canetti denominó “masas cerradas” (un batallón, un monasterio o una oficina de administrativos, por ejemplo). A esos modos de la distancia y el acercamiento pretendía disolver *Futura*, en un futuro cuyo rasgo fuera la instantaneidad del encuentro; recitando, casi como un mantra, varias veces en el texto, que “en el futuro, el contacto y la comunicación serán inmediatos e instantáneos”, algo que recuerda los elogios que, más de cuatrocientos años antes, el joven Étienne de La Boétie dedicaba a las sociedades de la recién bautizada América, a las que llamaba anteriores al “desencuentro”, es decir, previas a la expansión de la división que el deseo de poder y la servidumbre voluntaria habían convertido en el *modus vivendi europeo*.²² Resulta interesante la indicación sobre la comunicación inmediata, que recibe un énfasis cuando se llega a leer que “La información volverá a ser algo natural,

lo cual contribuirá al equilibrio entre las personas”. Dicha expectativa de naturalidad recuerda un texto lejano en el tiempo, pero envuelto igualmente en un período de intensa producción de imaginario de futuro y utopías. Me refiero a las *Bases constitucionales de la República del género humano* del prusiano radicado en París hacia 1789, Jean-Baptiste Cloots (conocido como Anacharsis Cloots), jacobino, defenestrado luego por Robespierre y Marat, en las que pueden leerse unas líneas que quizá aclaren lo que se entiende por naturalidad de la información²³: “Imitemos a la naturaleza (...). Del mismo modo que los arroyos, los ríos y los mares comunican naturalmente al mismo tiempo, nos corresponde a nosotros multiplicar estas comunicaciones, por caminos y canales, y no inter-

En un contexto como el de los años 60, de ciudades en crecimiento, donde la expansión de las tecnologías de la comunicación (en particular, las audiovisuales) cumple un papel fundamental, en *Futura* no hay, podría decirse, un rechazo de dicha expansión o una llamada nostálgica al aislamiento y a un silencio pacífico; tampoco un reclamo a favor de la institución hobbessiana de una cierta voz como la legítima.

cuando escribió que: “El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene en su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas”.²⁵ Mientras en *Futura* la inmediatez es un horizonte de futuro, para el alemán

es parte constitutiva de la vida urbana moderna. Así, la tendencia al distanciamiento se combina con, y se da en el contexto de, una mayor disponibilidad de intercambios e informaciones. Para el sociólogo, esas condiciones tienden a expandir la indolencia e incluso la aversión como modos de relación entre los habitantes de las ciudades; no se trata de un juicio moral, o no solamente: para Simmel, de ser respondidas todas y cada una de las partículas que componen la multiplicidad de estímulos y convocatorias que pueblan un día de la vida de un hombre moderno, éstas pondrían al sujeto en una situación tal que: “(...) se atomizaría internamente y caería en una constitución anímica completamente inimaginable”.²⁶ Diciendo esto, Simmel parece dar algunas de las razones por las que tiene lugar el temor y la distancia que Canetti explora. A su vez, lo que Simmel ve como saturación de los emisores y los receptores por la multiplicidad de medios emitiendo y la consecuente aceleración y crecimiento de la información, en *Futura* se ve, desde una perspectiva tecnológica, como el máximo de la mediación. Si los escritos de Simmel sobre el dinero muestran que era conciente de los dispositivos que producían esa mediación, los de *Futura* pronostican que “el hombre adquirirá medios hasta ahora desconocidos para comunicarse con sus congéneres”. Medios, paradójicamente, que habiliten un futuro donde la inmediatez de los contactos y, como dijimos, la información, “vuelva a ser natural” donde “la distribución y recepción de información serán simultáneas”. En un contexto como el de los años 60, de ciudades en crecimiento, donde la expansión de las tecnologías de la comunicación (en particular, las

audiovisuales) cumple un papel fundamental, en *Futura* no hay, podría decirse, un rechazo de dicha expansión o una llamada nostálgica al aislamiento y a un silencio pacífico; tampoco un reclamo a favor de la institución hobbessiana de una cierta voz como la legítima²⁷ sino un impulso a imaginar un escenario donde la simultaneidad que permitirá la tecnología eliminará las diferencias jerárquicas sostenidas en tecnologías unidireccionales como, por ejemplo, la radio o la televisión. Dicha simultaneidad se combina, a su vez, con un imaginario de comprensión y entendimiento, de forma tal que la pluralidad de voces y estímulos urbanos deja de ser represivo para convertir al mundo del futuro en un lugar sin malentendidos.

Ahora bien, si confrontamos lo dicho hasta recién con la idea de Ritvo según la que: “un sujeto no capta ni puede captar directamente a otro si no que capta significantes que representan al otro en el campo del Otro”,²⁸ podríamos decir que, en este aspecto, *Futura* imagina un mundo caro a lo más profundo de las modalidades utópicas, es decir, a la transparentización de las opacidades propias del sujeto. El equilibrio anhelado en la obra es aquel constitutivamente imposible, del que brotan conjeturas, anticipaciones y previsiones; en *Futura* se trataría de reponer una intersubjetividad que cancele nuestra condición de ser “descifradores de signos a perpetuidad”; en otros términos, una utopía de la comunicación.

Otro aspecto interesante, y estrechamente vinculado con lo anterior, tiene que ver con la intensidad sensible. Progresiva, la línea histórica de *Futura* iba del malestar al bienestar en un tono profético: “La suma

total de los conflictos contemporáneos implicará un incremento de la tensión que aumentará, aumentará, aumentará hasta sobrepasar la capacidad humana para contenerla”. Ese desborde de malestares, sin embargo, y sorprendentemente, no se percibe como intensidad mayor, puesto que enseguida se lee: “En el futuro nuestras percepciones físicas alcanzarán su punto máximo —el cual resulta hoy incalculable”.

Una historización posible de ese “punto máximo” podría decir que el mismo constituyó la utopía sensible que caracterizó a parte de la generación de los 60 y 70, tanto en Argentina como en otros sitios del planeta. Mientras las experiencias guerrilleras y las militancias heredadas del jacobinismo y el leninismo tendían decididamente a despreciar el lugar del cuerpo en los procesos de emancipación (con excepción de una cierta loa al sufrimiento del combatiente y el Pueblo y a la proletarianización como la posibilidad de “emparejar” lo sensible-político que la sociedad de clases instalaba como división), ciertos discursos denominados contraculturales²⁹, nutriéndose de teorías psicológicas, ecológicas, feministas y recuperando tradiciones religiosas orientales (en particular, el budismo y el taoísmo) comenzaron a prestarle atención a ese aspecto que enlazaba la política y la estética y que consideraban olvidado, al menos en un sentido liberador, desde el romanticismo. También fueron estos los años en que el mercado de bienes de consumo y la publicidad que le es consustancial comenzaron a masificar estrategias personalizadas y a producir enunciados donde el consumo se ligaría fuertemente a lo sensible, en lo que se conocería luego como

un desplazamiento del comprador racional al consumidor emotivo³⁰. Esa intensidad deseada, en consonancia con profundos procesos socio-culturales y políticos de la época, tenía en el joven a su ideal, del que *Futura* pronosticaba: “El hombre se mantendrá joven. Su cuerpo no declinará. Al contrario, se mantendrá con toda la plenitud de sus poderes”. Más todavía “el hombre vivirá eternamente”. De hecho, el porte y la vestimenta de los actores de *Futura* nos hablan de una suerte de juego donde la juventud entra en combinación con lo andrógino y lo pulcro.

Son estos también los años de la emergencia del uso político de una expresión cara al psicoanálisis: represión. Fuertemente influenciados por los escritos de autores como Herbert Marcuse, Norman Brown, Erich Fromm y, más en general, lecturas difusas alrededor de la escuela de Frankfurt, innumerable cantidad de grupos, colectivos, artistas, escritores y organizaciones de lo más variado recurrieron a la categoría “represión” como clave de lectura que organizaba obstáculos, potencias, diagnósticos e imágenes de felicidad. Para muchos importaba más lo que el poder pretendía no dejar pensar o hacer que lo que hacía hacer y pensar³¹. Importaba resaltar lo que Fredric Jameson denomina el “componente subjetivo” del pensamiento utópico: es decir, no aquel que se dedica a imaginar instituciones locales y globales, estructuras económicas y una “mecánica” minuciosa de funcionamiento de la totalidad, sino “la especulación y el entusiasmo conceptual y lingüístico junto a una visión de la purificación y acción subjetiva”.³²

Resuenan en el futuro de *Futura* estos temas cuando se lee que, entonces,

aquel “punto máximo” equivaldrá a la ausencia de “coerción a nuestros sentidos. Reconoceremos el sonido, el gusto, el olfato, el tacto y la vista. Aparecerá una imagen del hombre descubriendo su cuerpo por primera vez: la cabeza, las orejas, la nariz, la boca, los ojos, el corazón, las entrañas, los genitales”. En el tono de las utopías como horizontes programáticos de plenitud de los que hablan Paul Gilroy y Fredric Jameson³³, se proyecta en *Futura* una imagen de hipersensibilidad y, nuevamente, transparencia en la experiencia de lo sentido, donde no hay necesariamente temor a ser tocado por lo desconocido: hay en cambio problemas y malestares, tensiones presentes y dificultades. En un juego que redefine cuerpos, figuras, texturas y contornos, el mundo habrá de ser el escenario de un acontecimiento perceptivo a través del cual deje ser experimentado tal como era. Un cuerpo virgen, un cuerpo para empezar de cero.

La utopía de la comunicación se entrelaza así con una utopía sensible, en un juego de producción recíproca entre la emoción y los discursos.

Dicho acontecimiento, se deduce de *Futura*, afectaría planos muy diversos de la existencia individual y colectiva, en la medida en que la represión no opera sólo en el plano inmediato del cuerpo sino en el territorio en que este existe. Se configura así una clave de lectura que, incorporando la problemática de los modos del distanciamiento y el acercamiento, de la comunicación y las sensibilidades, resulta en una reflexión de los modos residenciales dominantes, los objetos y las figuras de la familia, en tanto las tres resultan ser agentes activos en la repetición de “la experiencia del cuerpo y la mente como separación”. *Futura* se propone,

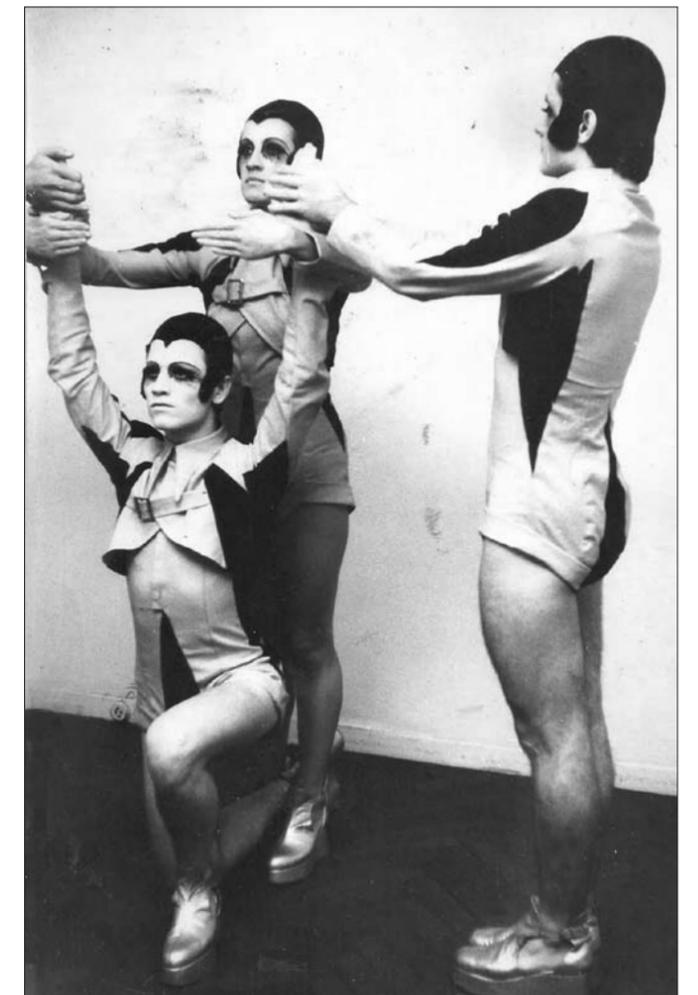
así, reordenar lo cercano y lo lejano, lo familiar y lo sorprendente, los cuerpos y los objetos. Lo extraño no es sinónimo de lo peligroso, sino de lo posible. Veamos ahora qué tiene *Futura* para decir de cada uno de esos planos.

3. *Futura* y la familia

La distancia como clave de lectura sirvió a Canetti para describir y juzgar una inmensa cantidad de expresiones de masa. Más aún, esa clave le permitió inventar como masa y sus declinaciones (los cristales de masa, las mutas, las masas cerradas, las abiertas, las fluidas, las lentas, las rápidas, los momentos de descarga y de disolución, los liderazgos y las subordinaciones, etc.) una serie amplia de configuraciones sociales. Entre ellas, claro, la familia. Tal como afirma Ritvo tanto de la infundada distinción entre una psicología individual y una social como cuando escribe que “ni el psicoanálisis es una psicología de la familia ni la familia es generadora de lo social; más bien es una instancia subordinada a las varias cuya trama la constituyen”,³⁴ lo mismo puede decirse aquí de la noción de familia de Canetti, que no es tomada como base o núcleo o configuración primigenia, sino como una modalidad posible de articulación bajo determinadas condiciones sociales, atravesada por lógicas diversas. Pocas veces Canetti dispara munición gruesa con evidente intención destructiva como cuando le toca hablar de la familia actual: “La familia se endurece y vuelve rígida cuando excluye a los demás de su mesa; aquellos por los que uno debe velar constituyen un pretexto natural para dicha exclusión. La vacuidad de este pretexto se hace evidente en las fami-

lias que no tienen hijos y, sin embargo, no muestran la menor disposición a compartir su comida con otros. La familia de dos personas es la formación más despreciable que ha producido la humanidad”. De seguir el razonamiento de Canetti habría que decir que la “despreciabilidad” de la pareja —es decir, la familia de dos— radica en ser, a la vez, el agrupamiento humano más pequeño y reactivo posible. Es el colmo del distanciamiento y la rigidez. Y, nada casual, una de las formas dominantes en nuestras sociedades de millones de seres humanos circulando en simultáneo.³⁵

Futura



Esa familia recibe, en *Futura*, dardos tan venenosos como los que el húngaro le había dedicado algunos años antes.³⁶ Es, primeramente, un obstáculo al placer y al bienestar, “guardián de la división entre el cuerpo y la mente”; además, tiende a obliterar bajo la dominación de la pareja conyugal, las diferencias que la pueblan, homogenizando así la convivencia.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos –división cuerpo/mente; homogenización– como rasgos obstaculizantes, *Futura* llama la atención sobre dos sujetos, dos posiciones familiares más bien, capaces de perforar la guardia ejercida. El joven y el anciano: las generaciones anteriores y posteriores a la adulta que tiende a gobernar los intercambios familiares. Sorprende la ausencia de niños en el esquema, y da que pensar que, en la obra, son pensados como periferia invisible del núcleo familiar, impotentes y con escasa capacidad de alterar condiciones.

Frente a los intentos de disciplinamiento y los requerimientos de obediencia, “el hombre joven considera la conducta pasada y presente de la familia sin nunca formar parte de su rutina. Confrontando a la familia el hombre joven ensaya gestos para liberar la relación entre cuerpo y mente”. El joven se convierte así, en la posibilidad de lo nuevo, la tendencia que dará forma al futuro, al punto tal que lo joven y el futuro se volverán difícilmente distinguibles.

El otro protagonista de este desborde, los ancianos, es algo más sorprendente para un contexto de fuerte diferenciación –y polémica– generacional en campos muy diversos, donde lo joven había devenido equivalente de ruptura, novedad, futuro. Ese año, por poner un ejemplo, será

el de notables y numerosas revueltas de jóvenes –mayoritariamente– en diversas ciudades del planeta (París, México D.F., Praga, Chicago, Torino, Moscú) que, sin dudas, constituyen una de las grandes notaciones políticas de la época. En un plano diverso y de escala reducida, ese mismo año se editó en Argentina la novela de Adolfo Bioy Casares *Diario de la guerra del cerdo*, cuyo protagonista, un hombre mayor, ve cómo sus amigos coetáneos van cayendo uno a uno (y cómo esa misma amenaza de muerte pende sobre él) a manos de organizaciones juveniles, en un proceso de aniquilamiento que opone a jóvenes y viejos, y donde se entremezcla lo absurdo y lo socialmente legitimado. Al año siguiente ve la luz *Invasión*, una película dirigida por Hugo Santiago con guión de Borges, en el que puede verse el choque entre dos organizaciones de jóvenes, unas de las que es dirigida por un anciano. En el plano de la representación política, estos son los años en que el ya anciano Perón festeja la existencia de la “juventud maravillosa”, la cual, a su vez, se identifica fuertemente con el líder del peronismo.

Volviendo a *Futura*, a los ancianos no se les pide obediencia tal como se les exige a los jóvenes. Tampoco se trata de disciplinar su sexualidad. Al menos no es lo prioritario; quizá se dan por tareas cumplidas o innecesarias. A diferencia del joven, el anciano representa, para la familia moderna, lo inútil. Lo que carece de valor de productivo, lo que no puede trabajar. Frente a esa condición inútil, la familia exige resignación y procura ubicar a sus antecesores en un lugar donde, al menos, no molesten, donde no se conviertan en obstáculos. Pero “a pesar del

rechazo que la familia impone sobre los ancianos, ellos intentan continuar participando en las experiencias de la vida. En su aislamiento, los ancianos nunca cesan de afirmar su capacidad de vivir”. Afirmar esa potencia joven y anciana constituye una clave que abre un futuro diverso³⁷.

La separación familiar se corresponde con la separación cuerpo/mente cuyo ideal lo constituye la pareja adulta: mientras que el joven es cuerpo sin mente y el anciano mente sin cuerpo, sólo en la pareja se da la reunión, pero no la unificación, de lo separado. Atacar a la familia, atacar a la pareja es procurar anular la división de la que ella misma ha brotado y que no cesa de dificultar las relaciones. Si la sucesión efímera y anónima era el signo –y el problema– del espacio público, la regularidad y rigidez doméstica es su contracara, no menos problemática. Recordando levemente la utopía de Fourier, y lo que Fredric Jameson llama sus “extraordinarios detalles libidinales”³⁸ *Futura* nos dice que el mundo del futuro, si quiere intensificar los sentidos y fluidificar las relaciones de los espacios residenciales con la ciudad, deberá eliminar la familia.

4. *Futura* y la casa

De la constelación de territorios posibles, *Futura* toma algunos como puntos de intervención: hemos visto, hasta aquí, lo que pensó de la comunicación, lo sensible, la familia. Toca el turno ahora a la residencia y el “orden invariable de la casa”.

Simmel escribió que en las grandes ciudades “la cercanía y la estrechez corporal hacen tanto más visible la distancia espiritual [entre sus

habitantes]”. Todos hemos experimentado eso. Sin embargo, se podría argumentar que ése no es el único fenómeno que produce la aglomeración de seres humanos en espacios urbanos. A veces ese acercamiento puede funcionar como una de las condiciones para experimentar cierta condición genérica del hombre; o, al contrario, recordar que fue en metrópolis como Berlín o Roma donde tuvieron lugar fenómenos de masas,³⁹ vistos desde ahora, sorprendentemente estables (el nazismo se mantuvo durante casi una década, mientras que el fascismo duró casi dos). Se podría argumentar, también, que son ciertas maneras del acercamiento y la estrechez las que agrandan las distancias; y que, por el contrario, otras maneras podrían resultar en encuentros y contactos que las acorten. A mi criterio, esta última expectativa conecta en gran medida con lo que el sociólogo Richard Sennett escribió a propósito del tema: “los espacios urbanos cobran forma en buena medida a partir de la manera en que las personas experimentan su cuerpo. Para que las personas (...) se interesen por los demás, creo que tenemos que cambiar la forma en que percibimos nuestros cuerpos”⁴⁰ y en sus alrededores circula *Futura*, como una suerte de programa para sociedades multitudinarias, en los que la ética y las movimientos posibles entran en conexión.

A las dos “actitudes” con que Simmel caracterizó el paisaje emotivo de los encuentros metropolitanos, la indolencia y la aversión, *Futura* permite pensar una tercera: el hábito, entendido como “restricción de los movimientos espontáneos”. Digamos que si la indolencia es un intento por evitar la escena y la aversión por rechazarla o

salir rápidamente de ella, el hábito es un modo de permanecer. Y en pocos lugares uno se ve forzado a permanecer como en la casa.

Si imaginar la casa y su habitabilidad es también imaginar el mundo y las formas de circularlo entonces la crítica de la residencia actual, por social, resuena más allá de las paredes. Pensado desde un punto de vista urbanista, el hábito es también hijo de una cierta arquitectura que encuentra en la residencia un lugar de concreción: “Existe un orden invariable característico de las casas que contradicen las necesidades variables de sus habitantes” que “los obliga a repetir gestos rígidos en contradicción con el movimiento espontáneo”. La función de las distintas partes de la casa, los movimientos en su interior, los rituales de alimentación, las acciones para su mantenimiento, al tiempo que emergen como un territorio más de compartimentación urbana y regulación estricta de los movimientos, confluyen en su mínima variabilidad para producir en su interior que “dos personas conviviendo sucumban a la dependencia en gestos lo cual crea un lazo que impide la espontaneidad individual”.

Poner en evidencia esa tensión con lo familiar, que no es, ni mucho menos, una simple rémora premoderna en un contexto de transformaciones, y pronosticar un tiempo venidero en que las casas sean ambientes propensos a la novedad: tal es lo que parece querer *Futura*.

Entonces, como ahora, habrá residencias, ¿qué haremos con ello? ¿qué queremos de ellas? “Nuestras viviendas satisfarán constantemente las necesidades de nuestros cuerpos”; cuerpos que, como vimos, anhelaban el encuentro intenso con otros cuerpos,

que existirán en escenarios de recepción y distribución simultánea de información, y no serán ya uno de los términos en una división que tiene a la mente en el otro extremo. Se diría que en el futuro de *Futura* se habrán extinguido las esperas, los ruidos, los displaceres, la decadencia y hasta la muerte. La arquitectura parece tener algo que decir, en la medida en que su nueva visión de lo que puede ser un ambiente forma parte estructural de la posibilidad de los sujetos de ingresar en una renovación de sus experiencias sensibles bajo el signo de un cierto éxtasis que no iría ligado a la experiencia religiosa sino a una transformación profunda de sus condiciones materiales –inmanentes– de existencia.

5. *Futura* y los objetos

Sin embargo, no todo presente es obstaculizador. Las menciones a los objetos en *Futura* son fundamentales. No se trata sólo de ciertos objetos mencionados sino también de cómo se imaginan y conciben los objetos. Sucede que el diseño es una de las disciplinas o de los saberes que, se podría especular, abrirá el camino a ese futuro deseado. Algo que la literatura utópica transitó desde Moro y que, siglos más tarde, con la emergencia de la ciencia ficción no haría sino especificarse, volviéndose obsesivamente sobre las cosas, sus funciones y sus detalles.

Dato no menor, si se tiene en cuenta que estos son los años de crecimiento de carreras, empresas y organismos estatales vinculados al diseño gráfico e industrial, de transformaciones de las técnicas, discursos y estrategias publicitarias, así como de una mayor visibilidad pública de sus practicantes, tanto

en organizaciones profesionales como en calidad de “autores”.⁴¹ La modernización de los años 60 quedó vitalmente ligada a la renovación del diseño. Y basta recordar que *Futura* se exhibió en una de las instituciones más importantes de la historia de la experimentación gráfica, audiovisual y artística en Argentina al servicio de empresas y mercancías: el Instituto Di Tella.

Ese mundo de intensidades y bienestar, dotado de una nueva arquitectura, exigía también nuevos objetos (entre los cuales se debe incluir la vestimenta), cosas que no fueran “mero” entorno (si es que algo así puede existir) o acumulación insensata sino que contribuyeran a la construcción de nuevos espacios y sensibilidades, como las sillas de H.G. Wells en su novela de 1895, *La máquina del tiempo*, en la cual el narrador relata que “nuestras sillas nos abrazan y nos acarician más que sencillamente someterse a que estemos sentados sobre ellas”.⁴² En *Futura* también hay algo de esa conjunción entre diseño y placer inscripta en ciertos principios o rasgos que hoy –el hoy de la obra, no el nuestro– apenas resaltan pero que en el día de mañana deberían definir la cualidad de las cosas. Cosas que “hacen posible una disminución de la tensiones cotidianas”; o bien que “ubican al cuerpo en contacto con el agua y garantizan su uso placentero”; así como “otros, por su forma y textura, al cubrir y rodear el cuerpo garantizan un profundo bienestar”. En resumen, “los gestos que identifican estos objetos son acuáticos y resbaladizos”.

Pero hay todavía un tercer gesto, “una tercera categoría: objetos que transportan al hombre (...) El usuario realiza gestos físicos por los cuales se fusiona profundamente con la máquina por él creada”. Rastreado indicios contem-

poráneos de este imaginario de diseño, *Futura* encuentra un objeto-medio de transporte que, sin dudas, se dotará de atributos que lo harán uno de los emblemas tecnológicos de la época: la cápsula espacial. Posibilidad única, inaugural, de ver el planeta Tierra desde el espacio exterior, la cápsula espacial “es el ejemplo de una imagen de futuro existiendo en el presente”, su forma y funciones la vuelven un poco paradigmática de lo que debería ser un entorno en el futuro, y también una cierta manera de comprender el cuerpo, el movimiento, los pequeños grupos operando en su interior. Exactamente ciento cuatro años antes, a propósito de la creación en Francia de la Sociedad de navegación aérea, Victor Hugo le escribía a Felix Nadar, el fundador de la sociedad en cuestión, en señal de apoyo: “Liberemos al hombre. ¿De quién? De su tirano. ¿Qué tirano? La gravedad. Sondead esta palabra, la gravedad, y veréis en ella la causa de

Ese futuro, el de la hipersensibilidad o intensidad sensible, aparece en el horizonte de los años 60 y 70 como aquel espacio en que cuerpo y comunicación habrían de redimirse, puliendo y desquitándose, finalmente, de lo que en su actualidad hay de obstáculo. El futuro, la condición de un “buen” futuro, implica que sea capaz de darle lugar –definitivo– a una utopía de lo sensible.

Algo de esa liberación radical atravesaba también el imaginario de la cápsula. No obstante, *Futura* iba algo más allá, o más acá, de la relación del cuerpo con la Tierra para involucrar también la relación del cuerpo con un entorno inmediato, en

tanto la cápsula “nos sugiere que en el futuro habrá una tendencia a crear objetos contenedores”.

6. Finalmente, la contención

Es interesante detenerse sobre la idea de contención, porque atraviesa la obra y, a mi entender, es una de las claves que permiten comprender el sentido de las críticas y las propuestas y pronósticos que hemos presentado hasta aquí. De allí que hayamos reservado un elemento tan importante para el final.

En *Futura*, lo contenedor se explica, primeramente, en términos filogenéticos: remite a la vida intrauterina y al trauma del nacimiento, luego del cual “la vida fetal persiste intensamente dentro nuestro como una perfecta imagen de completud”. De allí que el ser humano “en su vida ansie recrear las condiciones de completud de la vida fetal. Fracasa y se da cuenta de que toda la actividad del hombre conduce a la rigidez y la privación, mientras que la vida fetal era flexibilidad y gozo”. Histórica y culturalmente, esa tensión y su deseada resolución se condensan en la idea de “Paraíso (...) que aparece como una imagen contenedora -que uno reconoce en la imagen contenedora del futuro”. Algo que va en la línea de “El Malestar en la cultura”,⁴⁴ cuando Freud afirma (citaré largamente):

“Nuestro actual sentido yoico no es, por consiguiente, más que el residuo atrofiado de un sentimiento más amplio, aun de envergadura universal, que correspondía a una comunión más íntima entre el yo y el mundo circundante. Si cabe aceptar que ese sentido yoico primario subsiste –en mayor o menor grado– e la vida

*ánimica de muchos seres humanos, debe considerárselo como una contraposición del sentimiento yoico adulto, cuyos límites son más precisos y restringidos. De esta suerte, los contenidos ideativos que le corresponden serían precisamente los de infinitud y de comunión con el Todo, los mismo que mi amigo emplea para ejemplificar el sentimiento oceánico”.*⁴⁵

En cuanto a los objetos, la cápsula espacial remitiría al vientre materno y, en ese sentido, “es una imagen contenedora”. Y para los cuerpos y los encuentros *Futura* reclamaba que se rescatase e intensificaran las posibilidades de contactos físicos que hicieran factible “situaciones recíprocamente contenedoras”, que no se agotaran en la genitalidad. Tutto sommato, este “gesto contenedor” de *Futura*, intersectado por nuestra intuición del lugar que tiene la experiencia urbana metropolitana en la obra, nos hace pensar en que no se trataría de diluirse en las masas ni de devenir autista en la fuga, ni de repetirse. Ante la posibilidad de contactos tácticos, esporádicos, no irrelevantes pero efímeros, *Futura* se ofrece como un experimento de cercanía y duración que haga posible encuentros. ¿Es imposible conocernos? Hay algo cierto en eso. Pero el choque instantáneo no resuelve el dilema; tampoco la regularidad de las formas. Ni siquiera lo evitan. *Futura* quiere hacer durar la posibilidad (no el hecho) de conocernos a través de una intimidad que no se presenta como un secreto sino como un movimiento.

7. Una imagen de conjunto

Inscripta en una época de profundas transformaciones culturales, en *Futura*

se deja ver, a mi entender, una cierta comprensión y construcción de la propia historicidad, en el sentido de dotarse de una articulación entre pasado, presente y futuro. En un juego de condicionamiento recíproco entre la percepción analítica y los proyectos, *Futura* se deja pensar como un ejercicio de identificación de problemas, oportunidades y tendencias que permitieran significar e intervenir en la transformación social.

Se trató de un objeto artístico y cultural que dialogó con su coyuntura y en el cual es posible ver atravesados una multitud de procesos sociales y culturales: la masificación urbana, la crisis de los modelos familiares, el desarrollo tecnológico, la exploración estética, entre otros. Historizar, en este sentido, tiene que ver con comprender aquello que se percibía o remarcaba de la maraña de tiempos que constituye una cierta condición histórica.⁴⁶

Dicho esto, *Futura* fue el espacio de despliegue de una esperanza, de una mirada hacia el futuro. Esa tendencia, que marcó claramente el período 60/70, no se componía siempre de los mismos elementos. En la obra que hemos analizado, el futuro se recorta en un campo que no interpela lo político en sus figuras macroinstitucionales. Ni siquiera interpela los problemas económicos, materiales, desde un punto de vista de los modos, formas y criterios para su producción, distribución y circulación.

No puede decirse que en *Futura* se piense políticamente. Ese problema no entra en el cuadro analítico, ni como obstáculo explícito ni como herramienta para las tendencias actuales, ni como presencia futura. Su devenir pretende tomar otros caminos, que alejados de ella al comienzo acaben

por alcanzarla en un futuro donde, quizá, se haya extinguido. Su camino es, específicamente, el de las sensibilidades y los modos de encontrarse, de acercarse: un camino estético. Su perspectiva, podría decirse, es ambiental. Su intención: crear condiciones para una sensibilidad más intensa, una comunicación menos distorsionada, un cuerpo con mayores posibilidades de distensión, bienestar y placer.

Ese futuro, el de la hipersensibilidad o intensidad sensible, aparece en el horizonte de los años 60 y 70 como aquel espacio en que cuerpo y comunicación habrían de redimirse, puliendo y desquitándose, finalmente, de lo que en su actualidad hay de obstáculo. El futuro, la condición de un “buen” futuro, implica que sea capaz de darle lugar –definitivo– a una utopía de lo sensible. Es el mito de un futuro intenso y regenerativo, compuesto del origen de la vida humana y del mito del Paraíso como, repetimos, “imagen del concepto histórico-cultural del placer, bienestar y satisfacción de los sentidos”, como vivencia de satisfacción cuya huella no hacemos sino buscar una y otra vez. De allí que en el futuro *Futura* quiera encontrar el comienzo, liberado de su traumática continuación y, en ese sentido, la suposición de aquel comienzo se espeja con la suposición de una resolución definitiva.

La imagen de futuro de *Futura* es la de una sensibilización general de los intercambios. El futuro habrá de ser un lugar más intenso o, mejor, más placentero. En *Futura* se puede hablar de un horizonte de éxtasis en el que bienestar e intensidad se confunden. En otros términos, su imagen de futuro, habitada por medios acuosos, cápsulas como vientres, cuerpos moviéndose

entre formas cóncavas y convexas, en ausencia de ángulos rectos, es la de una existencia fluida despojada del dolor. En términos de insinuaciones que pulsaban contra las dinámicas masivas de la sociedad argentina de la década de 1960, al tiempo que daban cuenta de discursos minoritarios que tendrían en las décadas posteriores notables capacidades de impregnación cultural, encontramos esta obra, *Futura*, latiendo como una crítica y un proyecto que se nutría de imaginarios de fluidez, simultaneidad y erotismo para abrir el cuestionamiento de su presente. No se trató de una especie de llegada tardía de

la nostalgia rousseauiana por la dicha precivilizatoria; en cambio, el presente, plagado de obstáculos, fue también el territorio donde tenían lugar aperturas y trabajos hacia lo nuevo. Y el fracaso, se podría especular, bien lo valía. *Futura* puede ser leída, como toda previsión, en lo que tenía de imposible realización o bien en lo que producía el hecho de prever; en otros términos, como utopía programática o como impulso utópico. Aquí hemos intentando oscilar entre ambas lecturas.

(*) UBA/CONICET.

NOTAS

1. Intentando dinamizar la lectura, evitaremos las notas al pie toda vez que hagamos referencia al texto de *Futura*. Simplemente, irá entrecomillado en el cuerpo del texto.
2. Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; p. 328.
3. Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; nº 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; [pp. 5-10]. Y Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
4. Fuente: América Latina y el Caribe: evolución de la población urbana, de la población rural y del grado de urbanización, 1950-2000. United Nations, 2001.
5. Fuente: INDEC. *Censos Nacionales de población (1869-2001)* en www.indec.mecon.ar/ Vale aclarar que la definición de "población rural" operativa en los censos realizados en Argentina a partir de 1960 es la siguiente: "Población empadronada el día del censo en centros poblados con menos de 2000 habitantes, además de la población diseminada (población empadronada fuera de localidades)" en "América Latina: proyecciones de poblaciones urbano-rural" en *Boletín Demográfico*, nº 63, de enero de 1999.
6. Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005; p. 328.
7. Fuente: INDEC. *Censos Nacionales de población (1869-2001)* en www.indec.mecon.ar/
8. Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 2001.
9. Liernur, Jorge y Shmidt, Claudia: "Francisco Bullrich (1929-2011). Adiós a un teórico y crítico brillante" en Suplemento ARQ, Diario *Clarín*, 23 de agosto de 2011.
10. Polledo, Eduardo: "El Ambiente de la vivienda", *Revista de Arquitectura Summa*, nº 66, Buenos Aires, 1967.
11. Link, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005; p. 34.
12. Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
13. King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007. Y Longoni, Ana y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
14. Citado en Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 263.
15. Arroyuelo, Javier y López Sánchez, Rafael. "Futura"; en Katzenstein, Inés (comp.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2006; pp. 71-75.
16. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 19.
17. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 73.

18. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 77.
19. Canetti, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005; p. 73.
20. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 23.
21. Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; p. 241.
22. La Boétie, Étienne de. *El discurso sobre la servidumbre voluntaria*. México, Sexto piso, 2003; p. 23.
23. Más adelante, cuando hagamos referencia a la politización del término "represión", intentaremos precisar un poco más este asunto.
24. Citado en Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 113.
25. Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; nº 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; p. 1.
26. Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; nº 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986; p. 3.
27. No deberíamos olvidar un dato de política nacional: son los años el gobierno de Onganía que avanzó sobre algunos campos, espacios e instituciones con decisiones autoritarias y prácticas de censura. La vorágine genocida que comenzó en el 1976 suele hacernos ver estos gestos con cierta piedad. Más bien habría que pensarlos como tímidos pioneros.
28. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 9.
29. Para una lectura compleja del concepto de contracultura, no reducida al mero rechazo o a la marginalidad y el aislamiento, es útil leer *Filosofía del underground*, de Luis Racionero.
30. Sin embargo, estas prácticas y técnicas no eran nuevas. Se remontaban a fines de los años 20, cuando en Estados Unidos comenzó a desarrollarse el *marketing*.
31. Algo que caracterizará a parte de la crítica y la teoría posterior de matriz foucaultiana.
32. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 80.
33. Este aspecto es trabajado, por Paul Gilroy, en sus investigaciones sobre cultura y política en relación a las experiencias afroamericanas. Por su parte, el ya citado Jameson, dedica su último libro a pensar sobre lo que él llama "un deseo llamado utopía".
34. Ritvo, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011; p. 31.
35. Aún sí, vale aclarar, la pareja ha dejado de ser una forma que incluya a las mismas personas durante mucho tiempo, la estructura como tal goza de buena salud.
36. No sabemos exactamente cuándo, porque *Masa y poder* le llevó a Canetti treinta años terminarlo, habiendo comenzado en 1930.
37. Es interesante notar aquí la interpretación en términos de valorización capitalista que habilita *Futura* si se tiene en cuenta que esa noción de inutilidad ha sido arrinconada y condenada socialmente, al punto que para nuestra actualidad puede decirse que el mercado procura exprimir esa potencia anciana, al menos fragmentariamente, hasta el final. Ya no basta con hacer a un lado a los viejos. Diríamos que porque ya no hay "al lado".
38. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 67.
39. Vale aclarar que Simmel murió en 1918, por lo que no llegó a ver nada de esto.
40. Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997; p. 394.
41. Blanco, Ricardo. *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones FADU, Universidad de Buenos Aires, 2005.
42. Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005; p. 65.
43. En Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000; p. 199.
44. El año anterior a *Futura*, su director, Rodríguez Arias, había expuesto un retrato de Freud gigante en una exposición en el Di Tella. Si bien podría ser completamente infundado, podríamos especular que alguna lectura freudiana se filtró en la elaboración de la obra que aquí investigamos. El registro de esa exposición se puede consultar en King, John: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*; Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.
45. Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza editorial, 2006.
46. Para una profundización de la noción de historicidad en el sentido aquí planteado puede consultarse: Hartog, Francois. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, UI, México D.F., 2007.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente primaria:

ARROYUELO, Javier y López Sánchez, Rafael. "Futura"; en Katzenstein, Inés (comp.). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2006.

POLLEDO, Eduardo: "El Ambiente de la vivienda", *Revista de Arquitectura Summa 66*, Buenos Aires, 1967.

De consulta:

AA.VV. "América Latina: proyecciones de poblaciones urbano-rural" en *Boletín Demográfico*, N° 63, de enero de 1999.

BERTOLO, Amedeo. "El imaginario subversivo"; en Colombo, Eduardo. *El imaginario social*. Montevideo, Tupac-Nordan Ediciones, 1989.

BLANCO, Ricardo. *Crónicas del diseño industrial en la Argentina Editorial*. Buenos Aires, Ediciones FADU, Universidad de Buenos Aires, 2005.

CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza editorial, 2006.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.

HARTOG, Francois. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, UI, México D.F., 2007.

INDEC: Censos Nacionales de Población (1869-2001) en www.indec.mecon.ar (última consulta: 29-06-2011).

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres, Verso, 2005.

KAFKA, FRANZ. *Cuentos completos. Volumen 1*. Buenos Aires, Losada, 2000.

KING, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

LA BOÉTIE, Étienne de. *El discurso sobre la servidumbre voluntaria*. México, Sexto piso, 2003.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo nacional de las Artes, 2001.

LIERNUR, Jorge y Shmidt, Claudia: "Francisco Bullrich (1929-2011). Adiós a un teórico y crítico brillante" en "Suplemento ARQ", *Diario Clarín*, 23 de agosto de 2011.

LINK, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Norma, 2005.

LONGONI, Ana y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

MARCUSE, Herbert. *El final de la utopía*. Barcelona, Ariel, 1981.

MATTELART, Armand. *Historia de la utopía planetaria*. Barcelona, Paidós, 2000.

RACIONERO, Luis. *Filosofías del underground*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1977.

RITVO, Juan. *Sujeto, Masa, Comunidad. La razón conjetural y la economía del resto*. Santa Fe, Mar por medio Editores, 2011.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

SIMMEL, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Revista Cuadernos Políticos*; n° 45, 1986. México D.F., enero-marzo de 1986.