

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



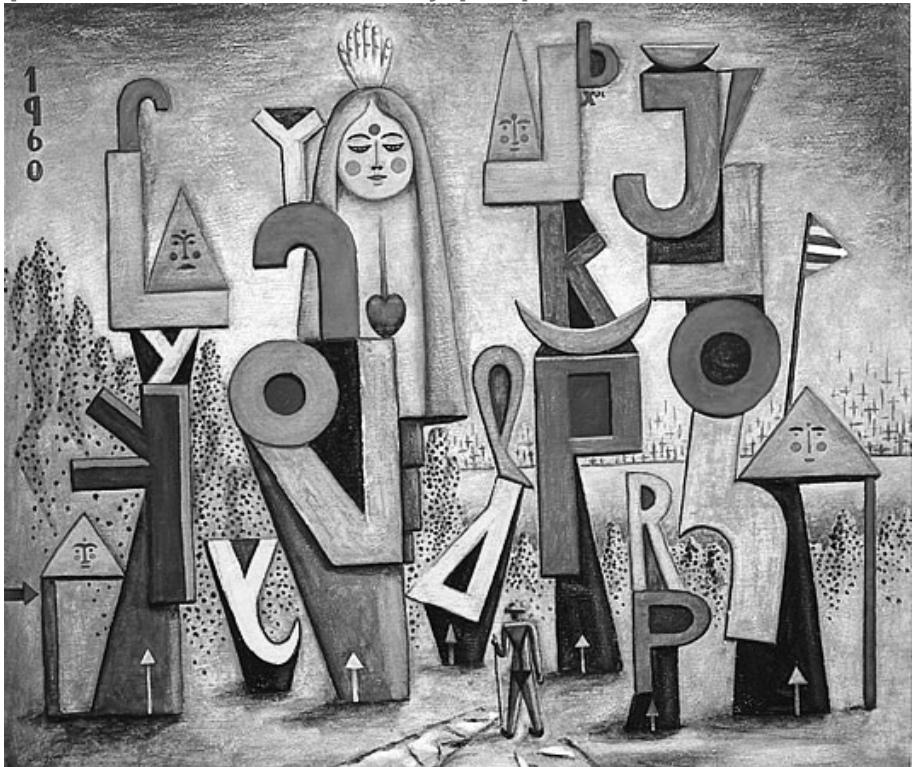
María Eduarda Mirande
María Soledad Blanco
Alvaro Fernando Zambrano
(Coords.)



tiraxiediciones

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales

problemas, revisiones y propuestas



María Eduarda Mirande
María Soledad Blanco
Alvaro Fernando Zambrano
(Coords.)



tiraxiediciones

Literatura, Lenguajes e Imaginarios Sociales: problemas, revisiones y propuestas / Jazmín Adler... [et al.]; coordinación general de María Eduarda Mirande; María Soledad Blanco; Alvaro Fernando Zambrano. - 1a ed. - San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones, 2022.

Libro impreso y digital.

Archivo Digital: PDF para descarga y lectura online

ISBN 978-987-8936-04-8

1. Estudios Literarios. 2. Análisis Literario. I. Adler, Jazmín. II. Mirande, María Eduarda, coord. III. Blanco, María Soledad, coord. IV. Zambrano, Alvaro Fernando, coord.

CDD 809.04

Imagen de tapa: "Rótulo". Xul Solar, 1960. Colección del Museo Xul Solar.



FUTUROLOGÍA URBANA: UTOPIAS EN TORNO A LA CIUDAD DEL PORVENIR

Jazmín Adler

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Idearios de futuro, novedad y modernización

La actividad imaginante es constitutiva de todo fenómeno social. Ilusiones, sueños y fantasías tejen imaginarios individuales y colectivos que se nutren del continuum simbólico. Configuran así ideas-imágenes abocadas a legitimar el poder en un momento y geografía determinados. Frecuentemente la imaginación ha sido asociada con la política y el imaginario con lo social (Baczko, 1991). Si se examina el asunto desde la óptica de la historia y la teoría de las artes, cabe notar que los poderes políticos han construido desde siempre sus propios símbolos como fundamento de las facultades de dominio, en muchas ocasiones promoviendo -e incluso haciendo suyos- los desarrollos del ámbito de las artes. Uno de los ejemplos más claros de esta dinámica es el del constructivismo ruso. El movimiento de vanguardia encarnó el imaginario de la Revolución Rusa y devino en una herramienta indispensable para fundar un nuevo orden social que pudiera plasmar las aspiraciones del proletariado. Así lo demuestran el proyecto utópico del *Monumento para la III Internacional*, de Vladimir Tatlin, una de las obras que sentaron las bases del constructivismo, o bien los diseños de telas de Lyubov Popova y Aleksandr Rodchenko para la primera fábrica estatal de estampado textil, el vestuario para las

puestas en escena oficiales, y los afiches y otros materiales gráficos encargados por el Comité Central del Partido Comunista. De manera inversa y complementaria, las creaciones artísticas en distintas épocas han surgido como respuesta, comentario o reacción (más o menos combativa dependiendo del caso) ante circunstancias políticas, sociales y económicas: las obras del Barroco en el contexto de la Contrarreforma, el Romanticismo en tiempos de la expansión de la técnica característica de la Revolución Industrial, o el dadaísmo en el marco de la Gran Guerra frente a la voracidad de la máquina y el auge del capitalismo industrializado, entre muchas otras. Lo antedicho no significa que las artes operan como mero espejo de la realidad ni que las ideas reflejan de forma directa las relaciones de producción (Castoriadis, 1997) porque las imágenes construyen imaginario a través de la imaginación; vale decir, el imaginario involucra una cualidad inventiva que rehúye toda lógica de reproducción.

Considerando que los imaginarios se articulan en distintos lenguajes, al análisis en torno a las proyecciones sociales en los campos de la antropología, la religión, la filosofía, la política, el urbanismo y la arquitectura, se suma el terreno de las artes. En las próximas páginas, me detendré en el estudio de una serie de obras producidas por artistas argentinos entre los comienzos del siglo pasado y el presente, a través de las cuales pueden ser rastreados distintos imaginarios sobre la ciudad moderna y contemporánea. El examen de este corpus de trabajos destinados a representar, imaginar y/o resignificar el entorno urbano permitirá identificar los idearios de futuro, novedad y modernización que han modulado sus respectivas propuestas estéticas, materiales, técnicas y conceptuales. Argumentaré que estas producciones artísticas –y las imágenes en un sentido amplio– no solo revelan ideas, comportamientos, actitudes y conceptos ligados a las transformaciones sociales, económicas y culturales de sus contextos de emergencia, sino que ellas mismas crean

imaginarios al encarnar representaciones simbólicas del porvenir. La pregunta por los imaginarios demandará, por ende, examinar las nociones de imagen e imaginación.

La ciudad del porvenir

El paisaje visual y sonoro de los centros urbanos experimentó transformaciones profundas desde comienzos del siglo XX. El crecimiento exponencial de las ciudades, el acelerado incremento demográfico y los desarrollos tecnológicos como el tranvía, la radio y el alumbrado eléctrico, alteraron de manera radical la vida cotidiana de los habitantes. Particularmente en el eje sur de la ciudad de Buenos Aires, en los barrios de Villa Lugano, Villa Soldati, Mataderos y Liniers, fueron instalados elaboradoras de sebo, curtiembres, lavadoras de lana, mataderos y fábricas de ladrillos (Raspall *et al.*, 2013). El modelo agroexportador incorporado hacia fines del siglo XIX promovía la exportación de carne y granos. Los productos provenientes del campo eran distribuidos a través de la red de ferrocarril hasta el puerto de Buenos Aires, mientras que las inversiones europeas y norteamericanas financiaban la obra pública porteña y los servicios de la ciudad.

Los primeros conglomerados urbanos poco a poco se tornaron en ciudades más populosas, ágilmente pobladas tanto por los movimientos migratorios del campo a los focos fabriles como por las olas migratorias transoceánicas. En un lapso de pocos años, los cambios en las costumbres, los procesos de modernización en los medios de comunicación, la consolidación de un mercado editorial local, la aparición de revistas culturales (*Martín Fierro, Contra, Claridad, Proa, Sur, Los Pensadores*) y la rápida difusión del cine trastocaron las relaciones sociales, los comportamientos y las diferentes prácticas cotidianas (Sarlo, 2007).

Por su parte, los imaginarios de modernización de la época irrumpieron en las imágenes y los textos de diversas revistas ilustradas, como *Caras y Caretas*, *La Vida Moderna*, *PBTy El Hogar*. En palabras de Margarita Gutman (2011), estas publicaciones construyeron imágenes anticipatorias del porvenir. Alimentadas por los idearios de novedad de la época, y estimuladas por las innovaciones tecnológicas que habían modificado el paisaje de Buenos Aires, fundamentalmente las comunicaciones, el transporte y la electricidad, estas revistas configuraron un futuro urbano. Las mismas incluían caricaturas y escritos referidos a la idea de futuro que circulaba en la ciudad y permitían así difundir toda clase de imágenes de fácil acceso para la población, cuyo cincuenta por ciento estaba integrado por inmigrantes.¹

Uno de los casos analizados por Gutman es el de *PBT*, una revista política de humor gráfico cuyo primer número fue publicado en 1904. Bajo el título “Buenos Aires en el año 2010: Monorrieles y tranvías cruzarán la ciudad”, incluido en un número editado en el contexto del Centenario de la Revolución de Mayo, se retrata un vehículo suspendido de rieles que sobrevuelan la ciudad. Junto a la imagen de Eusebi, en el texto firmado por Enrique Vera y González se hace alusión a algunas de las proyecciones para la ciudad de Bicentenario. Estas últimas fueron sintetizadas en una sola frase: “En el año 2010 todo será completamente nuevo” (Vera y González 1917 cit. en Gutman, 1998). En las líneas siguientes son descritas casas de más de cien pisos, vehículos transitando por calles anchas a quinientos kilómetros por hora, toldos rígidos protegiendo a la urbe de las lluvias y ventiladores destinados a expulsar la niebla y las nubes en caso de necesidad.

¹ Según explica Sarlo (1988: 18) de acuerdo con las estimaciones realizadas, hacia la década del treinta, el setenta y cinco por ciento de la población estaba integrada por inmigrantes e hijos de inmigrantes.

Los imaginarios de futuro de principios de siglo pasado también fueron expresados en las imágenes producidas en el campo de las artes visuales. Algunos artistas nucleados en torno a la revista *Martín Fierro*, fundamental órgano difusor de la vanguardia argentina de la década del veinte, imaginaron el destino del nuevo paisaje moderno. Este fue el caso de Xul Solar; en algunas de sus obras, como *Vuel Villa* (1936), *Ciudad Lagui* (1939) y *Ciudá y abismo* (1946), entre otros ejemplos, el artista plasma arquitecturas y ciudades místicas, simbólicas y fantásticas cuya estética evidencia las influencias europeas recibidas durante su estadía en el Viejo Mundo, en especial las de Paul Klee, Wassily Kandinsky y otros integrantes del grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul). Por otra parte, los idearios asociados a la expansión de la técnica y el desarrollo de la ciudad moderna se hicieron patentes en trabajos como *Dos mestizos de avión y gente* (1935). La composición es protagonizada por dos cuerpos antropomorfos con cabeza de ave, extremidades rematadas por ruedas y una serie de elementos desprendidos de sus cuerpos como escaleras, hélices y chimeneas humeantes. Debajo de ellos, unas pocas personas habitan una atmósfera distópica, posiblemente urbana, y parecen huir horrorizadas por la llegada de estos cuerpos/máquinas. En la descripción detallada de la obra, propuesta por Sarlo (2007), la autora sostiene que el mestizaje característico de la producción de Xul Solar, la cual frecuentemente tendió a combinar toda clase de símbolos, códigos estéticos, personajes híbridos y sistemas lingüísticos, expresa en realidad aquella cultura de mezcla que estaba siendo forjada en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. En particular, *Dos mestizos de avión y gente* es, para Sarlo (2007: 14), un ícono del “rompecabezas de Buenos Aires”. En él se entremezclaban idiomas, se yuxtaponían tiempos diversos y convivía la idea de novedad -encarnada por los medios de comunicación, el alumbrado eléctrico, el tranvía y los automóviles- con los

terrenos desolados aún excluidos del nuevo plan urbanístico.

En décadas posteriores, Xul Solar continuó reflexionando sobre posibles transformaciones que en el futuro alterarían la apariencia humana para mejorar la anatomía, como el emplazamiento de resortes de acero en los pies de las personas y receptores de radio con baterías implantados en el cráneo. En su escrito “Propuestas para más vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos”, publicado en la revista *Lyra* en 1957, el artista refiere a las llamadas “colnursas” como un sistema de amamantamiento más eficiente para los bebés que llegarían a un mundo que estaría ya excesivamente poblado. Es notoria la afirmación de Xul sobre el hecho de que la imaginación siempre antecedió a los desarrollos de la ciencia y la tecnología. En efecto, solo tres años después de la publicación de su escrito, en 1960, el médico estadounidense dedicado a la psicofarmacología Nathan Kline, y el músico y neurocientífico de origen austriaco Manfred Clynes, presentarían en la Revista *Astronautics* el artículo “Cyborgs and Space”. Allí los autores refieren a una clase de organismo mejorado, preparado para vivir en entornos extraterrestres. Puntualmente mencionan la posibilidad de que los astronautas sean implantados con una cápsula que automáticamente libere la dosis de una cierta droga en función de las necesidades del cuerpo al encontrarse en el Espacio, sometido a los síntomas provocados por la gravedad cero como arritmias, variaciones en la temperatura corporal y problemas en la oxigenación. La propuesta del sistema homeostático del *cyborg* formulada por Kline y Clynes consistía en proporcionar un sistema de organización donde los inconvenientes de tipo robótico pudieran ser tratados de manera automática e inconsciente, “dejando al hombre libre para explorar, crear, pensar y sentir” (Kline y Clynes, 1960: 31).

Hacia la misma época, Gyula Kosice imaginaba una ciudad del futuro: la *Ciudad Hidroespacial*. Motivado por el imperativo de diseñar otros modos de habitabilidad que dieran respuesta al incremento de la población mundial, el artista ideó una ciudad utópica suspendida a mil doscientos metros sobre el nivel del mar e integrada por una serie de hábitats acoplables que pudieran satisfacer las diferentes necesidades de sus pobladores. Habría en ellos lugares para:

(..) tener ganas, para no merecer los trabajos del día y la noche, para alargar la vida y corregir la improvisación, para olvidar el olvido, para disolver el estupor del por qué y para qué y tantos otros lugares como nuestra inagotable imaginación amplifique y conciba.

(Kosice 1971)

En el mismo Manifiesto citado, Kosice afirma que algunos astrofísicos e ingenieros espaciales consideraban que el oxígeno y el hidrógeno requeridos para respirar podrían ser tomados del agua de las nubes. Descomponiendo el líquido por electrólisis, los componentes serían introducidos en una máquina de fisión nuclear a los fines de proveer la energía demandada para vivir en la ciudad y mantener sus distintos hábitats en suspensión. Con la intención de reunir diferentes opiniones técnicas sobre el proyecto, Kosice se dirigió a los científicos de la NASA. Aparentemente, la entidad respondió que la urbe imaginada podía llegar a ser factible, aunque los costos serían muy elevados. No obstante, el artista aseguraba que se podría encontrar la manera de hacer de su idea un proyecto viable y argumentaba que valdría la pena el esfuerzo, debido a que sería un paso contundente en pos de la integración del arte con la vida:

El costo desde luego, es muy alto, pero con sólo detener la producción bélica del mundo

por veinticuatro horas e invertir dichas sumas en este proyecto, su realización es posible. La arquitectura hidroespacial está condicionada para estar suspendida en el espacio indefinidamente. La vivienda nómada hidroespacial deteriora el curso de la economía actual en base a la valoración del terreno y abre interrogantes sociológicos imprevisibles. Apunta asimismo a una apertura del arte, pues nuestra civilización entra en la etapa postindustrial. Se propone pues, un arte de todos y no un arte para todos. Al superar todo intermediarismo, el arte se integra tácitamente al hábitat, se disuelve en él y en la vida, es su presentación, su “modus vivendi”. (Kosice, 1971)

Para ese entonces, la imaginación en torno a los modelos de ciudad también había estimulado la propuesta de Kosice para *150 metros de lluvia en la calle Florida* (1968). La intervención urbana fue realizada en el marco de su muestra en el Instituto Torcuato Di Tella y consistió en provocar lluvia artificial sobre una de las calles más transitadas del centro porteño, utilizando un tubo de plexiglás con agujeros por los cuales brotaba el agua propulsada por una bomba. La experimentación con materiales artísticos heterodoxos como el agua, además del gas neón y el plexiglás, signó la producción plástica del artista, reconocido como uno de los primeros creadores de la historia del arte en desarrollar piezas lumínicas e hidrocinéticas. *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (1946/48) fue también premonitoria en este sentido. La obra presentaba una estructura motorizada conformada por un prisma de acrílico transparente que contenía una burbuja de aire inyectada en agua y realizaba sucesivamente un movimiento pendular “acunando” al líquido. En proyectos posteriores, como *Hidroactividad H-13* (1965), nuevamente

Kosice exploró la incorporación del agua y la posibilidad de dotar a ésta de movimiento, en cuanto fuente de energía primordial para transformar la sociedad. Asimismo, el agua escapa a toda posibilidad de control dada su propia cualidad de inestabilidad. Este carácter errático abre camino al imprevisto, noción que marcó hondamente los imaginarios artísticos y sociales de los años sesenta.

Arte y vida: el espacio urbano como escenario para la transformación

La impredecibilidad del comportamiento de la obra es una característica distintiva del arte cinético, cuyas producciones incorporan el movimiento real aleatorio o controlado, activadas ya sea de forma automática a través de algún sistema electromecánico, o bien puestas en acción mediante la participación del público. En algunas vertientes del cinetismo, como aquella encarnada por la investigación práctica y teórica de Julio Le Parc, los imaginarios en torno al quehacer artístico se encuentran estrechamente ligados a la posibilidad de provocar cambios concretos en el plano social. Influido por los postulados del anarquismo y el marxismo, el artista argentino emigrado a París promovió la organización de una “guerrilla cultural” que pudiera enfrentar el estado de las cosas vigente, de cara a subrayar las contradicciones inherentes al sistema y crear situaciones donde las personas pudieran transformar lo dado. En el marco de estos cuestionamientos sobre las implicancias éticas, políticas y estéticas de la labor artística, Le Parc incitó a revisar el rol del artista y el papel desempeñado por el público en la obra:

La sociedad, asimilando las nuevas actitudes, lima todas las aristas y cambia en hábitos o en modas todo lo que habría podido tener un comienzo de agresividad, con relación a las estructuras existentes. Hoy, se hace mucho más evidente la necesidad de replantear

el papel del artista en la sociedad. Es necesario adquirir una lucidez más grande y multiplicar las iniciativas en la difícil posición del que, empapado en una realidad social dada, y comprendiendo su situación comprometida, intenta sacar partido de las posibilidades que se le ofrecen para, con ellas, producir cambios. (Le Parc, 1968)

Ante el carácter pasivo-contemplativo del espectador de la obra de arte tradicional, provisto de un ojo culto, intelectual y experto, y frente a la idea de obra fija, estable, permanente y objetual, Le Parc junto a otros artistas del G.R.A.V (Grupo de Investigación de Arte Visual) buscaron desarrollar experiencias que privilegiaran el ojo humano. Fundado en París en 1960 como colectivo artístico, desde 1961 el grupo quedó integrado por Le Parc, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino, François Morellet, Joël Stein y Jean-Pierre Yvaral. En acciones como *Una jornada en la calle*, organizada en París el 19 de abril de 1966, el G.R.A.V. propuso diferentes actividades en diversos puntos de la capital francesa donde el público fue invitado a participar de forma física y activa. Un folleto desplegable con dibujos de Le Parc indicaba las situaciones que tendrían lugar en cada sitio, con sus respectivos horarios entre las ocho de la mañana y las once de la noche: la distribución de regalos sorpresa para los peatones que pasaran por una de las locaciones previstas para las primeras horas de la mañana; el desmontaje y montaje de la llamada “estructura permutacional”, una propuesta de Sobrino integrada por placas de plexiglás que podían ensamblarse utilizando las ranuras ubicadas en sus esquinas; el ingreso en los cilindros penetrables de Yvaral conformados por cortinas de tubos de goma para alterar el paisaje urbano; la visualización a través de un gran caleidoscopio situado en el Jardín de las Tullerías; y una ca-

minata nocturna con flashes electrónicos, entre otras propuestas. En el folleto desplegable se incluía una encuesta dirigida a los participantes con el objetivo de conocer el grado de interés, comprensión y apertura suscitado por el arte de la época, y las opiniones acerca de la experiencia en *Una jornada en la calle*.

Si en las imágenes de las revistas ilustradas del Centenario, las ciudades fantásticas de Xul Solar y el proyecto utópico de Gyula Kosice, el paisaje urbano deviene en un territorio fértil para plasmar fantasías y fantasmas sobre el porvenir, en la experiencia del G.R.A.V. la ciudad constituye un espacio de investigación lúdica, sociológica y confirmatoria de la distancia que aún separaba el arte de la vida: a fin de cuentas, la gente que transitaba por la calle no vio las obras porque no contaba con las herramientas para poder descifrarlas, o bien porque se encontraba en un contexto inadecuado para vincularse con ellas (Plante, 2013). Dos años después de *Una jornada en la calle*, Le Parc apuntaba que las determinaciones unilaterales en el campo social sobre las cuales se sostiene el sistema de dominación son semejantes a aquellas que estructuran el campo artístico. Si no lograban revertirse estas dinámicas que siempre tienden a privilegiar a quienes poseen el capital cultural, lamentablemente el arte terminaría contribuyendo con una “mitología social que condiciona el comportamiento de la gente” (Le Parc, 1968).

El espacio público también protagonizó otra clase de proyectos desarrollados en el ámbito urbano de los años sesenta. Algunos de ellos concibieron a la ciudad como el escenario idóneo para ensayar operaciones irónicas que reflexionaban sobre la omnipresencia mediática propia de la época, así como sobre el poder de las imágenes en la cultura masiva. En 1965, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio y Carlos Squirru realizaron *¿Por qué son tan geniales?*, un póster-panel que emplazaron durante un mes en

la esquina porteña de Florida y Viamonte. Los tres artistas fueron representados por un pintor de la agencia Meca sobre la base de un collage de sus fotografías. La imagen resultante era encabezada por sus respectivos nombres y el título de la obra. Toda la estética del panel emulaba las cualidades de los carteles de publicidad cinematográfica de la época, de manera que permitía cumplir el objetivo de sacar la obra de la galería o el espacio de exhibición tradicional a la calle y ampliar los alcances del arte. Aunque los artistas preferían no quedar enmarcados en la estética del *pop*, resuena en su trabajo la impronta vivencial del arte y las tentativas de acercar la práctica artística a la vida. En efecto, *¿Por qué son tan geniales?* ha sido leída como una obra que desafió el sistema del arte vigente, apelando a los códigos del joven, vital y efímero *pop* pero, a su vez, situando a la figura del artista como modelo de estilo de vida en el contexto de la modernidad internacional de los años sesenta (Herrera, 2010).

En septiembre del mismo año, Marta Minujín desarrolló su happening conocido como *El Batacazo*, presentado primero en Buenos Aires como parte del Premio Internacional del Instituto Di Tella y, a comienzos de 1966, en la galería Bianchini de Nueva York. Esta propuesta dio cuenta de las influencias que el *pop* también ejerció en la obra de Minujín, quien diseñó una experiencia inspirada en los ritmos vertiginosos de la ciudad moderna. Una estructura poliédrica de vidrio invitaba al público a sumergirse en diferentes situaciones perceptivas que desafían los cánones artísticos de la época. Al ingresar a la obra, los participantes subían por una escalera y se encontraban con conejos vivos. Un tobogán permitía deslizarse hacia la cabeza de una muñeca inflable, sucedida por un túnel de acrílico a través del cual se veían abejas (moscas en la versión neoyorquina) que chocaban con la superficie del pasadizo. A esta profusión de elementos se sumaba la presencia de muñecos semejantes a jugadores

de rugby, tubos de luces de neón y otros objetos que obligaban al público a “despertarse y vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorpresivo, de las circunstancias desconectadas de la realidad” (Minujín 1965 cit. en Romero Brest, 2013: 54). Del mismo modo que *La Menesunda*², obra realizada en mayo de 1965 por Minujín y Rubén Santantonín, había buscado reproducir las sensaciones suscitadas durante sus caminatas por las calles Florida y Lavalle, el carácter inesperado de las situaciones comprendidas por *El Batacazo* remitía a la vorágine y el frenesí que se respiraba en el entorno urbano del momento.

Por otro lado, el espacio de la ciudad de la década del sesenta albergó ciertas convergencias entre la industria, el arte y las tecnologías en las cuales quedaron expresados los imaginarios de modernización de la época. La voluntad de aproximar el arte a la vida desembocó allí en una serie de experiencias concebidas como espectáculos multisensoriales en espacios públicos, financiados por el Estado junto con empresas privadas (Novoa, 2020). Una de ellas consistió en el Stand Shell, realizado en Buenos Aires en las inmediaciones de la Facultad de Derecho y el Museo Nacional de Bellas Artes -entre la Avenida Figueroa Alcorta y las vías del tren-, con motivo de la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. El evento fue organizado en noviembre de 1960 durante el

² *La Menesunda* fue ideada en 1965 por Marta Minujín y Rubén Santantonín y exhibida en el Instituto Torcuato Di Tella. Se trató de una ambientación plurisensorial integrada por diecisésis espacios diferentes, en cuyo recorrido el público era enfrentado a experiencias participativas diversas. Solo por mencionar algunos ejemplos, en el ingreso a la obra había que atravesar un túnel de neón para alcanzar la escalera de acceso; luego una serie de televisores en circuito cerrado incorporaban la imagen del público a sus transmisiones; en una habitación yacía una pareja recostada en una cama que había que rodear para poder pasar al espacio siguiente; más adelante, en una gran cabeza de mujer de gomaespuma, una maquilladora acicalaba a quienes lo desearan; y un dial telefónico enorme requería que el visitante acertara la combinación de números correcta para poder salir de la ambientación.

gobierno de Arturo Frondizi, cuyo mandato fue testigo de diferentes iniciativas que buscaron transferir a la esfera cultural el proyecto del desarrollismo en materia económica, entre ellas la fundación del Instituto Torcuato Di Tella (1958), devenido en uno de los puntos neurálgicos para el desarrollo de la vanguardia porteña de los años sesenta. La apuesta de estas diferentes iniciativas fue la de convertir a Buenos Aires en uno de los principales centros de arte a nivel internacional y mostrar al resto del mundo todo el potencial de la Argentina. Tomando como modelo a las Ferias Mundiales o las Exposiciones Universales, el evento del Sesquicentenario fue organizado por el arquitecto y diseñador César Jannello, y concebido como una Exposición Nacional que proponía abrir camino hacia una nueva etapa futura bajo el lema “Argentina en el tiempo y en el mundo”. Participaron tanto empresas argentinas como extranjeras, entre ellas Industrias Kaiser Argentina (IKA), IBM, Citröen, Cristal Plano, Eternit, la Comisión de Energía Atómica de Estados Unidos y Shell. El pabellón presentado por esta última compañía constó de una estructura poliédrica circundada por un estanque de agua. El proyecto arquitectónico fue encargado al grupo de arquitectos SEPRA, y en su diseño participaron Federico Peralta Ramos, Santiago Sánchez Elía, Alfredo Agostini, Juan Molinos y Héctor Coppola. En el interior del pabellón tuvo lugar un espectáculo multimedial titulado *El camino*, en cuyo diseño participó el Estudio Onda integrado por Rafael Iglesia, Miguel Asencio, Carlos Fracchia, Jorge Garat y Lorenzo Gigli (hijo). Adoptando como fuente de inspiración explícita al Pabellón Philips construido en 1958 por Le Corbusier y Iannis Xenakis para la Exposición Internacional de Bruselas, en cuyo interior fue presentado el *Poema electrónico* de Edgard Varèse, el estudio argentino propuso crear un espacio “dinámico”, con música e “hipertexto” (Iglesia, 2019: 22). El Pabellón Shell ofreció una proyección multimedia, integrada por dos proyectores de dieciséis milímetros, cuatro proyectores de

diapositivas sincronizadas, una veintena de fuentes de luz y esculturas de seis metros de altura realizadas por Lorenzo Gigli (padre). La grabación multipantalla buscaba comunicar al público la impronta moderna de los desarrollos de la empresa Shell, mientras que el poema, escrito por Roberto Villanueva, aludía al progreso de la humanidad mediante el desarrollo de la industria. Por su parte, Fernando Von Reichenbach se ocupó de la ingeniería en sonido y Leda Valladares ideó la expresión sonora del poema de Villanueva, registrando sus versos con voces femeninas y masculinas distribuidas en seis parlantes en diferentes alternancias y yuxtaposiciones (Novoa, 2020). El dispositivo desarrollado por Von Reichenbach consistió en un sistema de más de veinte canales de comandos en cinta magnética, los cuales permitían controlar los proyectores, las diapositivas y las esculturas.

Según recuerda Iglesia (2019), el Pabellón buscaba sorprender a los visitantes, quienes adquirían una participación activa al verse estimulados por distintos efectos visuales y sonoros:

En ese momento era muy difícil controlar ese maremágnum de voces, de música, de proyecciones. Había dos posibilidades: se podía manejar sobre una cinta perforada o sobre una cinta grabada. Se hizo sobre una cinta grabada. El ingeniero Alberto Raúl Inzúa y Fernando Von Reichenbach llevaron adelante la grabación y logramos que todo eso se convirtiera en un espectáculo multimedia bastante interesante. La gente ingresaba y subía a una especie de balcón, donde era bombardeada desde todos lados por las imágenes, la música y la locución. Nuestra idea era dar un mensaje que fuera sorprendente. No incomprensible porque tenía que tener un sentido, pero sí sorprendente para el espectador que tenía

que estar mirando para todos lados al mismo tiempo. (p. 22)

La sorpresa por parte del público ante algunas de las propuestas del evento fue asimismo evidente en el Pabellón de IBM, donde fue expuesta la computadora IBM 305 RAMAC (*Random Access Method Automatic Computer*) creada en 1956, el primer ordenador comercial con memoria en discos magnéticos. Su unidad central de procesamiento se componía de válvulas y tuvo importante éxito en las empresas de la época porque empleaba tarjetas perforadas y podía funcionar como una máquina de contabilidad potente (Babini, 1997). La computadora había sido exhibida dos años antes en la Exposición de Bruselas, pero en esta ocasión fue programada para responder a preguntas sobre la Revolución de Mayo. Tiempo después IBM introduciría el modelo 650 RAMAC en su Data Center y en la empresa Transportes de Buenos Aires (Carnota y Rodríguez, 2019).

Una nota publicada en *El Hogar* en 1917, titulada “El mundo en lo futuro” y firmada por Hudson Maxim, asociaba el porvenir con los avances más diversos: la telefonía sin hilos que permitiría entablar conversaciones “con las antípodas” (Maxim, 1917 cit. en Gutman, 2011) tan sencillamente como en ese entonces resultaba conversar con un vecino en la calle; teatros emplazados en zonas rurales y constituidos por bastidores blancos donde, utilizando el teléfono, el telarmonio y el televisor, podrían ser reproducidas las obras protagonizadas por actores residentes en París, Londres y Nueva York; y guerras semejantes a una partida de ajedrez: en ellas los movimientos de los ejércitos quedarían expuestos a la mirada del mundo gracias a un servicio de exploradores aéreos que anularía toda posibilidad de maniobras bélicas secretas. En menos de cincuenta años, aquellas proyecciones de futuro que recorren las páginas de las revistas ilustradas editadas en torno al Centenario de la Revolución de Mayo

dejarían de ser meras conjeturas, cercanas a imaginarios de ciencia ficción, para empezar a convertirse en una realidad cotidiana.

El fin de las utopías modernas: relecturas contemporáneas de la ciudad

Los imaginarios modernos de futuro recorridos hasta este punto fueron elaborados de modos diversos, pero en general articulados en torno a la noción de utopía, una de las expresiones del imaginario social. Sus proyecciones sobre el porvenir dieron cuenta de las fantasías, expectativas y misterios que traería aparejado un futuro relativamente lejano, en una temporalidad que aún distaba de la inmediatez característica de nuestra época. Desde el punto de vista de Paul Ricoeur (1984), las utopías asimismo pueden ser pensadas como ucrónias: considerando que la función de la primera consiste en proyectar una representación de la vida real por fuera de lo real, ese afuera resulta ser otro lugar que es también una exterioridad temporal, vale decir, otro tiempo. Ideología y utopía encarnarían una función liberadora en tanto ambas constituyen los lugares donde los grupos sociales pueden elaborar interrogantes sobre su propio tiempo histórico. De acuerdo con este enfoque, la imaginación del no lugar habilita la apertura del campo de lo posible (Ricoeur, 1984).

Diversos artistas contemporáneos reflexionan en la actualidad sobre las implicancias de la innovación, la invención y la novedad desde una perspectiva desidealizada con respecto a aquella noción de utopía moderna imperante durante buena parte del siglo pasado. Lo hacen desde un presente habitado por un futuro que siempre parece haber llegado. Aquel porvenir prometedor que dejan entrever los proyectos elevados en los apartados precedentes, son ahora reemplazados por la imaginación de un final diferente. Más que adherir a idearios apocalípticos o distópicos como reacción ante la amenaza de la expansión

tecnológica, estos imaginarios se inclinan a considerar el descuido de la humanidad hacia el planeta, a cuestionar la supuesta alianza indisociable entre novedad y progreso, y a ponderar los efectos de encontrarnos sumergidos en un mundo digitalmente administrado (Speranza, 2019).

Algunos proyectos abordan estas problemáticas desde una línea de trabajo que toma al territorio como eje central de la pesquisa, adoptando el espacio natural o urbano como material artístico para el desarrollo de su investigación estética y conceptual. Estas prácticas involucran una serie de operaciones diversas, en y sobre el territorio, como intervenciones, derivas, ocupaciones, recorridos en el paisaje y proyectos comunitarios, muchos de ellos dirigidos a resignificar algunas concepciones hegemónicas comprometidas en los planes de urbanización de las ciudades modernas. *Bordes (todas las utopías son deprimentes)* es un trabajo de Mariela Yeregui y Marlin Velasco que discurre en esta dirección, y cuya propuesta apunta a resistir a los “embates de las utopías modernizadoras, de las tecnocracias hipnotizantes, a partir de una contra-urbanística en los pliegues de la propia ciudad” (Yeregui, 2020: 85). La iniciativa surgió en el marco del proyecto de creación e investigación “Geopoéticas Subalternas”, gestado dentro del Laboratorio de Arte e Inteligencia Artificial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Desarrollado durante 2019, el trabajo comprendió una serie de acciones de deriva encauzadas por las artistas en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires. La locación elegida para realizar estas acciones fue la sección comprendida por los bordes de la Avenida General Paz, una autopista de veinticuatro kilómetros de extensión que rodea a la ciudad y marca los límites con la Provincia de Buenos Aires. Por un lado, esta avenida, concebida como una de las llamadas “avenidas parque” (*Parkway*), fue originalmente trazada como el símbolo de modernización por excelencia que suponía el nuevo proyecto urbano gestado

hacia fines del siglo XIX. Paradójicamente, la avenida General Paz entraña una zona fronteriza que une y separa el carácter central de la ciudad y el conurbano bonaerense, donde se concentra una porción significativa de la población total del país. Más de un millón de personas cruzan diariamente la avenida para ingresar a Buenos Aires. Como contracara del proyecto de modernización decimonónico, Yeregui explica:

Los procesos de desindustrialización que tuvieron lugar entre 1970 y 1990 en Argentina hicieron de esta arteria el escenario de conformación de territorios de abandono —fábricas quebradas y aglomeraciones urbanas marginalizadas del sistema productivo— y una zona franca de circulación de grandes grupos poblacionales hacia la Ciudad de Buenos Aires. (Yeregui, 2020: 84)

Partiendo de las contradicciones inherentes a la historia de este área de la ciudad, las artistas recuperaron la noción de espacios residuales propuesta por el arquitecto y urbanista italiano Francesco Careni (2016) para realizar una serie de acciones en el territorio (recorridos, diálogos, recolecciones) orientadas a identificar tramas alternativas a la “oficialidad urbanística” (Yeregui, 2020: 84), donde conviven pasacalles, santuarios del Gauchito Gil y parrillas al paso. En estos recorridos, *Bordes* planteó reappropriaciones críticas del espacio público mediante diferentes estrategias creativas situadas, las cuales configuraron cartografías diferentes a las convenciones de sistematización y regulación del territorio de los mapas tradicionales. La intención de las nuevas propuestas cartográficas consistió en reinterpretar las visiones cenitales y normalizadoras de los mapas aéreos dominantes de Google Maps para barajar contrapuntos visuales más acordes a la propia experiencia en el territorio sondeado:

¿Qué sucede cuando un GPS nos entrega las coordenadas geográficas de nuestra ubicación? El dispositivo no hace sino lo que se espera que haga. ¿Y cuando este mismo dispositivo es parte de un proyecto que se pretende artístico y también nos entrega los datos de geolocalización y no más que eso? Aquel que lo manipula, artista o público, se convierte en un usuario tecnológico, perdiendo toda posibilidad de generar relaciones significativas con el territorio. Nuevamente, interactúa con una interfaz y se pierde toda posibilidad de construcción crítica y simbólica. Sin embargo, afortunadamente muchos proyectos echan por tierra estos presupuestos y aspiraciones tecnocráticas y plantean superar las encrucijadas de los tecno-discursos para pensar en flujos de interacciones en entornos en los que el conflicto articula las propias prácticas. (Yeregui, 2020: 82)

Por un lado, las autoras del proyecto emprendieron una caminata por día a lo largo de la franja próxima a la Avenida General Paz, durante noventa días en total. Para las noventa caminatas elaboraron su propia vestimenta a la que integraron un mini display LCD con un GPS incorporado. Sobre estos dispositivos se fueron dibujando sus trayectos en tiempo real. Las artistas emplearon un display por día, de manera que al terminar los noventa recorridos obtuvieron esa misma cantidad de dispositivos y los caminos trazados. Además, realizaron diferentes mapas bordados y una gran cartografía electrotextil cuyos recorridos cosidos sobre la tela recuerdan las líneas que estructuran los mapas psicogeográficos elaborados por los artistas situacionistas en sus derivas. Por otro lado, durante los diferentes trayectos Yeregui y Velasco recogie-

ron desechos que hallaron en el camino, entre ellos chatarra electrónica. Estos materiales fueron refuncionalizados y restituidos al entramado urbano, incrustándolos en las grietas de los muros para facilitar con ellos algunas interacciones de los habitantes, como por ejemplo el encendido de diodos.

La propuesta de producción comunitaria en un trabajo de intervención del territorio urbano ya había aparecido en otra obra de Mariela Yeregui: *Escrituras: un proyecto de contra-señalética urbana*, desarrollado junto a Gabriela Golder entre 2014 y 2017. Concebida como una obra de producción comunitaria, participativa, performática y de intervención del territorio, las artistas diseñaron una serie de estrategias cartográficas *open-source* para investigar las relaciones que se tejen en espacios específicos, en este caso en el barrio porteño de La Boca. La idea de cartografías de código abierto resultó del trabajo participativo con la comunidad en cuatro talleres que buscaron percibir los sonidos de la zona, realizar recorridos por las calles, y leer las inscripciones de los carteles y grafitis ubicados en sus distintos recovecos. Algunas de las reflexiones surgidas en estos ámbitos de encuentro fueron posteriormente convertidas en seis frases de neón que, a modo de grandes letreros luminosos, rematan los locales comerciales y otros puntos de la avenida Benito Pérez Galdós (una farmacia, un museo, un centro cultural, la autopista, un bar y un taller mecánico). En ellos se lee: “volvernos invisibles”, “el terreno se vuelve a mover”, “el viento arrasa y se va”, “eternos por día, por hora, por mes”, “salió el sol y se corrió el límite” y “es imposible el silencio”. Como ha sido observado por Tania Puente (2020: 46) en su análisis del proyecto, *Escrituras* plantea una intención de resistencia frente a los mensajes unidireccionales y jerárquicos para irrumpir en el paisaje urbano, proponiendo “fisuras en la neutralización de la mirada sobre la ciudad”.

Mientras que durante siglos la idea de futuro sentó sus bases en el espíritu racionalista orientado por el progreso tecnológico -característico del gran proyecto civilizador moderno occidental que, en realidad, ocultó su verdadero afán de dominio estético, epistemológico y tecnocientífico (Gontijo, 2020)-, *Bordes* y *Escrituras* resignifican los imaginarios de futuro expresados en el paisaje urbano latinoamericano. Aquí sus artistas no plasman una visión idealizada sobre la urbe moderna; por el contrario, proponen otras maneras de habitar y reterritorializar la ciudad del presente, en cuyas tramas se dejan entrever los remanentes de los proyectos de modernización sucesivamente implantados en nuestras complejas geografías. Desenvuelven así estrategias que se revelan hacia las (deprimentes) utopías modernas expresadas en los imaginarios glorificadores de novedad, futuro y progreso. En este sentido, el desguace de ciertos dispositivos (*Bordes*) y la reorientación de las tecnologías hacia nuevos fines (*Escrituras*) comprometen un desmantelamiento profundo de aquellos idearios tecnocráticos hegemónicos que fueron asociados a estructuras de poder dominantes a lo largo de la Modernidad occidental.

Otras Sofronias posibles

“Cada vez es más difícil vivir las ciudades como ciudades”, escribe Italo Calvino (2008: 26) en la nota preliminar de *Las ciudades invisibles*. Un compendio de ciudades bidimensionales, abismales, microscópicas, lujuriosas, escondidas, concéntricas (y tantas otras) toman forma en los relatos de viaje de Marco Polo, a través de los cuales el explorador pareciera preguntarse por los motivos que han llevado a las personas a vivir en las ciudades. La pregunta no puede ser respondida de manera unívoca porque se trata de una obra “poliédrica”, tal como ha sido definida por su autor (Calvino, 2008: 26). Las ciudades son muchas cosas en simultáneo: son memorias, deseos, signos de lenguaje, pero también son lugares de trueque

de mercancías, palabras, deseos, recuerdos. No es casual que el hilo que va tejiendo la trama dispersa de ciudades esté dado por la figura de un mercader como lo fue Marco Polo. Son urbes utópicas y también infernales, paradoja que atraviesa a muchas de las ciudades invisibles imaginadas por Calvino, como el caso de Sofronia, integrada por dos medias ciudades: la de la montaña rusa, el circo y el tiro al blanco, siempreemplazada en el mismo lugar, y la de piedra, mármol y cemento, con la plaza, la escuela, el ministerio, el matadero y el hospital, anualmente desmontada yemplazada junto a otra media ciudad.

En los proyectos artísticos aquí examinados pareciera resonar la parte provisoria de Sofronia, ciudad *cyborg* mitad fija y mitad temporal. A través de la representación de metrópolis utópicas o fantásticas, intervenciones lúdicas en el entorno urbano, ambientaciones multisensoriales construidas en pabellones modernizantes emplazados en pleno corazón de la ciudad, y ejercicios de deriva en el espacio público, sus artistas han imaginado otras medias Sofronias posibles. Sin embargo, en las obras analizadas, las ciudades imaginadas no se acoplan a la mitad preexistente como en el relato de Calvino, sino que se proyectan sobre las ciudades reales de cada época para hacer de ellas mundos menos fijos y más habitables. Volviendo a la pregunta de Marco Polo: tal vez uno de los motivos que nos llevan a vivir en la ciudad sea la posibilidad de imaginar otros futuros de ciudades.

Referencias bibliográficas:

BABINI, N. (1997) “La llegada de la computadora a la Argentina”. *LLULL*, 20, pp. 465- 490.

BACZKO, B. (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CARNOTA, R. y RODRÍGUEZ, R. (2019) “Fulgor y ocaso de CEUNS. Una apuesta a la tecnología nacional en el Sur de Argentina”, en *SAMCA: Salvando la Memoria de la Computación Argentina*: <http://157.92.26.237/?p=258>

CALVINO, I. (2008) *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Crisalida Crasis.

CASTORIADIS, C. (1997) “El Imaginario Social Instituyente”. *Zona Erógena*, 35, pp. 1-9.

CLYNES, M. y KLINE, N (1960) "Cyborgs and Space". *Astronautics*, 5 (9), pp. 27-31.

GONTIJO, J. (2020) “Canibalizar las tecnologías y decolonizar el futuro”, en *Sociedad futura*: <https://sociedadfutura.com.ar/2020/07/15/canibalizar-las-tecnologias-y-decolonizar-el-futuro-1/>

GUTMAN, M. (2011) “Buenos Aires, el poder de la anticipación, 1900-1920”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, 41 (1), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

GUTMAN, M. (1998) “Anticipaciones de futuro en Buenos Aires, 1910”. *Seminario de Crítica*, 87, pp. 1-47.

HERRERA, M. J. (2010) *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

IGLESIA, R. (2019). “Un futuro maquetado, la feria del sesquicentenario argentino”, en W. QUIROGA (ed.) *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60* (p. 13-31). Buenos Aires: MALBA - Fundación IDA.

KOSICE, G. (1971) “Manifiesto La Ciudad Hidroespacial”, en *Gyula Kosice*: <http://kosice.com.ar/otros-recursos/los-textos/de-kosice/manifiesto-la-ciudad-hidroespacial/>

LE PARC, J. (1968) “Guerrilla Cultural”, en *Julio Le Parc* <http://julioleparc.org/guérilla-culturelle.html>

NOVOA, L. (2020) “Encuentro entre la tradición y la experimentación: Leda Valladares y el diseño sonoro para una Nación del futuro”. *Revista del IIMCV*, 34 (1), pp. 55-83.

PLANTE, I. (2013) *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhusa.

RASPALL, T., RODRÍGUEZ, M.C., VON LÜCKEN y M., PEREA, C. (2013). “Expansión urbana y desarrollo del hábitat popular en el área metropolitana de Buenos Aires: continuidades y variaciones en seis localizaciones intraurbanas”. *Documentos de trabajo*, 66, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

RICOEUR, P. (1984) *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.

ROMERO BREST, J. (2013) “Marta Minujín”, en R. ALONSO (cur.). *Marta Minujín*. París, Nueva York, Neuquén (p. 50-85). Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes.

SARLO, B. (2007) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SOLAR, X. (1957). “Propuestas para más vida futura. *Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos*. *Lyra*, 15 (5), pp. 31-33.

YEREGUI, M. (2020) “Tecnopoéticas subalternas (o algunos apuntes para desandar territorios). *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 18 (2), pp. 76-90.