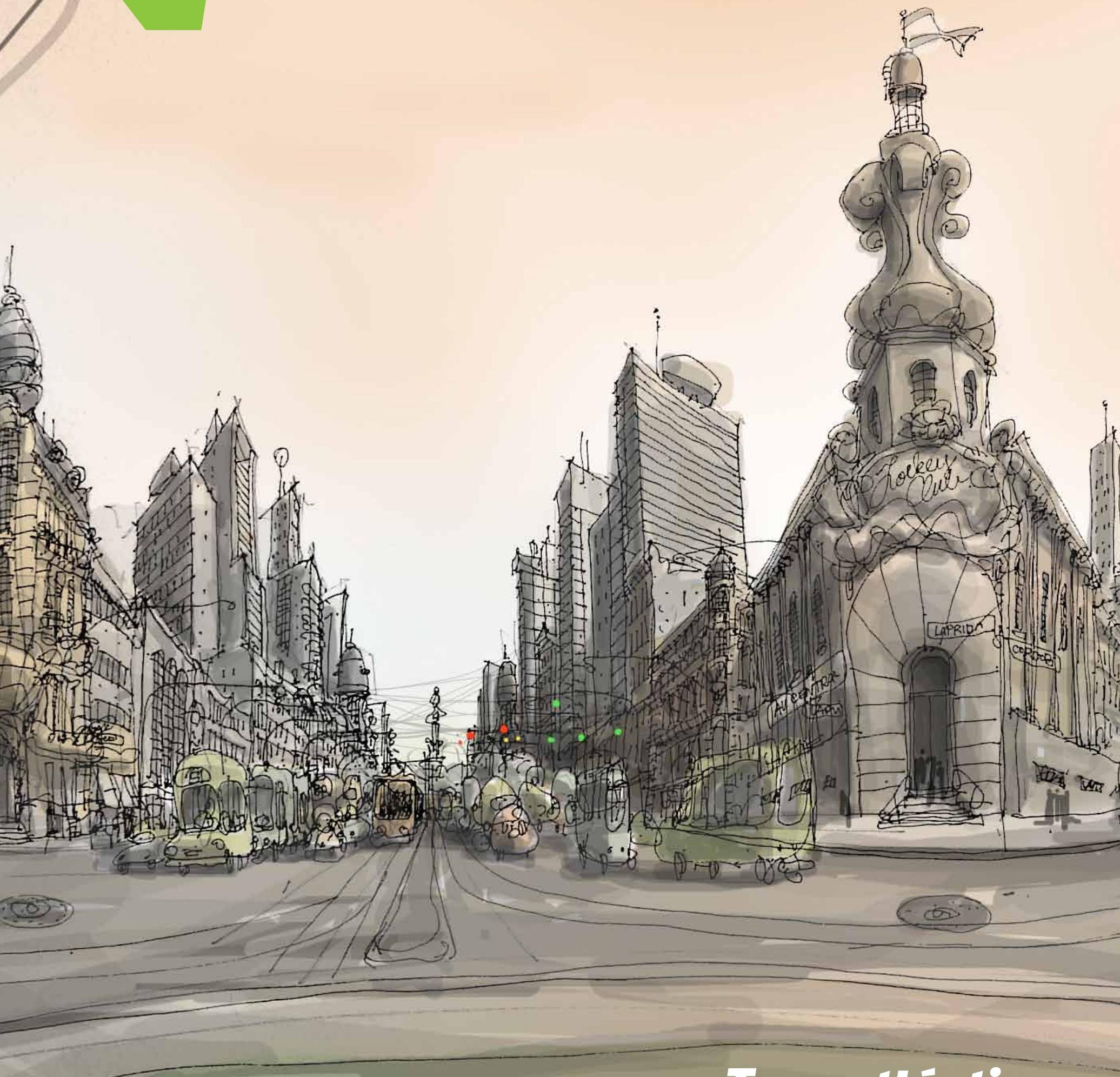




Periódico de arte, cultura y desarrollo  
del Centro Cultural Parque de España  
Rosario, Argentina. n°14, otoño 2012



**—Transatlántico.**

# El futuro



Cómo no soy filósofo, todo lo que sé del futuro es de oídas. Me hubiera encantado decir algo personal sobre el tema porque me apasiona, es un tema sobre el que podría estar hablando horas y horas, pero cuando hablo del futuro lo que no viene de segunda mano es, sencillamente, una tontería.

Podría decir que lo más parecido al futuro que conozco es la actualidad, pero eso no es el futuro. La actualidad es, si se quiere, futurista, pero el futuro no es futurista.

No sé si habrá naves espaciales ni una sociedad higiénica ni saltos al ralenti con abrigos oscuros ni si la electrónica nos hará más listos ni si el juicio final separará el grano de la paja. El futurismo —del Papa a Matrix— es kitsch: la actualidad es una extravagante enfermedad del tiempo.

El futuro, si es que existe, será un accidente. Igual que el pasado, si es que existe, y que este presente falto de significado. Cuando hablamos del futuro siempre estamos hablando de otra cosa, sobre todo de una en particular: de dios. El futuro es el lugar desde el que nos miran para decidir si nuestra vida valió la pena, si la historia se cumplió, si estábamos integrados en el devenir de las fuerzas constructivas o si por el contrario éramos, cómo decirlo, inútiles despojos de un tiempo muerto. Si mereció la pena hacerse viejo.

Creo que ya lo he dicho, pero lo repito: el futuro no existe. Esta es su gracia, su broma. Lo que existe no es el futuro, sino la actualidad, repito, que es algo así como una pequeña tirana, una concejala que urbaniza nuestro horizonte de expectativas para hacerlo más racional, para que quepamos todos, para dirigirnos. Me pregunto si el futuro no será un invento de la actualidad. Si el futuro es dios, la actualidad debe de ser algo así como su iglesia.

Invertimos mucho tiempo —verbo cargado de futuro— en desmentir a la actualidad, desprestigiarla, pero es un esfuerzo vano.

Los movimientos sociales nos obligan a no perder el tren de la historia, a ser utópicos. Todavía confundimos revolución con futuro, pero futuro es una palabra desprestigiada. Tomemos como ejemplo los movimientos sociales que sacuden las sociedades desarrolladas. ¿Qué piden los miles de jóvenes que han consentido en llamarse indignados? Piden un futuro digno, está bien, pero este futuro es idéntico al pasado. Es lo más parecido a un pasado recién pasado, que casi no es pasado. Piden contener aún este presente que se deshace. Piden sociedad del bienestar. Me explico: desde la televisión les exigen a los jóvenes indignados un poco de rebeldía, vanguardia y utopía, pero los jóvenes devuelven retaguardia y decrecimiento.

Es una inversión de los polos magnéticos: el futuro pertenece a la derecha, el pasado a la izquierda. La izquierda de hoy es eminentemente conservadora... pretende agarrarse a ese vestigio del pasado que llamamos democracia. Pero la derecha, con su invocación al futuro y el ejercicio de la actualidad, no va a dejarle...

Está bien, creo que me he ido del tema.

Pero, ¿qué otro interés puede tener hablar del futuro si no estamos hablando de política?

¿Podemos hablar de estética? No, no podemos. Es muy aburrido. ¿A quién le importa lo nuevo, el nuevo artista, el nuevo libro, la nueva novedad? La estética es el imperio de la actualidad. El objeto artístico es el fetiche que suplanta, con su pequeña semilla, la abstracción del progreso, tan desmedida. Compramos arte nuevo porque invertimos en



*Ciudades imaginadas* es el título del último proyecto que colgamos en nuestra revista digital [www.losanillosdesaturno.org](http://www.losanillosdesaturno.org), que explora en la historia de las ciudades iberoamericanas aquello que fue anhelado y no realizado, o aquello que tal vez debió preservarse pero sucumbió ante la fuerza arrolladora de lo nuevo. Un proyecto, en fin, sobre el futuro, que funcionó como el disparador libre del sumario de este número de *Transatlántico*, pensado por nuestro propio equipo de redacción ampliado para la oportunidad con el concurso de nuestros amigos César Rendueles, D.G.Helder y Ezequiel Gatto, a quien agradecemos especialmente su colaboración.

**Carlos Pardo** escribe una fábula del tiempo, **Ezequiel Gatto** diseña una cartografía de la actualidad, **Isidro López** pulsa la incertidumbre financiera, **Carlos Gradin** visita Tecnópolis, **Pablo Francescutti** persigue neutrinos, **Pablo Macovsky** mira series de TV, **Graciela Montaldo** va del proyecto a la obra, **Cecilia Galimberti** planifica Rosario, **Los poetas argentinos** adivinan el futuro.

## Staff

**Consejo editorial:** Martín Prieto, Cecilia Vallina, Nora Avaro.

**Secretaría de redacción:** Nora Avaro.

**Lectura final y corrección:** Gastón D. Bozzano.

**Editor de imágenes:** Héctor Río.

**Diseño:** Estudio Cosgaya (<http://www.cosgaya.com>)

# En Paracuellos, donde fusilaron a miles de soldados nacionales durante la Batalla de Madrid, hay una breve fábula del tiempo que incluye los tres tiempos verbales y alguno más, aunque no se tendrá en cuenta.

■ TEXTO: CARLOS PARDO | FOTOS: HÉCTOR RIO

futuro. Y ahí está otra vez el lenguaje para engañarnos.

Nuestro vocabulario nos hizo esto. El lenguaje comenzó como el croquis de una batalla, o más concretamente de una caza: estas patitas de un jabalí con las de la garza con las del antílope con las del cazador que anota forman una frase que termina en muerte.

Según esta teoría, el hombre (de natural forense) es el único animal que tiene un lenguaje que le permite anticiparse, esto es, pensar en el futuro, preparar trampas. El lenguaje nos permitió adelantarnos en la siguiente expedición. Y esta herramienta gramatical que ayudó a la especie a sobrevivir en un mundo hostil, donde sus carencias físicas eran más que evidentes, es hoy su trampa y su cárcel.

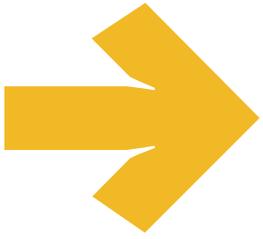
El futuro son muchas metáforas. Aquellas que nos obligan a levantarnos cada mañana para cumplir con un trabajo, unas relaciones, unas rutinas. El futuro es el desagüe de este presente falto de sentido. El futuro es el suplemento que le añadimos a las cosas para que por fin tengan un sentido. El futuro es un acto de fe. Es un tiempo teológico

y teleológico.

Así que, si me permiten, ya que el tema es estéril, voy a contar una breve fábula del tiempo donde se incluyen los tres tiempos verbales (pasado, presente y futuro) y alguno más que no tendremos en cuenta:

¿Qué he hecho hoy? He ido a Paracuellos. Paracuellos es un lugar con historia en el extrarradio de una gran ciudad, Madrid. Nadie conoce los nombres de los árboles porque son árboles de repoblación.

Voy a hablar de un viejo pero antes contextualicemos un poco más: cada cual especula sobre la matanza de Paracuellos. Diversas teorías acerca de la justicia esgrimen sus argumentos sobre la hierba de un cementerio que, desde arriba, digamos desde un avión que aterriza o que despegue en el cercano aeropuerto de Barajas, muestra una gran cruz blanca. Y si uno piensa que fue allí el accidente aéreo donde murió el célebre escritor mexicano, pues es demasiado joven o ignorante: allí fusilaron a miles (se discute acerca del número) de soldados nacionales durante la Batalla de Madrid (o el cerco y los bombardeos sobre la



llamada "población civil"). Los quintacolumnistas. Teorías cuantitativas y cualitativas. Pero, con el debido respeto, no son los muertos lo que me interesa, sino los vivos. O, mejor dicho, los enfermos. La cara amable del futuro. Si uno camina desde el centro óptico y auditivo (no insisto en la cercanía del aeropuerto) en dirección a la calle de la fuente, atraviesa construcciones bajas, espaciadas, y en un momento dado, en el apogeo de la calle, cuando se ensancha y se cruza con la carretera que a su vez cruza el pueblo, desemboca en un moderno centro de la AEPF para la prevención de enfermedades otorrino-laringológicas. Añadamos un buen número de farmacias. Uno cree que es la población con más farmacias por habitante, pero ahí está el ejemplo de Benidorm, en el levante español, para desmentirlo.

El viejo vuelve decidido al parque, pero como no se encuentra bien del todo cruza el pueblo con la ayuda de un bastón, lento. Saluda desde la calle a la farmacéutica, pero ha tomado carrerilla y no se detiene.

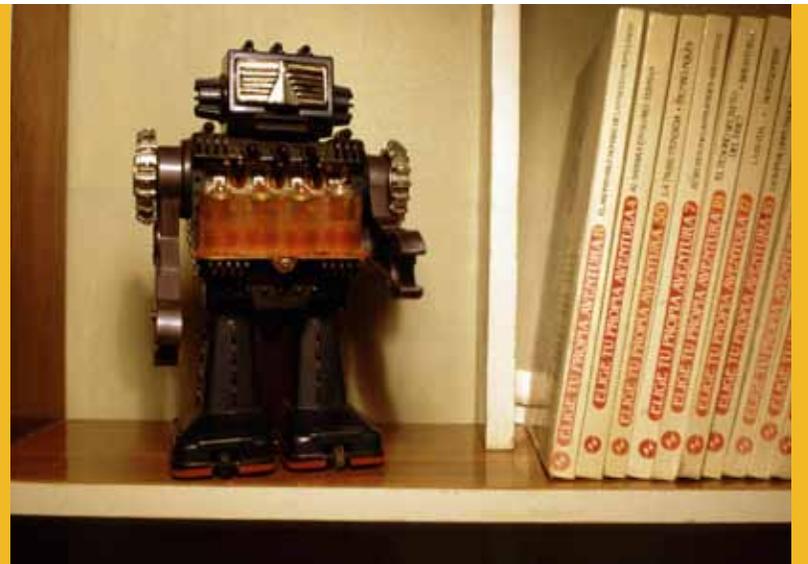
Así pues, la gran Cruz Blanca del Cerro de San Miguel señala la pertenencia de la tierra a la historia, pero también las personas viven en lugares con historia, obviando, apurando los grandes cielos del este de Madrid que disecan el río y, a veces, en los amaneceres veraniegos, a partir de las seis de la mañana, sangran cirrosos, aunque a las ocho de la mañana de un día de agosto hay una luz de plata en las viviendas bajas de la periferia construidas en los años noventa.

Esto es todo lo que hay. El futuro es la permanencia de esto. Un sitio tranquilo para vivir si uno se está convirtiendo en un paralítico.

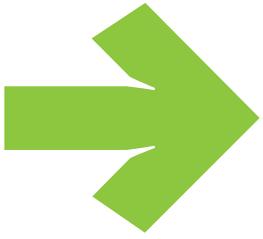
Por otra parte la enfermedad supone dejar de pensar en la muerte, es otra manera de optimismo. El día a día de un enfermo está demasiado ocupado para que piense en él mismo como un muerto potencial. La cuestión principal es calcular cuánto puede restarnos aún la vida sin que tengamos jamás en mente la resta final, y no por familiaridad con los muertos, pero en la conciencia sobreviene un cambio significativo: de la idea del vivir para morir, idea dominante durante los años de cotización, a la conciencia tardía de vivir para la enfermedad, o para las enfermedades plurales, o para una enferma singular. Así que al viejo no se le ha pasado por la cabeza que él mismo vaya a morir quizá porque sus enfermedades, venidas a tiempo, le entretienen.

Cuando llega al parque sólo trabajan dos jardineros.

Uno moreno y corpulento y bajo, y otro seco y fibroso y tan adelantado de hombros como si una mano invisible lo agarrara del cuello y le hiciera perder el equilibrio. Una pareja cómica. Le dan pena. Le recuerdan a la policía. Así que se les acerca sin saber con qué mano sujetar el bastón que le ha ayudado a cruzar Paracuellos, lento pero sin detenerse, ni hacia cuál de los dos jardineros dirigirse, y elige la mano izquierda, quizá para poder hacerle un gesto con la derecha cuando esté lo suficientemente cerca del moreno o para avisarle moviéndola y levantando el brazo lo más alto que pueda, porque el moreno es de fiar y el otro parece tonto. Se le acerca despacio, por la espalda, y aunque quiere hablarle cuando le quedan más de siete metros para llegar hasta él y llamarle por la espalda, siente que la voz no le va a salir, así que da unos pasos más, arrastrándose casi, con los pies muy juntos y con las alpargatas que usa para casa. No se ha cambiado ese día porque no pudo atarse los cordones y no se ha dado cuenta hasta ahora de







su imagen ridícula, a pesar de la velocidad, cuando saludó a su amiga la farmacéutica con un bastón que ahora no puede sostener, un bastón corto. Se acerca arrastrando las alpargatas, con la parte trasera del cuerpo doblada, ya casi pegado al moreno, cada movimiento es un acto de fe, y levanta la mano para avisarle dándole un golpecito porque el otro sigue concentrado, lento en su hueco de tierra que remueve como si enterrara con desgana, y el viejo con las piernas rectas y la espalda doblada hacia el suelo formando un ángulo de treinta grados, flexible y duro, como en una danza. Aunque consigue levantar la mano sin perder el equilibrio, la apoya muy abajo, debajo de la línea del cinturón, encima de los duros muslos del moreno, que da un brinco y lo mira sin dar crédito.

Está a punto de caerse porque aquel culo grande era el último punto de apoyo en esa especie de aviso desesperado:

—¡No! —dice—. ¡Es para mi jardín!

La pareja ha perdido la gracia. Ahora son dos figuras compactas y complementarias, dos matones. Le cuesta decirles que su jardín es una cosa pequeña de doscientos metros cuadrados, un poco menos de un tercio del parque, con tomateras y cebollas, digamos si van a limpiarle las malas hierbas y a sanarlo, porque de los tomates y de las cebollas, o de aquello que quedara colgando tímido de los arriates, y de las coles y los pimientos y de todo lo que va creciendo hacia la tierra, sigue para cambiar de tema, creciendo con la obscenidad bulbosa de lo que no tiene centro ni cabeza, ya se encargará él cuando esté mejor, pero quiere saber cuánto cobran en el caso de ir a su casa a limpiar el jardín, ahí al lado.

Sólo trabajan por las mañanas.

El sábado, insiste:

—Les estoy pidiendo que vengan a limpiarme el jardín y yo les pago lo que cobren, a todo el grupo. A ustedes y los que están con ustedes.

Pero no saben si los demás jardineros podrán ir.

—No me entienden. Es un jardín pequeño. Una cosa de un domingo. Después pueden bañarse aunque el agua está fría. Pero está limpia. Tengo una piscina en el jardín pero antes de bañarse deben tenerlo todo arreglado, o por lo menos haber limpiado la maleza, al menos, ja,

aunque el calor les pida agua y pueden remojarse. Yo nunca le he negado el agua a nadie. Es una piscina en toda regla, si bien no de nadar. Es una pila de agua. Claro. Mi mujer no se bañaba, pero un hombre sí puede bañarse y luego pueden tomar el sol, si quieren, porque nadie les va a ver. Ni yo. Hasta en pelota picada. Lo tenía cuidado pero luego no puedo levantarme. Ni para contestar al teléfono. Ustedes pueden llamarme. Apunten. Miren. No me acuerdo. Como yo no me llamo. El teléfono tienen que saberlo ustedes, ¿no? Pero está ahí, subiendo la fuente. Entero, hasta el final. Bueno, no el final, hasta arriba. Hasta mi casa, porque luego empiezan los chalés. Por ahí ya no. ¿Saben...? No les molesto. Hablo poco. Estoy acostumbrado a hablar. Antes de jubilarme. ¿Cuánto me cobran?

Lo harían por doscientos euros.

—Pues yo les doy doscientos veinte —dice, después de pensárselo él también. ◀



**El autor** nació en Madrid en 1975. Es escritor, librero y editor. Ha publicado los libros de poemas *El invernadero* (1995), *Desvelo sin paisaje* (2002) y *Echado a perder* (2007) y la novela *Vida de Pablo* (2011). En breve aparecerá su poesía reunida, *Hacer pie. Poemas reunidos 1995-2010*.

La imaginación política utópica, propia de las décadas del 60 y 70, perdió su vigor futurista en el momento en que la historia dejó de ser lineal y homogénea. Como derivado productivo de aquellos años, una cartografía de la actualidad puede dar hoy su lugar al imprevisto, a las fuerzas en acto, para abrir al porvenir la evolución creadora. **TEXTO: EZEQUIEL GATTO**

# Para explorar sistemáticamente el azar

# 1

Diversamente recordados, los denominados 60/70 suelen ser leídos como años de intensa visión de futuro, pronósticos políticos, anticipaciones e imaginarios utópicos. Años en que las acciones humanas se nutrieron de un impulso al porvenir. Se dice también que ese período —inconizado en 1968— fue territorio de una serie de cortes (la crítica al socialismo burocrático, al estatismo keynesiano y a las dictaduras; la desestabilización, con el ingreso de nuevos países al escenario geopolítico, de la bipolaridad de los primeros años de Guerra Fría), de

aperturas (nuevas prácticas y actores políticos, económicos, artísticos, culturales) y de puntos de relativa continuidad (como el impulso al crecimiento de las economías nacionales y el protagonismo político de sectores militares en varias zonas del planeta).

Con estos elementos, se tiende a concluir que aquel período acuñó una imagen de futuro más concreta, o mejor dicho, más definida que la actual, y que dicha imagen, nacida a finales de los años '50 y fortalecida durante casi veinte años, declinó a finales de los '70, cuando,

más o menos repentinamente, cambió la línea del horizonte y, con él, se desfondó todo un andamiaje que servía para pensar el tiempo político y social.

Si la clausura del futuro imaginado como revolucionario y socialista fue, por momentos, homologada a la clausura del futuro sin más, otras veces éste fue convertido en un ser raquítico, capaz de poco, diferencia débil que durante años recibió el nombre de “fin de la historia”. Mientras gran parte del pensamiento de izquierda, que había sostenido

imágenes del socialismo como fin y finalidad de la Historia, no lograba separarse de sus ideas sin declarar el *No future*, los discursos neoliberales recurrieron, en una operación historiográfica al estilo de ciertas vanguardias de décadas anteriores, a la descalificación de sus rivales expulsándolos del presente: nostálgicos, anacrónicos, extemporáneos. Pensar el futuro era asomarse al abismo, la repetición o la impotencia. Esta matriz, que nutrió diferentes memorias colectivas y discursos históricos durante un buen tiempo, implicó varios riesgos y trajo importantes consecuencias:

- a) Diluyó tensiones propias de cada coyuntura en una única imagen activa de futuro y produjo así una “historia de la mentalidad” homogénea.
- b) Ignoró la existencia y capacidad proyectiva de discursos e imaginarios de futuro que, desde campos heterogéneos, tuvieron poder de inscripción y condicionamiento, así como desconoció una multitud de futuridades que quedaron en lo virtual, lo posible, lo no concluido.
- c) Ahorró el esfuerzo de pensar qué de aquella coyuntura sobrevive hoy y qué se agotó, e impidió reconsiderar las periodizaciones por fuera de los cortes absolutos.
- d) Como idea de pura catástrofe desconoció las novedades históricas y el hecho de que si el devenir cierra proyectos, abre otros.

## 2

Desplazando al Estado como operador conceptual exclusivo de las relaciones entre política y futuro, los años 60/70 dejan de ser un objeto macizo de la utopía programática —y su derrota—, para estimular líneas de cambios y modos de pensar las invenciones sociales. Emergencia de las minorías, hallazgos tecnológicos, innovaciones teóricas, estremecimientos culturales (como el rock y los psicoactivos), exploraciones sexuales, raciales y de géneros, transformaciones urbanísticas, nuevas formas de trabajo, consumo y ventas. Prácticas que podían atravesar lo estatal sin estancarse o situar allí su destino, procesos que permitían pensar el futuro como algo diferente de la concreción de una ley histórica, el apodo de la inminencia o el avatar de lo inevitable. Aquellas prácticas y pronósticos hicieron sus caminos, más o menos cerca de los programas políticos articulados alrededor de la toma del poder. Sus politicidades pocas veces fueron irrelevantes.

Seríamos injustos, entonces, si quisiéramos subrogar todas las figuras que compusieron futuros en los 60/70 bajo una única definición. Había imaginarios industrialistas, posindustriales y primitivistas; heroicos guerrilleros y decididos pacifistas; autoritarios y anarquistas; fascinados por las nuevas tecnologías de la comunicación y deseosos de recuperar tradiciones indígenas, medievales u orientales. Digamos Cuba, la Era de Acuario, la patria peronista, el neoliberalismo, la dictadura proletaria, imaginarios de opulencia, imaginarios frugales, feminismos, el Poder Joven, *Black Power*, la cibernética, ecologistas, la Nación Católica, la rerruralización de la vida social, el Estado de Israel, las utopías de la comunicación, las comunas y las liberaciones nacionales. Muchas veces algunos de estos elementos convergían, componiendo soluciones diversas; otras, en cambio, se repelían furiosamente, dando la pauta de que las orientaciones al futuro no

eran uniformes ni carecían de conflictos.

Paralelo al entusiasmo, el mundo ya había aprendido que su existencia no estaba garantizada. Si el 8 de agosto de 1945 *Le Monde* tituló: “Una revolución científica. Los americanos lanzan su primer bomba atómica sobre Japón”, la Crisis de los Misiles de 1962 ya no permitía esas euforias. Fue por entonces que nacieron movimientos antinucleares y pacifistas que se opusieron a pruebas, incrementos de presupuestos armamentísticos y guerras. De no detener esa tendencia, la especie desaparecería.

Entre cambios, revoluciones y desastres nucleares osciló parte del período. Estos escenarios y pronósticos se entrelazaron, tanto con gestos de rechazo a la autoridad como con rígidos verticalismos, mostrando que los 60/70, a diferencia de lo que se suele decir, no parecen haber sido años de puro desmontaje de los vínculos jerarquizados. Fueron, más bien, momentos de experimentación social de cambios, imperativos y por venir: las sensaciones de inminencia y novedad rigieron la época. De esa forma, se instaló una experiencia de la vida social hecha de rupturas cada vez más aceleradas y profundas entre presente, pasado y futuro, entre lo existente y lo posible, cuyos sentidos estaban en disputa. “Crisis” fue un sustantivo que suscitó pronósticos sobre aquello que debía asumirse o anticiparse. No se trataba de decidir cambiar, puesto que los cambios estaban en marcha, sino de decidir cómo habitarlos. Figuraciones nítidas del porvenir convivieron con intuiciones menos definidas. En la prensa escrita, los libros, los radios y los televisores pululaban enunciados del tipo “Por primera vez en la historia”, “La mayor crisis de la humanidad” o “Vivimos una gran revolución”. Sus tensiones signaron el pulso de la época y sus traducciones en el mundo posterior trajeron aparejadas novedades en los modos de vida y las formas de articulación del pasado, el presente y el futuro.

# 3

Si historizar los años 60/70 implica ver qué se agotó y qué se recombinó posteriormente, sus cierres y sus aperturas, podemos decir que ciertas imágenes nítidas, como las de la Revolución y el porvenir, perdieron poder de seducción, pero que otras, como las figuras apocalípticas, no: desastres ecológicos, nucleares, epidemiológicos, místicos han sobrevivido. Asimismo, si la creencia en que llegará un momento de estabilidad en que la vida social habrá de coincidir con el reino permanente de la alegría es insostenible, los nuevos movimientos sociales, más cercanos a los discursos revolucionarios y contraculturales de los 60/70, que proponían restituir al presente su capacidad política y creativa, tienden a tener una idea clara de lo que *no* quieren y un mayor impulso innovador en sus prácticas, producto de una vacilación y una incertidumbre productiva.

Entre los efectos de este conjunto de transformaciones, uno importante es haber aplicado un duro golpe a las explicaciones monocausales, teleológicas y eurocentradas del tiempo y la historia. La reconfiguración de las reflexiones sobre lugares, tiempos y agenciamientos llevó a nuevos encuentros entre política y futuro. Los cruces entre una restitución compleja de la experiencia como matriz de historización y una pluralización de los territorios sociales abrió un escenario de temporalidades múltiples.

Esto nos pone frente a la ocasión de dejar de organizar la historicidad alrededor del par continuidad/ruptura que, tomado singularmente, sigue montado sobre un tiempo lineal. Si se incorpora la idea de *serie*, se libera la dinámica continuidad/discontinuidad, provocando entrecruzamientos temporales diferenciales. Esta manera de pensar el tiempo, y por tanto el futuro, sin dividirlo tajantemente ni desvanecerlo o licuarlo, sino viéndolo proliferar, constituiría algo semejante a un mapa de temporalidades diversas como rasgo del mundo contemporáneo. De la mano de esto, una percepción de las temporalidades como diferencias activas elimina el par actual/anacrónico y deja pensar lo social como una conjunción de velocidades y ritmos. No se trata de un *in crescendo* o simple aceleración sino de polirritmias: blancas, negras, corcheas, fusas —duraciones— jugando en capas e intensidades diferenciadas.

No es menor tampoco el efecto desfigurativo del futuro que implica una noción de temporalidades múltiples. En ese sentido, “ser con-

temporáneo” puede ser pensado no como la superposición sin resto de uno mismo con su propia época o identidad, sino como la tensión entre adhesión y distancia que haga posible vincular, interpolar, dividir y transformar los tiempos.

Se me ocurre llamar posfiguración a esta manera de pensar el futuro.

La posfiguración no invita a dejar de pensar el futuro sino a un acompañamiento desde el presente, algo que ya en los 60/70 anidaba en el pedido parisino de “explorar sistemáticamente el azar”. No sería sinónimo de abstracción sino todo lo contrario: asumiría que la figuración es reductora. De ahí que la noción de *cartografía*, tan exitosa en las últimas décadas, tenga connotaciones temporales relevantes en tanto da cuenta de un reconocimiento de lo imprevisible. Si en la cartografía política utópica el problema consistía en una tierra cierta (Utopía) y un trayecto más o menos largo, en la cartografía contemporánea la tierra, incierta, y el caminarla se producen mutuamente. Entendida así, la posfiguración puede ser, retomando una idea de Martín Hopenhayn, “una fuerza plástica nacida del olvido postcrítico (es decir, no indiferente) de lo utópico”.

Dicha posfiguración supone una pérdida de perspectiva futurista que habilita nuevas relaciones entre pasado y futuro. La posfiguración no quiere decir no pensar imágenes de futuro, sino incluir en ese pensamiento sus propias condiciones y, por qué no, una exploración de sus componentes y partículas elementales. Del mismo modo que, en cierto momento, la pintura comenzó a indagarse como acto y no como mimesis, el futuro queda abierto a su infinita reconfiguración. La emergencia de una mirada posfigurativa conlleva una percepción de las fuerzas en acto (y ya no principalmente de las figuraciones resultantes). Digamos que no son las fuerzas las que se acomodan al ojo sino el ojo el que se acomoda a las fuerzas, percibiendo lo movedizo y tendencial. Una política de la duración y la innovación, no del instante ni la permanencia. La imaginación política del futuro perdió su forma futurista en el momento en que las oscilaciones temporales dejaron de ser homogéneas. Mediante la multiplicación y diferenciación el presente adquiere capas, matices y relatividad, al tiempo que los proyectos inconclusos, posibles, derrotados o fracasados se recuperan para que el futuro permanezca abierto a la “evolución creadora”. ◀

# El capital ficticio



La incertidumbre financiera unida a la precariedad de los mercados laborales daña definitivamente uno de los principios de estabilización del proceso social: la posibilidad de anticipar trayectorias de vida. **TEXTO: ISIDRO LÓPEZ**

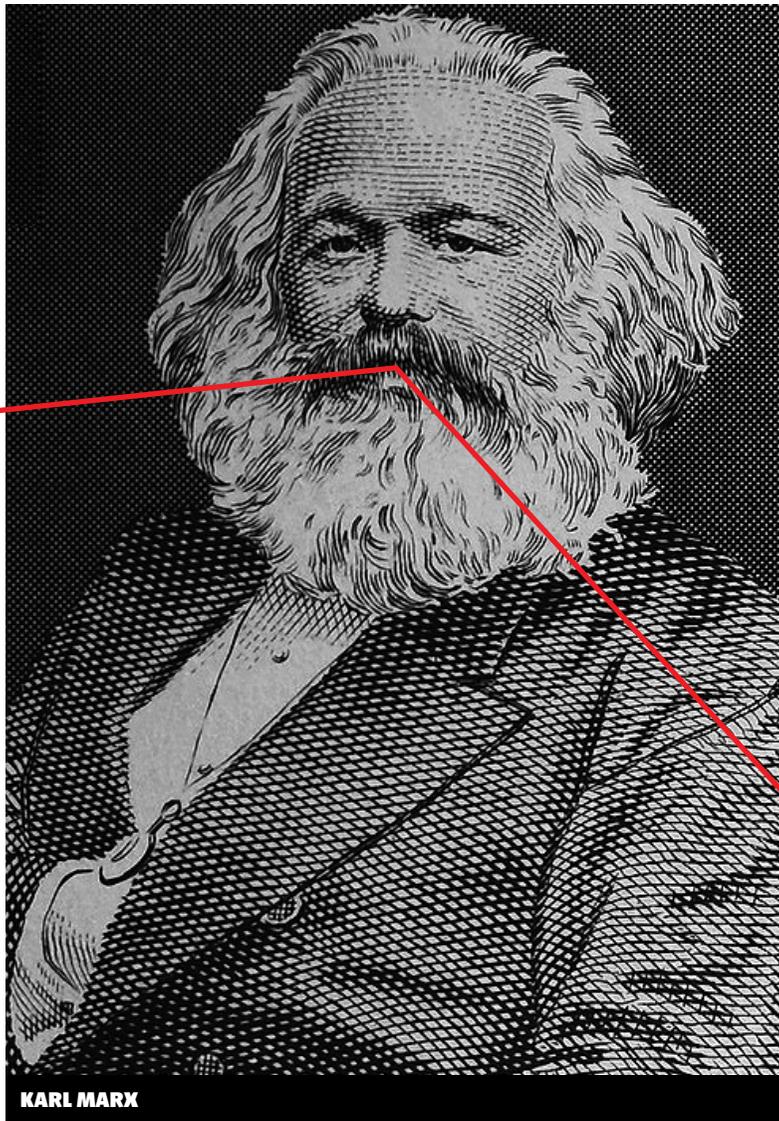
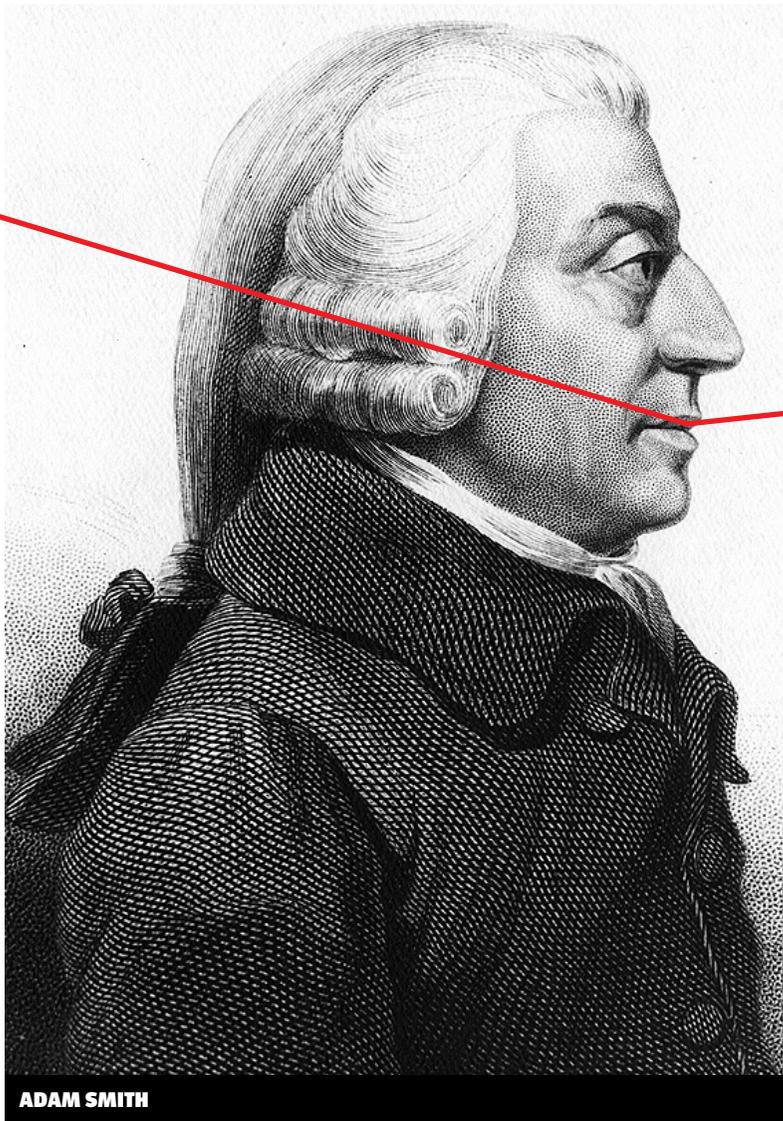
Cuenta Adam Smith cómo los comerciantes y los banqueros de Londres en el siglo XVIII tenían por práctica corriente adelantarse *letras de cambio* como consigna para sus operaciones comerciales, por supuesto con la certidumbre de que la operación saldaría ese documento y todavía arrojaría fuertes beneficios. Adam Smith, sin embargo, percibe que algo extraño está sucediendo en ese tráfico, que en principio tendría que ser rutinario: las *letras de cambio* han adquirido vida propia y se intercambian por un montante mucho mayor del que les corresponde. Smith advierte que esta circulación puede crear un desequilibrio monetario irreparable y llama a ajustar su valor al de las reservas de oro. En realidad, Adam Smith estaba asistiendo perplejo a la creación descentralizada de una forma de dinero que tomaba su valor, y su precio, en tanto título de propiedad sobre un beneficio futuro. Porque, al fin y al cabo, los precios de los títulos financieros y otros análogos, como los precios de la tierra, valen tanto como se cree que pueden llegar a valer. Son una de las formas más acabadas y socialmente aceptadas de la *profecía autocumplida*. Ese tipo de juicio en los que la afirmación de que algo sucederá en el futuro contribuye a que suceda.

Años más tarde, Karl Marx retomaría la misma historia de los comerciantes londinenses para ilustrar una categoría poco explorada por la tradición marxista: el *capital ficticio*. Dentro del abigarrado esquema conceptual de *El Capital*, el capital ficticio se forma a partir de los títulos de propiedad sobre un flujo futuro de plusvalor. Marx, como Smith, planteaba una genealogía del *capital ficticio* que se inicia con los adelantos que los comerciantes se hacían entre sí mediante letras de cambio emitidas sobre mercancías no vendidas. Pero Marx va un poco más allá que Smith, el sistema bancario centraliza los adelantos crediticios sobre la producción de mercancías y, partir de este capital a interés se funda un modelo de sistema bancario que es la precondition del desarrollo capitalista a partir de cierta escala. Marx señaló que era imposible distinguir la parte de los títulos validados por operaciones de producción de plusvalor, de los títulos, el capital ficticio, que simplemente servían como

medios de circulación, esto es, aquellos títulos que no tenían ninguna contraparte cuyo origen estuviera en un ciclo productivo. Lo que hace Marx con este descubrimiento es, en realidad, definir dos esferas autónomas de la circulación: la de los títulos financieros y el crédito, por un lado, y la de la producción, por otro. Estas dos esferas representan dos escalas temporales diferentes (el presente y el futuro) y pueden llegar a desajustarse e incluso contradecirse, si bien están sujetas a bruscos ajustes en forma de crisis financieras.

## El endeudamiento permanente

Si en la época de Smith el descuento del futuro en la actividad económica del presente era un fenómeno marginal, y en la de Marx algo menos marginal, en la fase histórica en que vivimos, y que comienza a partir de 1973, es un proceso central. El estancamiento largo que han vivido las economías capitalistas desde mediados de los años setenta nunca se ha superado, sólo se ha ido desplazando al futuro mediante la utilización masiva de *capital ficticio*. El término "ficticio" no significa en ningún caso que no tenga efectos bien reales, el primero de ellos, que define esta época, una fuerte redistribución del producto social a favor del reducido porcentaje de la población que son sus propietarios y, como consecuencia, la ampliación permanente de las desigualdades sociales. La profundidad de este proceso ha sido tal que, en un buen número de contextos económicos, las economías domésticas han quedado completamente absorbidas por el endeudamiento y se han convertido en algo más parecido a pequeñas empresas que operan en mercados globales que a ese bastión del ahorro y la protección frente al mercado que alguna vez fueron. Se puede argumentar que la deuda ya era una precondition de acceso al consumo de masas de los años cincuenta y sesenta, pero, desde entonces, se ha registrado un cambio fundamental: la deuda creciente ha sustituido como impulso del consumo a unos salarios decrecientes, con lo



cuál han ido desapareciendo las perspectivas de repago de la deuda y se ha ido abriendo un periodo de endeudamiento permanente.

Esto significa que se ha introducido la turbulenta dinámica temporal del *capital ficticio* en el corazón mismo de la vida social, por ejemplo, antes de los años ochenta, una operación como la compra de una vivienda significaba la entrada en un contexto de seguridad avalada patrimonialmente. Desde entonces, se ha convertido en el traspaso de un umbral de incertidumbre donde reina un entramado cambiante de tipos de interés y tipos de cambio que se dirimen en espacios cada vez más alejados de las prácticas cotidianas de la inmensa mayoría de la población. Esta incertidumbre financiera se une a unos mercados laborales cada vez más precarios para dañar definitivamente uno de los principios de estabilización de la temporalidad social: la posibilidad de anticipar trayectorias de vida. Al menos por el lado de los ingresos y el gasto, uno de los significados esenciales de la proletarianización, *vivir al día*, vuelve a definir la experiencia de la temporalidad, eso sí, coexistiendo con las obligaciones futuras del servicio de la deuda.

### La profecía autocumplida

En las escalas globales se mueven las sofisticadísimas formas de transacción financieras que se han producido al calor de la desregulación de la actividad en los años ochenta y noventa. Todas ellas juegan, con un aparato matemático e informático absolutamente desbordante que cuenta con varios premios Nobel, con la idea de domesticar el futuro. Es decir con modelos matemáticos de ultimísima generación tiran proyecciones a veinte, treinta y cuarenta años sobre el comportamiento de acciones, bonos o precios de la vivienda. Estos modelos eran los que posibilitaban la conversión de cientos de fragmentos de hipotecas *subprime* en paquetes de títulos negociables mediante una síntesis de larguísima series de estadísticas históricas proyectadas al futuro. Pero

estos modelos no recogían la posibilidad de que los precios de la vivienda en EE.UU. cayeran al mismo tiempo en todo el país. En la crisis de verano de 2007, una gran parte de la “riqueza” financiera creada entre 2003-2006 simplemente desapareció porque los modelos matemáticos no podían ponerle precio.

Todo este gran recurso económico al futuro se ha interpretado desde un saber económico que ha suplido con formalización matemática su incapacidad epistemológica para formular predicciones solventes. Pero la *profecía autocumplida* es más asunto de creencia que de ciencia. En realidad, el recurso al futuro se sostiene, como bien aprecia David Harvey, sobre un mastodónico trabajo de hegemonía de las finanzas sostenido por el Estado y los medios de comunicación sobre el que se articulan las estrategias propiamente políticas de los agentes financieros: “La gente tiene que creer —escribe Harvey— que su riqueza, fondos mutuales, pensiones, *hedge funds*, continuará creciendo indefinidamente. Asegurar estas expectativas es un trabajo de hegemonía que recae sobre el Estado y encuentra el eco adecuado en los medios.”

En un artículo, ya clásico, “Political aspects of full employment”, el economista polaco Michal Kalecki observaba que la “confianza” de los inversores depende del grado en el que las expectativas de beneficios están sancionadas por el poder político. Dicho de otra manera, cuando peligra su dominio del Estado, los inversores (los agentes financieros) responden con una crisis de “confianza”, que no es sino una amenaza con la escasez futura. Del otro lado del espectro social, del lado de los endeudados, cuando la crisis destruye el vínculo entre crédito y consumo, la carga de la deuda pendiente se transforma en oscuras nociones teológicas de obligación, culpabilidad y punición más propias de contextos culturales igualitarios donde gobierna la reciprocidad y el don que de un modelo definido por sus fuertes desigualdades y jerarquías sociales. Es en la efectividad de este tipo de estrategias de poder donde se decide la proyección del régimen económico actual al futuro y es en su contestación crítica donde se abre la posibilidad de un presente diferente. ■

**El autor** nació en Madrid en 1973. Es sociólogo y miembro del colectivo de investigación militante Observatorio Metropolitano ([observatoriometropolitano.org](http://observatoriometropolitano.org)). Publicó junto a Emmanuel Rodríguez el libro *Fin de ciclo: Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)* (2010).

# Del avión Pulqui a la Chancha con Cadenas



Tecnópolis, la mega-exposición de ciencia arte y tecnología, fue visitada por más de dos millones de personas desde su inauguración en julio de 2011. Y aunque retome la tradición argentina de mostrar logros patrióticos en los aniversarios redondos de Mayo, se distingue de las ferias de 1910 y 1960 por el contundente protagonismo de las iniciativas públicas y estatales en todos sus pabellones.

TEXTO: CARLOS GRADIN. FOTOS: GENTILEZA DEL MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGIA E INNOVACION

- Tecnópolis es una mega-exposición de ciencia, arte y tecnología organizada por Presidencia de la Nación e instalada en la localidad de Villa Martelli, desde mediados de 2011. Fue visitada por más de dos millones de personas en sus primeros cinco meses, y se extiende sobre un terreno de cincuenta hectáreas en una trama de calles y avenidas poblada de edificios y cúpulas geodésicas. Entre ellas sobresale el prototipo del cohete argentino Tronador II, insignia del relanzado Programa Espacial Argentino, como el Obelisco de una ciudad de historieta.

Pero, ¿qué es Tecnópolis? ¿Una kermés, un parque de diversiones, un montaje publicitario? Desde sus inicios las Ferias Mundiales o Universales despertaron, además de la adhesión entusiasta del gran público, las sospechas de una precursora crítica a la sociedad del espectáculo. A mediados del siglo XIX, las ferias habían surgido como eventos masivos en los que gobiernos y empresas hacían exhibiciones públicas de la bonanza alcanzada por los adelantos de la técnica y la expansión de los mercados internacionales. Telégrafos, locomotoras, calculadoras y telares mecánicos se ofrecían —entre muchas otras máquinas— junto a obras de arte y productos provenientes de países lejanos, a la vista de un torrente humano que en 1851 invadía el famoso Palacio de Cristal, en el Hyde Park de Londres. Aquella primera Gran Exhibición, como las ferias que la seguirían en las ciudades más importantes de Europa y Estados Unidos, ponía a la vista del público los emblemas de un progreso anunciado en la lengua del cálculo de ganancias y el libre mercado.

#### La época y sus máquinas

Tecnópolis se inscribe en la tradición de las grandes exhibiciones mundiales y cuenta con dos antecedentes en la ciudad de Buenos Aires: las exposiciones de 1910 y 1960, organizadas para conmemorar sendos aniversarios de la Revolución de Mayo. Como ellas, había sido programada para acompañar los festejos en 2010, pero disputas administrativas con el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires hicieron que se



- llevara a cabo recién al año siguiente, en la localidad de Villa Martelli, en el partido bonaerense de Vicente López.

- Es llamativo que las demoras también signaran la suerte de los eventos anteriores. En 1910 la inauguración de las diversas exposiciones programadas se atrasó varios meses debido a fallas de la organización y, sobre todo, a las huelgas de obreros que paralizaron los trabajos. Cincuenta años más tarde la Exposición del Sesquicentenario planeada por el presidente radical Arturo Frondizi acusaría problemas administrativos y de financiamiento. El encargado de su planificación, el arquitecto César V. Jannello, renunciaría poco antes de la inauguración y señalaría la incapacidad del Estado Nacional para llevar adelante el proyecto, que acabó empantanado en laberintos presupuestarios y burocráticos. Las lujosas exposiciones del Centenario, dedicadas a áreas como Agricultura, Ganadería, Industria e Higiene, estuvieron repletas de delegaciones extranjeras, fueron protagonistas de las celebraciones y lograron una gran repercusión en la sociedad de la época. En 1960 ni siquiera la publicidad se había realizado adecuadamente y, según testimonios, fue escaso el público que se acercó a la Exposición. En el predio de Avenida del Libertador se montaron los pabellones de empresas nacionales —sólo asistieron al evento unas pocas firmas extranjeras— y de algunas dependencias del Estado, que componían un paisaje de precisión geométrica y diseño futurista: un “festival de las estructuras”, como lo bautizó irónicamente el arquitecto Atilio D. Gallo. En las pocas fotografías disponibles, los pabellones deshabitados lucen como fríos monumentos a una modernidad indescifrable.

Toda exposición es, antes que nada, una puesta en escena; en este caso, sobre el pasado, presente y futuro de la economía y la tecnología en Argentina. De ahí que una exposición siempre consista en algo más que un cúmulo de datos y estadísticas. Ofrece una dimensión imaginaria, un teatro visual que “adorna” —podría decirse— su relato, pero que en realidad constituye su razón de ser: convierte un futuro sugerido o posible en un horizonte con el que el público es

invitado a relacionarse a través del deseo.

Una foto del pabellón de Italia en la Exposición de Ferrocarriles y Transporte de 1910 muestra la estatua de mármol o yeso de un coloso a punto de cargarse sobre su espalda una gigantesca bobina de hierro. Su cuerpo contorneado alrededor del engranaje luce sobreactuado y cubre de un halo mitológico el mecanismo, que adquiere las propiedades de una criatura fantástica. Es una máquina —parece decir— pero también una fuerza cuyas verdaderas dimensiones no habría manera de abarcar sin apelar a la imaginación de un artista. Es una foto que vale la pena poner en relación con otra de la Exposición de 1960; aquella en la que puede observarse el pabellón de la empresa Citroën donde se exhibe su famoso 3CV. Se halla ubicado en un retablo futurista, bajo un alerón cuya línea de fuga se dirige al cielo, como la trayectoria de una nave que acelerara hasta desintegrarse en el aire. Las escenografías sugieren que hay más en los objetos de lo que puede verse a simple vista, y que la máquina, auto o engranaje, remite a un mundo de posibilidades que cada época declina a su gusto. Según la virilidad apolínea de una marcha triunfal, segura de sí, en 1910; o la inmersión veloz y abstracta en un futuro de ciencia ficción, la promesa de algo desconocido, en 1960.

### Un inventario de atracciones

Tecnópolis retoma mucho de sus precursoras. Ofrece, como hacían aquellas, la posibilidad de dar un paseo por una serie de emprendimientos que entonan a coro un canto de optimismo. Pero su rasgo más distintivo es el protagonismo de las iniciativas públicas y estatales. En 1910, los pabellones del Centenario habían recaído en entidades empresarias como la Sociedad Rural y la Unión Industrial Argentina, que fueron las encargadas de administrarlos mientras el Estado se reservaba el papel de anfitrión —y guardia celoso, que reprimía a sangre y fuego, y sancionaba con la expulsión del país a los trabajadores que reclamaban mejoras salariales y amenazaban con aguar los festejos—. En el pa-

bellón de Bellas Artes se ponían a la venta las pinturas y reproducciones exhibidas, como en la gran feria comercial que finalmente era; la Sociedad Rural recreaba su tradicional muestra dedicada a celebrar y dinamizar los negocios del sector. En 1960, los planes de la Exposición reservaban un lugar central a los organismos estatales, en sintonía con el proyecto desarrollista que sostenía el Gobierno Nacional. Pero las fotos disponibles se concentran en la imaginaria visual de los pabellones de las grandes empresas, como Shell, Eternit e IBM. La suerte corrida por esta Exposición, definida como un “fracaso total y rotundo” por Jannello, habla sin duda de las enormes dificultades con las que se enfrentaba.

En 2011 el eslogan de Tecnópolis es “Decir presente mirando al futuro”; y lo que dice presente en Tecnópolis con una insistencia casi excesiva es, precisamente, el Estado. Su leitmotiv, la gratuidad. No sólo la entrada es gratis en la Feria sino también el transporte, que permite acceder al predio de Villa Martelli por tren y colectivos a disposición de los visitantes. Sonrientes empleados reciben a todos con planos y cronogramas de actividades, en un gesto que se repite a cada paso, como si darles la bienvenida fuera su única razón de ser. Este hecho, el de una exposición gestionada por el Estado, visitada por millones de personas y que, sobre todo, intenta articular un discurso a partir de la idea de inclusión y acceso democrático al conocimiento y la infraestructura tecnológica del país, fue soslayado por casi todos los medios que informaron sobre ella. Estos mismos medios pudieron dedicar cientos de páginas a los panegíricos por la reciente muerte de Steve Jobs, pero despacharon en unas pocas líneas de compromiso a la Feria de tecnología, sin intentar siquiera un análisis crítico que polemizara con ella.

Sería imposible enumerar todas las atracciones de Tecnópolis. En realidad, esto es parte de su guión; la Feria se vuelve inabordable y es imposible recorrerla entera en un sólo día. Hay más historias —dice—, desarrollos, inventos y centros de investigación en Argentina, de los que sería posible ponerse al tanto en una sola tarde de paseo. Pero todos abren sus puertas



para recibir a los visitantes, contarles lo que hacen y ponerse a su disposición.

En esa ficción, el logo a la entrada del pabellón del Conicet sirve de fondo para la humeante parrilla que vende choripanes al paso. Allí se sientan a descansar los ajetreados visitantes, y esa drástica reducción de las distancias define su tono general. Tecnópolis aparece como un inventario de los bienes científico-tecnológicos argentinos, de los logros del pasado y las áreas de desarrollo a futuro, exhibidas en su mayoría por las entidades públicas involucradas (Conea, Invap, Instituto Balseiro, Tandamor, Adif, Inti y un largo etc.). Su tono lúdico-pedagógico intenta ofrecer a los visitantes cierta proximidad con un programa de desarrollo del que —al menos en principio— puedan sentirse parte; y lo hace ofreciendo un acercamiento a los dispositivos y sus resultados mediante proyecciones, instalaciones, conferencias y películas 3D. Desde un todo terreno fabricado en el Mercosur hasta un kit de robótica para la escuela pasando por simuladores de vuelo, viviendas solares, laboratorios de nanotecnología, videojuegos. El espíritu de la muestra aparece sintetizado en las mesas que invitan a manejar robots y disputar con ellos un partido de fútbol, o en el stand del Ministerio de Seguridad que permite jugar a engañar a un sistema de seguridad plagado de rayos láser, como en *Misión imposible*.

### El borrador del futuro

En Tecnópolis se puede abandonar un salón de luces donde se publicitan los aceleradores de partículas para volver a las sendas peatonales, mientras suena de fondo la voz de Pappo transitando un blues. Entre la multitud se entrevén el parque de dinosaurios mecánicos y más allá la pista donde sobrevuelan los skaters. En un enorme salón conviven desde una monumental obra de espejos colgantes de Julio Le Parc hasta una señora jujeña que teje en un telar, y los hologramas de un artista que evocan seres mitológicos de Argentina, como la Chancha con cadenas y el Pombero. Ese rejunte es también característico de Tecnópolis.

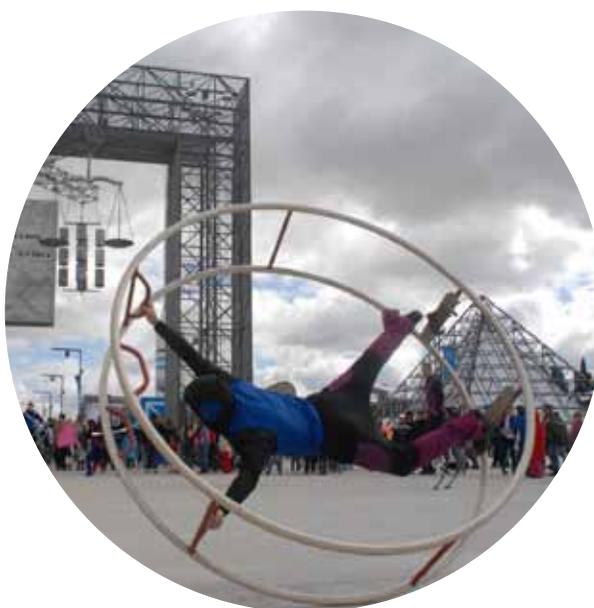
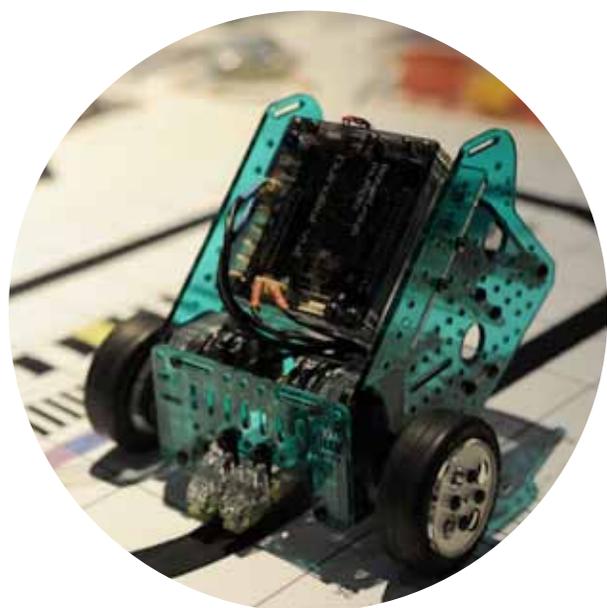


Algo en la Feria pareciera estar siempre pendiente de revisión; detalles desprolijos, guiones demasiado pobres, una pedagogía a veces forzada conviven con hallazgos y aciertos. La Feria puede ser pensada como un work in progress que, a primera vista, desilusiona a los exquisitos que llegan hasta ella en busca de novedades. Podrán llevarse, en cambio, una mirada sobre el desarrollo científico-tecnológico del país. La impresión de que se trata de una trama diversa y vasta, tejida por iniciativas tanto públicas como privadas pero todas asistidas por un Estado que, además, se propone allanar su relación con la sociedad. Abundantes datos y referencias a pequeños grandes pasos del emprendedorismo nacional, del avión Pulqui al auto justicialista, a los pioneros ciclotrones y calculadoras electrónicas fabricados en Argentina. Un relato que, sin embargo, también es un borrador, cuyo horizonte de futuro, insinuado a lo largo de los pabellones, está lejos de ser definitivo y cerrado. El futuro, en Tecnópolis, recién empieza.

Luego de la fallida Exposición de 1960, Jorge Romero Brest escribió una reseña del evento

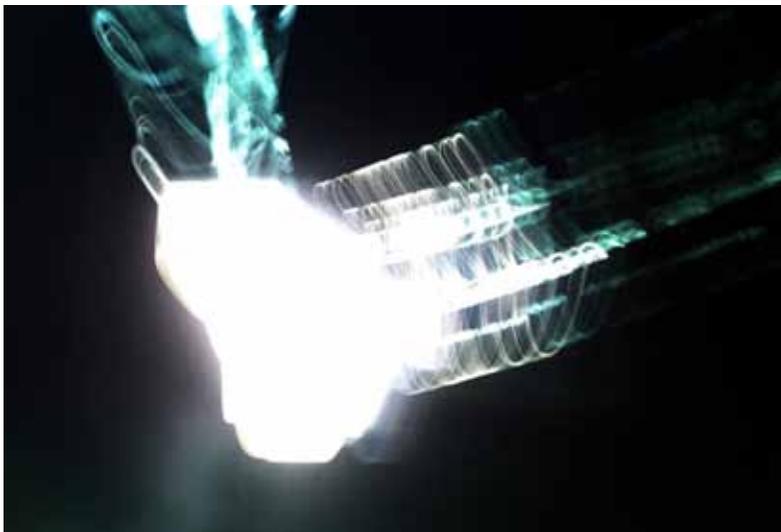
para la *Revista de Arquitectura* (enero, 1962). En ella intentaba explicarse los motivos por los que la Exposición no había logrado atraer al público, y en su diagnóstico recurre a ideas que poco después impulsaría la vanguardia ligada al Instituto Di Tella, sobre un arte de acción y participativo (“De modo que si los organizadores de exposiciones quisiesen insistir (...) deberían comprender ante todo que los productos expuestos no serán vivientes mientras no se los presente de modo que pueda colaborar el público”). Leída hoy, aquella reseña es un elogio a destiempo de las estrategias desplegadas por Tecnópolis. Pero también, una crítica certera. La mirada visionaria de Brest “señala” una omisión flagrante de la Feria de Villa Martelli: la de Marta Minujín, en quien la Feria halla —aunque no lo sepa— una fuente inspiradora, en la senda de sus célebres mega-instalaciones como el Obelisco de Pan Dulce y el Partenón de Libros. Obras pensadas como diálogos con el imaginario de su época, inefables invitaciones a saldar deudas simbólicas, en un sentido para nada alejado al que Tecnópolis ensaya por estos días. ◀

**El autor** nació en Buenos Aires en 1980. Es licenciado en Letras y becario del Conicet. Compiló y tradujo la antología *{:;: Internet, hackers y software libre* (2004). Co-edita la revista digital *Planta* [plantarevista.com](http://plantarevista.com). ar y administra el blog [diariodeunviajemisiones.blogspot.com](http://diariodeunviajemisiones.blogspot.com)



# Más de 299.792 kilón

*Aunque ya fue puesto en duda, el descubrimiento reciente de que los neutrinos superaron, en un final cabeza a cabeza, la velocidad de la luz reeditó las viejas fantasías sobre los viajes temporales. Pero a no entusiasmarse*



La noticia recorrió el mundo rauda como un rayo: ¡los neutrinos son capaces de correr a más de 299.792 kilómetros por segundo! Los cimientos de la física temblaron: ¡las ínfimas partículas elementales habían refutado al mismísimo Einstein! El campeón de los sabios lo había dicho bien claro: nada ni nadie puede viajar más rápido que la luz. Pero esa barrera saltó en pedazos, por decirlo a la manera hiperbólica de los medios. La célebre fórmula  $E=mc^2$  quedó tocada en lo relativo a la "c" de la ecuación (la velocidad lumínica); y tan tocada que hasta la banda de los Corri-gan Brothers se pregunta en su canción "Einstein and the Neutrinos", "¿Sigue siendo E igual a mc al cuadrado?"

La conmoción se originó el pasado 22 de septiembre, en el Consejo Europeo de la Investigación Nuclear (CERN), el "santuario de la física" alzado en Ginebra durante los años del furor atómico. Congregados en el equipo Opera, sus sumos sacerdotes informaron a la humanidad que los neutrinos enviados por un túnel hasta un detector sito en el monte Gran Sasso, a 730 kilómetros de distancia, le ganaron la carrera a la luz.

En este final cabeza a cabeza la foto finish la aportaron los GPS de alta precisión y los relojes atómicos del CERN: según sus registros los neutrinos superaron la velocidad con que la luz corre por el vacío en un 0,002 por ciento, una ventaja de 60 nanosegundos (un nanosegundo es la mil millonésima parte de un segundo). En otras palabras, cuando los neutrinos alcanzaron el Gran Sasso, los haces lumínicos iban 20 metros detrás de ellos.

El lector ya se habrá preguntado qué corno son los neutrinos. Pues bien, las susodichas partículas deben su nombre a un peculiar atributo: su carga eléctrica es cero (neutra). Endiabladamente escurridizas, se escabullen incluso a través de la materia. Sí, tal como lo oye, amigo lector; es más: en el instante en que usted lee estas líneas está siendo acribillado por una lluvia de neutrinos, sin que lo advierta y sin que lo dejen sembrado de agujeros. Por su naturaleza furtiva se han convertido en el confesado objeto de deseo de los físicos ambiciosos. Barruntan que, de

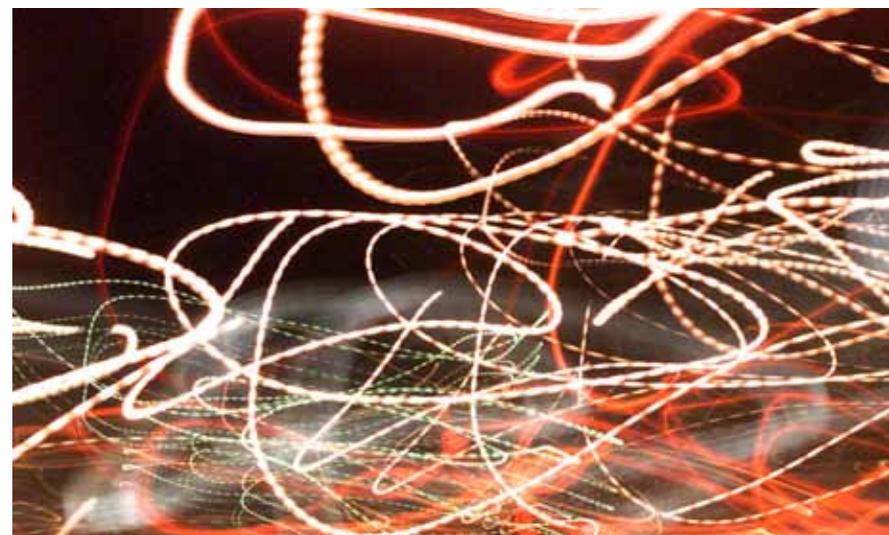
atrapar un neutrino, sabrán obligarle a cantar secretos fundamentales del microcosmos y, por extrapolación, del macrocosmos.

Con el hallazgo del CERN las expectativas se desataron. ¡Los neutrinos nos descubrirán nuevas dimensiones del universo!, clamaron los entusiastas. Y más: ¡Los emplearemos para transmitir señales por el éter y así nos librarán del cablerío para siempre! Por si esto fuera poco, añadían, exultantes: ¡los neutrinos nos permitirán viajar por el tiempo!

Ante esas lucubraciones la comunidad científica reaccionó con cautela y escepticismo (en las cafeterías de los centros de investigación, los chistosos colgaron carteles en defensa de la ortodoxia: "Prohibido el ingreso a neutrinos que viajen más rápido que la luz"). El circo mediático, por el contrario, se apuró por estrenar un nuevo numerito, la travesía espacio-temporal, que mantuvo entretenido al público durante varias funciones.

De acuerdo, ya sabemos cómo es la prensa; ¿pero qué hay de cierto en las afirmaciones? Hablando con propiedad, siempre estamos viajando en el tiempo, pero en una sola dirección: hacia adelante. Sin embargo, la teoría de la relatividad contempla la posibilidad de variar el ritmo de viaje. Ralentizar el tiempo vivido sería posible si nos moviésemos a velocidades próximas a la de la luz (¿se acuerdan de aquella querida película, *El Planeta de los simios*, cuyos astronautas volvían a casa después de una travesía que a bordo duró 18 meses, mientras en la Tierra habían transcurrido 2006 años? Pues eso). Nada que ver con incursiones en el pasado. Quien enfile esa dirección se estrellará sin remedio contra la segunda ley de la termodinámica, según la cual la cantidad de entropía aumenta con el tiempo, o, dicho en román paladino: de la ceniza no resurgirá el leño. Que el tiempo sea relativo no significa que sea reversible. De lo que se sigue el corolario: si algún día armamos una máquina del tiempo con el tanque lleno de neutrinos, su palanca de cambios tendrá varias velocidades, pero no una marcha atrás.

En los entornos científicos, especular con hipotéticos viajes temporales tiene sentido: se trata de realizar *gedanken experimenten*: experimentos



# metros por segundo

*con alimentar dinosaurios, que el tiempo sea relativo no significa que sea reversible y, si venimos viajando en él, lo seguiremos haciendo como siempre: paso a paso y hacia adelante.* **TEXTO: PABLO FRANCESCUTTI**

mentales aptos para explorar, en escenarios extremos e imaginarios, los límites conceptuales de la física de altas energías y en especial el comportamiento de esa fauna misteriosa, las partículas subatómicas.

Mucho más curioso es el auge que una idea tan bizarra ha cobrado en la cultura popular. Cualquier mocosmo entiende perfectamente en qué consiste la máquina del tiempo a la que se sube Bart Simpson para hacer alguna de las suyas. Esta comprensión casera de un concepto tan contraintuitivo resulta de lo más sorprendente. En otras páginas vinculé su popularidad al influjo de la novela de ciencia ficción publicada por el gran Herbert G. Wells en 1895. En *The Time Machine* el escritor británico echó a rodar la fantasía de un control por medios técnicos de la aceleración y la regresión temporal. Su visión calaría hondo en la imaginación de nuestra época, pues sintonizaba de pleno con el sueño de la sociedad burguesa de mover *a piacere* la palanca de la historia.

Otra influencia crucial: la invención del cinematógrafo ese mismo año. El aparato de los Lumière, con movimientos aberrantes como el acelerado, el ralenti o el rebobinado, nos precipitó en un abismo metafísico. Al transformar el efecto en causa, mostró cómo las hojas muertas subían a colocarse en las ramas, la flor marchita devenía yema y todo reemprendía el viaje a la semilla. Ante sus fascinadas audiencias, el cine distorsionó el tiempo a su antojo, coadyuvando a la labor de zapa iniciada por la física relativista (de ahí a los relojes licuefactos de Dalí no habría más que un paso). En la conciencia colectiva la vulgata einsteniana se mezclará con la máquina de Wells, consagrando el entendimiento de la temporalidad como una cosa elástica, reversible y manejable.

En el arte, en la cultura, el viaje temporal también ha servido para experimentos mentales, en concreto, experimentos con la historia (¿qué ocurrirá si alteramos el pasado?, ¿qué pasará si intervenimos en el futuro?). No es raro: historia y tiempo son armazones intelectuales que utilizamos como marcos de referencia para relacionar hechos y movimientos; constructos a los que hemos dado vida propia a base de cargarlos

de poderes simbólicos, míticos, etc. En sociedades como las nuestras, distinguidas por una altísima complejidad temporal y en donde las abstracciones más abstrusas impregnan el habla común, los ficticios viajes en el tiempo y sus paradojas constituyen a la vez un efecto, una toma de conciencia y un acicate de esa complejidad.

Se entiende que nos enganchemos con esos juegos mentales. ¿Quién no ha soñado con volver al pasado, sea para corregir errores personales, ahogar en la cuna a su villano favorito, o evitar un fiasco profesional? Yo, por ejemplo, he querido remontar el tiempo, abochornado por un artículo mío sobre un experimento con un fotón que llegó a destino antes de haber salido. El ensayo fue refutado más tarde, pero no es eso lo que me avergonzó, sino el hecho de que la noticia acaparase toda la primera plana. No me consultaron para ello, y por eso, al ver al día siguiente la portada del periódico con el titular catástrofe *El viaje en el tiempo es posible*, pedí a los dioses que me abrieran un Túnel del Tiempo ahí mismo, en la redacción. Quería volver a la víspera para convencer a los jefes de que quitaran tamaña patraña. Pero dudo que lo hubiese conseguido.

Al cierre de esta edición, una nueva prueba en el CERN ejecutada por un equipo llamado Ícaro, ha cuestionado el sensacional anuncio sobre los neutrinos. Al parecer, su maratón no liberó tanta energía como exigiría el marcaje del formidable récord. La desmentida ha caído como un balde de agua fría sobre quienes ya planeaban ir a darle manías a los dinosaurios, o a visitar a sus recontratataranietos. A estos viajeros frustrados les aconsejo que no se dejen desanimar: en un foro de Internet me he enterado que los supuestos físicos del equipo Ícaro son en realidad emisarios del futuro. Se rumorea que han venido a impedir a una humanidad todavía inmadura el acceso a la tecnología del viaje temporal. En el mañana temen que si nos montamos a los neutrinos haremos una barrabada en la cronoestructura, y por eso el prematuro descubrimiento debe ser desacreditado. Y parece que lo han conseguido. Por ahora. Tiempo al tiempo. ■



**El autor** nació en Rosario, en 1961, reside en Madrid. Es licenciado en Antropología Sociocultural, periodista, docente e investigador en la Universidad Rey Juan Carlos, y secretario de la Asociación Española de Comunicación Científica.

# *Algo han visto que no cabe en la superficie del mundo*

*"El único planeta verdaderamente extraño es la Tierra"*  
**J.G. Ballard**



# El mañana, tal como lo presentan las series televisivas sean o no de ciencia ficción, no aspira ya al vaticinio sino a la pausa: suspende el pasado y pone en escena una configuración del presente que, con sus islas, abismos y monstruos, nos recuerda los frágiles lazos que unen cada época con su historia. TEXTO: PABLO MAKOVSKY

El futuro es bastante próximo en las visiones que de él nos llegan a través de las series de televisión de ciencia ficción en boga en los últimos años —incluidas *Lost*, *Fringe* o *The Walking Dead*—. Ese futuro no difiere mucho, en su escenografía, del presente, como si, llegados hasta aquí, fuese casi imposible avanzar con la idea de un “progreso”. En los pasajes entre este universo y uno alternativo, en el que la historia parece haberse desarrollado en su lado B, las especulaciones en torno a los días por venir están atrapadas en el presente rabioso de las comunicaciones y la tecnología actual. A esto sólo se le opone la fantasía de un nuevo comienzo, pero por desgracia está protagonizada por una horda de zombies.

## Tiempo real

Las distopías, las visiones pesimistas de las sociedades futuras al estilo de las ya clásicas *1984*, *Un mundo feliz*, difícilmente puedan competir con el “desierto de lo real” (sí, la frase de *Matrix* tamizada por el filósofo popular Slavoj Žižek) de la economía pos-capitalista. Es que, como dice el texto de Mark Fisher que nos hizo conocer la gente de Planeta X, “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”. El futuro no es otra cosa que la urgencia, “el tiempo real” en el que se despliegan las comunicaciones de la economía global y el lugar privilegiado para acceder y observar esa información.

Entre noviembre de 2001 y mayo de 2010 el canal Fox emitió ocho temporadas de la serie *24*, acaso una de las más populares de la década, en la que Jack Bauer (Kiefer Sutherland) interpretaba a un agente de inteligencia estadounidense enfrentado a una conspiración terrorista. El atractivo no era tanto el argumento en sí, sino que la acción se desarrollaba en tiempo real: 24 episodios de una hora que sumaban 24 horas (el tiempo que requería Bauer para hallar a los villanos). Los sistemas satelitales e informáticos de rastreo eran tan protagonistas como Sutherland: fue la primera serie en la que la tecnología real dominaba la escena. (Además de desarrollarse en paralelo en oficinas de la Casa Blanca en una suerte de pantomima de la *Realpolitik*). Más allá de la anécdota de que el presidente David Palmer (Dennis Haysber), en la segunda y tercera temporada, es negro, lo que generó el chascarrillo de que Barack Obama es un invento de *24*.) Contemplamos ese despliegue tecnológico real de la serie como un atisbo del futuro, no como utopía, sino como condena: estamos condenados a lo real del tiempo y la tecnología.

## El pasado

En *El mármol*, César Aira imagina un delirio de chinos, extraterrestres y una lotería de Babilonia degradada y contemporánea. Sus extraterrestres dicen que vienen de un mundo idéntico y que sólo se puede viajar a mundos idénticos,

pero el viaje ya destruye ese principio de identidad e introduce la nostalgia. El futuro, podríamos decir, funciona en la ficción del mismo modo: sólo hay futuros casi idénticos al presente, lo que nos interesa es el “casi”.

J.G. Ballard, al analizar en *La guerra de las galaxias* (1977) la vejez de la tecnología (notó que los efectos especiales se aplicaron a oxidar las astronaves, que deambulaban por el espacio como vetustos vapores vagabundos), señalaba que es el pasado lo que está en juego en los films futuristas.

Las películas de ciencia ficción, en lo que tienen de genéricas, es decir, en lo que muestran como piezas de comunicación sobre el estado actual del mundo y en lo que especulan en torno a un posible futuro, suelen cruzar los mitos clásicos con el apocalipsis científico. *Terminator*, que es el gran film de este tipo, puede parangonarse con *Titanic* (ambas son de James Cameron): en las dos hay un fin de mundo, un desafío humano que se vale de la máquina, una ambición “titánica” y una amenaza en el futuro (las dos parten de la premisa de que el espectador ya conoce el final: el Armagedón en *Terminator*, el hundimiento en *Titanic*). *Titanic* puede verse como un film de ciencia ficción por la imponencia de esa reconstrucción de lo real pero también, como señalamos, por sus temas, porque al hacer real ese pasado dota al presente más inmediato de signos predictivos. Podemos aplicar el mismo criterio a una serie que reconstruye “antropológicamente” un pasado más o



menos conocido: *Mad Men*, ambientada en una agencia de publicidad de Nueva York entre 1959 y 1964.

La serie escruta ese período en el que los soldados que participaron de la Segunda Guerra ya son adultos de menos de 40, cuando los niños del *baby boom* se están desarrollando y sus padres les fabrican un futuro, es decir, cuando aún hay lugar para la promesa utopista. En el último episodio de la segunda temporada de *Mad Men* (26 de octubre de 2008), los personajes participan de la histeria colectiva por la crisis de los misiles cubanos (que tuvo lugar en octubre de 1962): por un momento, cuando el protagonista llega a su casa, ve a su familia dormida y echa un vistazo por la ventana, seguro

de que el mundo puede hundirse en cualquier momento en una hecatombe nuclear y, a su vez, desconociendo lo que como espectadores conocemos (que no hubo tal hecatombe), estamos ante el fantasma de un futuro que ya no volvería a desplegarse.

Como *Titanic*, *Mad Men* también hace inminente un futuro que no por conocido resulta menos extraño o, mejor, el modo en que vemos a los personajes encaminarse al abismo (el hundimiento en el film, la política del terror en plena promesa del estado de bienestar en la serie) es lo que irradia una novedad sobre el futuro conocido por nosotros, espectadores. “Hay palabras o pausas que nos hablan de ese invisible extraño: del futuro que se las dejó aquí

olvidadas”, escribía Walter Benjamin en *Infancia en Berlín*.

El futuro, el que nos traen las series por lo menos, no aspira más que a esa pausa: con mayor o menor arte suspende el pasado y nos enseña un momento liminar, pone en escena una configuración de lo real que, más allá de su novedad, nos recuerda los frágiles lazos que unen al presente con la historia.

### El sueño de la razón

Pongamos una fecha: hasta que Ridley Scott adaptara libremente un cuento de Philip K. Dick para su film *Blade Runner* (1982), el futuro en el cine había sido más o menos utópico, más o



menos higiénico. Claro que hay films anteriores. De hecho, la versión de François Truffaut (1966) de la peor novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* —esa fábula moral y progresista que no por nada es un manual de buenas intenciones en las clases de literatura de la secundaria—, ya es un paisaje de lo que se llama distopía (por contrario a utopía) y podríamos señalar acá como *pesadilla de la razón*, es decir, la puesta en escena de aquél postulado de Francisco de Goya: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Lo que *Blade Runner* inaugura es la cercanía, la familiaridad de los restos del pasado (nuestro presente) en el futuro: una ciudad de Los Ángeles en el 2019 que conserva la fisonomía de la de los años 80 sólo que transfigurada, adaptada a un barroco de tecnología, inflación demográfica, lluvia y mugre.

El futuro, parecen decirnos las nuevas series como *Fringe*, *Lost*, *Person of Interest* o las interrumpidas *Flashforward* y *Defying Gravity* (única, de las de la última década con astronautas y un viaje estelar), es el drama de esa imposibilidad de habitar “otro” futuro. Hay mundos paralelos en los que los personajes se enfrentan a su doble, quien ha tomado los caminos no tomados en este mundo. Hay, como en *Blade Runner*, replicantes, sólo que acá tienen el aspecto siniestro del *doppelgänger*, el doble.

## Monstruos

En *The Walking Dead* seguimos a un grupo de sobrevivientes de lo que ya cualquiera llama con ligereza “holocausto zombie” (basada en el célebre cómic de Robert Kirkman), en *True Blood*, accedemos a la vicisitudes de una comunidad que convive con vampiros una vez que se oficializa un tipo de sangre artificial que permite que los vampiros no tengan que devorarse un cristiano para la cena. Hay más, pero son las series más prominentes entre las que incluyen los no-muertos (*undead*), tan en boga en la televisión y el cine más próximos.

Tanto la novela *Soy leyenda* (1954), de Richard Matheson, como los zombies que creara George Romero en su film de 1968 (*La noche de los muertos vivientes*), basado en los caracteres de Matheson, mezcla de vampiros y zombies que conviven con un último humano que

resiste en un rincón de una desolada ciudad, vienen a señalarnos el monstruo de nuestros días, porque sabemos que cada época genera su monstruo.

Los zombies (que siempre son legión), como los vampiros, no tienen contrato social y son siempre una quimera: objeto ficticio de una experiencia imposible, anudan los hilos de un texto siempre rasgado. En ellos habitan los refugiados sin derecho ni país, los marginados, los soldados que partieron a guerras inverosímiles. En ellos estamos atrapados, nuevamente, en un futuro sin futuro o, como lo dice un personaje de *The Walking Dead*, en la esperanza de un nuevo comienzo.

Nuestros monstruos, como signo del futuro, son el retoño de la megápolis contemporánea convertida en un bosque o, en palabras de Paul Virilio, en una obesidad de la civilización. “La ciudad —dice Virilio— se transformó en la gran catástrofe del siglo XX”.

## Volver a casa

En octubre de 2005 la cadena de televisión Showtime estrenó la primera temporada de *Masters of Horror*, serie de 13 capítulos de una hora independientes entre sí, para los que el productor, director y guionista Mick Garris convocó a varios de los hombres más prominentes del género: John Carpenter, Joe Dante, John Landis, Dario Argento, Takeshi Miike.

En la primera temporada, Dante rodó *Homecoming* (*Regreso a casa*). El episodio transcurre durante una elección presidencial en Estados Unidos que el espectador sigue a través de dos asesores políticos especializados en medios masivos. En una audición de tevé, una madre pide ante las cámaras que su hijo y todos los jóvenes que están muriendo lejos de casa, en la guerra de Irak, regresen, como sea, que regresen. Y, como en el clásico cuento “La pata de mono” de W. W. Jacobs, su deseo se cumple: los soldados comienzan a volver a la patria, después de muertos, un vasto ejército de zombies deambula por las calles del país decidido a depositar su voto en las urnas para impedir que el presidente que los mandó a la muerte vuelva a ganar las elecciones. “Esta es una película de terror porque la mayoría de sus personajes son

republicanos”, declaró Joe Dante.

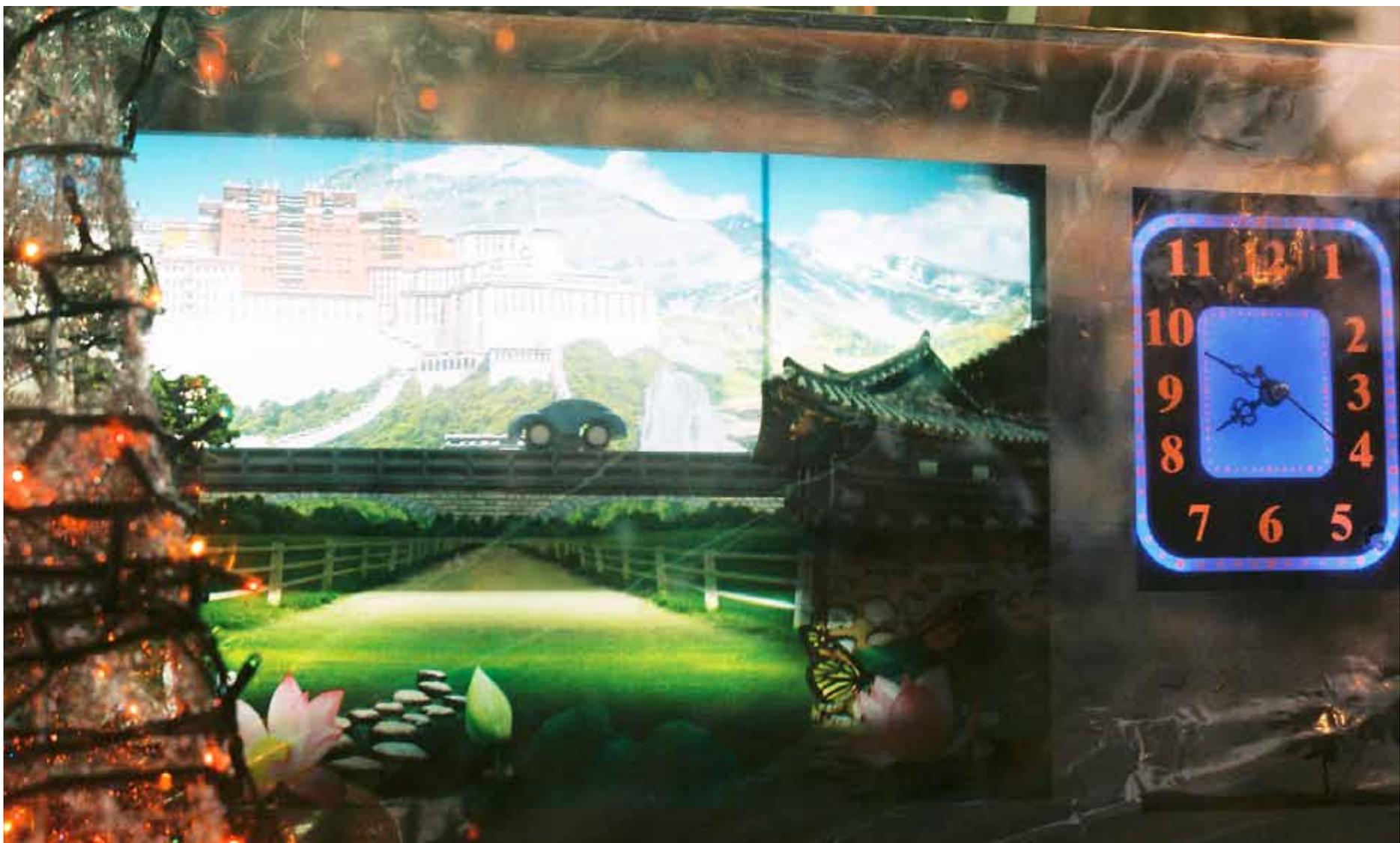
A diferencia de otras películas de zombies y muertos vivos, *Homecoming* no apuesta a la sorpresa, sino a la rutina: en el andar desgarrado de los muertos reverbera la imagen de los parias, los otros: negros, latinos, árabes.

## El abismo y la isla

En las series de ciencia ficción, los temas recurrentes son los universos paralelos (*Lost*, *Fringe*, *Paradox*, *FlashForward*) y el viaje correctivo en el tiempo herencia de *Terminator* (de nuevo *Lost*; también, según dijimos, *Mad Men*, o el extraño policial *Life on Mars*). En otras palabras, la condición irredimible del presente requiere que se eche luz sobre los últimos días mediante el regreso a tiempos sobre los que habría, en principio, un orden: los 60 anteriores a Mayo del 68 y Woodstock, los virulentos 70 al filo del final de Vietnam (*Life on Mars*). Pero también, descubrir en la actualidad las alternativas que devuelvan al presente un resplandor utópico: si del otro lado, si en el universo paralelo de *Fringe*, *Flashforward*, *Paradox* o *Lost* las opciones que se tomaron no hicieron las cosas más felices, por lo menos desde allá nos llegan signos, pistas para evitar ciertos errores.

Así, las series que inauguraron el nuevo milenio podrían representarse según dos metáforas planteadas en dos sagas ejemplares: *Lost* o la Isla, y *Mad Men* o la Caída, el Abismo. El carácter insular de *Lost*, su cosa pequeña, doméstica y cerrada, que se despliega y busca lo abierto para instalar allí sus planteos fundamentales puede percibirse en la gran mayoría de las series, desde *Fringe* hasta *Battlestar Galactica* (su versión 2004, creada por Ronald D. Moore tomando como base el oxidado culebrón de los 70 que protagonizó Lorne Greene). El carácter abisal, de inminente caída, puede percibirse en *Mad Men*, *Flashforward* y en la breve temporada de *Caprica* (precuela del año 2009 de *Battlestar Galactica*). En estas series sus personajes, al igual que el Scottie de *Vertigo* (Hitchcock, 1956), no sólo están al borde de una caída, sino que llevan el abismo en la mirada: algo han visto que no cabe en la superficie del mundo que pisan. Y, más terrible, ese algo, el futuro mismo, debe ser aún construido. ◀





# La estética instantánea

En el octavo minuto de los quinientos setenta de *Noticias de la antigüedad ideológica. Marx-Einstein - El Capital* (2008), de Alexander Kluge, se lee y escucha: “El viejo cine filmaba un argumento desde muchos puntos de vista. El nuevo cine edita un solo punto de vista a partir de varios argumentos”. En el contexto de la película, sabemos que la oposición que allí se establece no busca solo problematizar la relación entre tiempos sino entre procedimientos; el cine esquizo del presente juntaría argumentos, es decir, materiales, escombros, diferencias. Sin embargo, el procedimiento también es tiempo. Y parece haber habido un tiempo en que, en el mundo de las artes, la temporalidad

tenía un lugar central, en que proyecto y obra eran instancias o momentos diferentes. Era un tiempo en el que el futuro también se pensaba en términos de proyecto; era el tiempo que permitió que las vanguardias introdujeran una voluntad de negatividad y una radical pulsión hacia lo nuevo. ¿Qué pasa cuando ese tiempo absoluto que fue, para la modernidad, el futuro se transforma en absoluto presente? ¿Qué sucede cuando los proyectos (de obras) devienen en mal de archivo? Bastaría con interrogar los usos que hoy se hacen de la primera persona, la soberanía que tiene el “presente” como tema, la voluntad de afincarse en lo efímero, para responder. En cierto sentido, parece que la

idea de futuro, en lo que se refiere a las artes, no fue abolida pero cambió de lugar: quedó detrás de nosotros solapándose con el pasado; se desplazó hacia “atrás” por el peso del eterno presente de las artes. Pero esas “artes” no solo han cambiado su relación con el tiempo sino, especialmente, consigo mismas. De allí que la relación proyecto-obra se haya transformado hasta el punto de no tratarse de una cuestión temporal ni de dos instancias de un mismo proceso sino de dos formas de trabajo, dos tipos de intervenciones estéticas casi autónomas una de la otra.

La distancia entre proyecto y obra fue, a veces, fatídica para algunos artistas, que vieron declara-



*Aunque la idea de futuro en el campo de las artes no fue abolida, cambió de lugar: quedó atrás, solapada en el ayer de las vanguardias, veterana ya para el peso radical que lo actual, lo simultáneo, lo efímero tienen hoy en proyectos, obras e instituciones culturales.*

TEXTO: GRACIELA MONTALDO | FOTOS: PAULINA SCHEITLIN

ciones, propuestas, manifiestos llenos de vigor e ideas sofisticadas, reducidos a polvo en sus obras; vieron cómo disponían de ideas pero no siempre de los instrumentos para llevarlas a cabo. En otros casos —sabemos— sucedió lo contrario: sin grandes impulsos iniciales, el trabajo estético derivó en una obra que inauguró ella misma, a modo de manifiesto, una idea. Sin embargo, la lógica causal que establece estos vínculos, positivos o negativos, ha perdido su potencia debilitando también el carácter puramente intelectual o puramente genial del arte. Cualquier reflexión política sobre la estética descubre hasta qué punto los énfasis de las diferentes épocas varían por razones que,

siendo contingentes, tienen también condiciones de producción precisas. Las instituciones (culturales) siempre jugaron un rol muy claro a la hora de controlar la producción estética y fueron una mediación central entre los proyectos y las obras. Sin embargo, las instituciones permanecían en el fondo oscuro del escenario, en el foso, donde solían ser eclipsadas por el primer plano luminoso de la obra, del autor/a. Hoy se han vuelto decisivas y sus reglas juegan a favor y en contra de lo que se produce. Es por eso que movernos en las inmediaciones de las ideas de “obra y autor” no deja ver el conjunto de problemas que enfrenta, por ejemplo, la literatura contemporánea, sometida a un régi-

men institucional bastante estricto (aunque laxo si lo comparamos con el que experimentan las artes visuales o la música).

Los proyectos y las obras se juegan hoy, en gran parte, en las instituciones; desde allí se comprimen las relaciones con el tiempo y se genera un espacio diferente para lo estético. Desde la imposición para crear en *The Five Obstructions* (2003), de Lars von Trier, hasta la forma en que Julio Arrieta planea una película de ciencia ficción en la villa 21 en *Estrellas* (2007), de Federico León y Marcos Martínez, o desde *El Aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjian, hasta *Un prólogo a los libros de mi padre* (2011), de Reinaldo Laddaga, aquello que

la vanguardia ya había establecido —la idea de proyecto mantiene una relación tensa con la idea de obra— ha dejado de ser una relación y una secuencia para convertirse en una superposición. No hay nada que comparar entre una y otra, nada que verificar, pues ambas se han fundido en una sola entidad, se llame *mockumentary*, literatura del yo o cualquier otro nombre que haya que crear para establecer la novedad de la fusión, de los “muchos argumentos” dentro de un punto de vista. Buena parte de las obras contemporáneas impone concentrarse en esa fusión que elimina toda distancia y que nos instala en el presente donde los tiempos existen, pero subordinados al procedimiento de superposición. Allí los formatos, las interfaces, se superponen a los sentidos e incluso a sus historias.

Esta superposición está ligada a la presión/inspiración institucional que hoy sufre toda práctica cultural y que se traduce en la producción de valor (dinero, prestigio). Esa presión ya se había hecho evidente con el desarrollo de la industria cultural; pero, mientras que entonces había sido demonizada, hoy parece tener valor positivo. Al riesgo de la sobre-institucionalización se puede oponer la contraofensiva de la ultra-estetización. Una institución que se afirma como tal pero toma estrategias “estéticas” como premisas de trabajo es Estación Pringles, una especie de vector molesto que usa la estructura institucional no para producir mercancía y reglar más la producción artística sino para estimular una progresiva colonización estética de

todo lo que toca. Creada por artistas —“Estación Pringles es una asociación civil sin fines de lucro cuya sede se encuentra en Pringles, provincia de Buenos Aires. Presiden Estación Pringles Arturo Carrera (presidente), Juan José Cambre (vicepresidente)”—, produce intervenciones culturales fuera de los circuitos más transitados, cambiando, en primer lugar, de territorio (la ciudad de Buenos Aires no es el centro de sus iniciativas). Una de las definiciones de la institución dice: “Estación Pringles: centro de utopías realizables en la pampa húmeda, potencia de una realidad posible que piensa la ciudad como una fijación efímera, como un territorio musical y al mismo tiempo como un lugar de realidad política compleja. Estación Pringles: utopía reticular celebrada en la novela y la poesía por César Aira y Arturo Carrera, y que ahora se materializa en la forma de una posta poética, un lugar de paso y de intervenciones múltiples, una plataforma o una escena donde prácticas estéticas dispersas en un espacio lateral puedan agregarse, articularse, hacerse visibles” (todas las citas son de: [www.estacionpringles.org.ar/home.html](http://www.estacionpringles.org.ar/home.html)). Esta mezcla de jerga teórica con tradición nacional nos sitúa en un territorio irónico donde los sentidos se discuten y reasignan; un territorio donde lo estético no es separable del medio en que se produce. Estación Pringles es una institución cultural que formalmente se asemeja a muchas otras y que trabaja para promover, hacer visibles, prácticas dispersas; impone, en el sentido de “interviene”, temas y géneros, por ejemplo a

través de sus concursos literarios “Indio Rico”, una residencia literaria en Quiñihual (una pequeña localidad en la provincia de Buenos Aires, cercana a Pringles, que se despobló cuando cerraron la estación de ferrocarril) y otras actividades “menores” (“Estación Pringles es una sociedad flexible y móvil destinada a relevar situaciones culturales mínimas, provenientes de viejas prácticas sociales y artísticas —kermeses, lectura de poemas, justa de payadores, muestras de poemas ilustrados, concursos de manchas, intercambios corales, bandas municipales de música, murgas, teatros vocacionales u otras intervenciones— para realizar “ficciones o imágenes” que propicien formas nuevas de socialización: lo que se ha dado en llamar recientemente ecologías culturales.”). Todo esto es un conjunto de relaciones donde los proyectos y las obras ceden su lugar a una interacción; lo que “se produce” es la comunidad. La “obra” se diluye en la práctica.

También es posible que la institución se diluya en la obra. Momentáneamente, el presente absoluto parece haberle ganado la batalla al futuro y, por supuesto, al pasado. Aunque la literatura, el arte en general, prefiera hoy congelarse en instantáneas, a la manera de una nueva vanguardia, algunas formas contemporáneas optan por ser, a la vez, obras y proyectos, generar en los medios de producción un plus, a través de la politización de sus funciones. Probablemente estemos lejos de una colonización estética del mundo, pero vale la pena vivir bajo su amenaza ■.

**La autora** nació en La Plata en 1959. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y docente en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Columbia (Nueva York). Publicó, entre otros libros, *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo* (1994), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (1999) y *Zonas ciegas* (2010).

**La fotógrafa** nació en Rosario en 1979. Estudia Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional de Rosario. Participó en *Ensayo Ciudad del Museo de la Ciudad de Rosario* (2009), y en otras muestras colectivas. En 2010 fue elegida como “Fotógrafo emergente” por el Centro de Expresiones Contemporáneas de la Municipalidad de Rosario.





CECILIA GALIMBERTI

# Muchas ciudades en una sola

Rosario viene elaborando desde hace más de una década planes estratégicos que han dado continuidad a sus procesos de diagnóstico y proyección urbana. Una reflexión dinámica e interactiva que permite abordar, en toda su complejidad, el fenómeno de la metrópoli contemporánea.

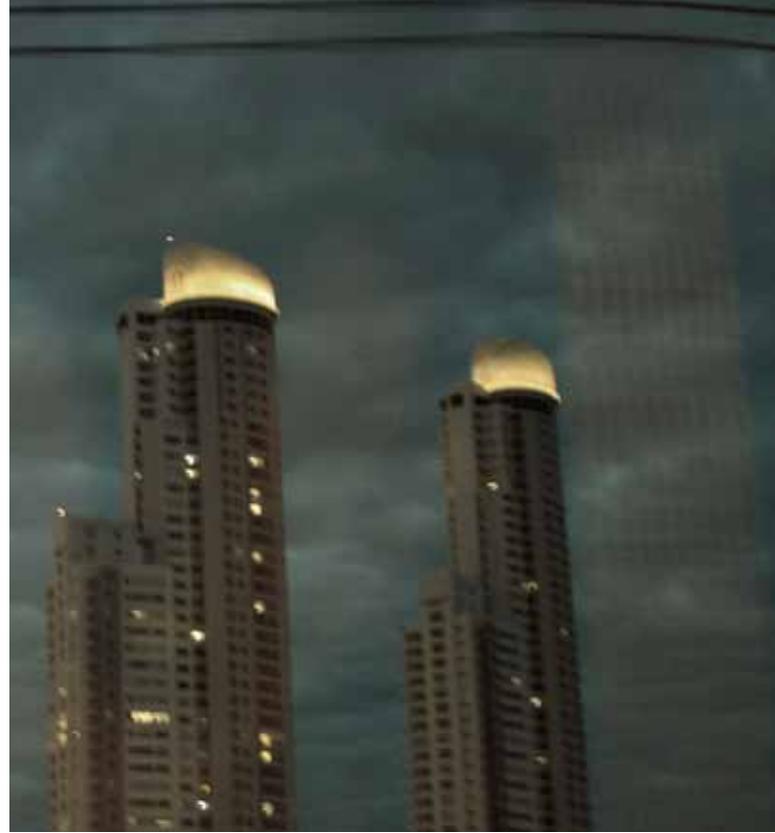
En la actualidad, el escenario donde transcurre nuestra vida cotidiana resulta de una complejidad creciente. Nos encontramos frente a un vertiginoso proceso de transformación en el que incertidumbre, conflicto, dinamismo resultan conceptos clave. Sociedades, ciudades, territorios, economía, vínculos culturales, todo cambia. Es así que el planeamiento urbanístico tradicional de carácter unidimensional y permanente en el tiempo, que tiende a negar las especificidades de cada lugar, entra irremediablemente en crisis. Los modelos simplificadores y estables de la urbanística ortodoxa mutilan la múltiple realidad. La concepción de los planes generales como documentos estáticos, cerrados, de anticipación a largo plazo, regulados mediante reglas simples y estables, fracasan ante la ambigua y dinámica metrópoli contemporánea. La planificación hoy debe ser capaz de afrontar nuevos desafíos, reinventándose a sí misma. Los sucesos de cambio a nivel mundial inciden de forma específica en cada región y los estándares globalizantes pierden efectividad, a tal punto que estas mutaciones requieren, en la producción y gestión de las ciudades y el territorio, nuevos conceptos y metodologías que tengan en cuenta sus particularidades. Ya no se pueden extrapolar instrumentos de países lejanos a esta ciudad ribereña de llanura pampeana.

En los últimos años existe una redefinición del planeamiento urbano como práctica interactiva, en la cual se conectan la teoría —formas del conocimiento— con la acción; fundamentándose ésta en la concertación y el compromiso colectivo. Se trata de una nueva planificación más reflexiva y flexible, que articula diversas técnicas que permiten abordar la complejidad territorial, aspirando a un desarrollo sostenible e incorporando todas las voces de los actores sociales. Un nuevo modo de imaginar la ciudad, que se sitúa en la coyuntura entre las condiciones materiales existentes y el futuro anhelado. Así se plantea una nueva gestión estratégica urbana que elabora y dirige proyectos en un ámbito incierto, revisando en la marcha tanto los imprevistos como también, a lo largo de todo el proceso, los objetivos planteados al comienzo.





# Muchas ciudades en una sola



En este contexto el Plan Estratégico Rosario Metropolitana (2008-2018) PERM+10 (un conglomerado urbano que tiene a Rosario de cabecera pero que incluye otros municipios y comunas aledaños como Alvear, Arroyo Seco, Capitán Bermúdez, Funes, Pérez, Roldán, San Lorenzo, Villa Gobernador Gálvez) aparece como un instrumento plástico y abierto, que tiene como objetivo diseñar una imagen dinámica de la metrópoli al tiempo que acompaña sus procesos de transformación. Este instrumento es continuación del Plan Estratégico Rosario PER que inició en 1998 las reflexiones y diálogos sobre las proyecciones urbanas a diez años y que se legitimó en el acuerdo de los diferentes actores sociales en un proceso integrador que busca la sinergia entre los distintos componentes del territorio.

Si bien el Plan Estratégico y el Plan Urbano Rosario PUR (2007-2017) se articulan entre sí y se fundan sobre las bases de integración y diversidad que detallamos, todavía se requiere crear espacios de coparticipación y apertura epistemológica que posibiliten la verificación y puesta a punto continua de los procesos de gestión. Aún hace falta conocernos a nosotros mismos, encontrarnos con el otro. Estamos ante una ciudad fragmentada, de múltiples caras. Muchas ciudades en una sola, paisajes inconexos ocultos —o que simplemente no queremos ver—. El centro versus la periferia. Voces silenciadas que todavía reclaman ser escuchadas. Rupturas y discontinuidades. Actualmente en Rosario más de 100.000 personas viven en asentamientos irregulares (y los números se elevan considerablemente si analizamos toda el área metropolitana). Frente a esta situación, el Plan Estratégico identifica desequilibrios territoriales y fragmentaciones sociales, reconociendo la falta de instrumentos y recursos de los gobiernos locales para abordar estas problemáticas.

Del mismo modo el Plan Urbano diagnóstica que durante muchos años la práctica tradicional ha tendido a acentuar la exclusión, por no abordar de forma integral la planificación y programación de la vivienda, y al no incorporar simultáneamente la resolución de los equipamientos, infraestructuras y servicios necesarios para eliminarla. Sin embargo en el mismo Plan se incentiva, como una de las posibles soluciones, el desarrollo de parques habitacionales en la periferia, reservando en esas zonas “suelo para vivienda social en los emprendimientos privados de gran escala a los efectos de inducir un proceso de integración social”. Pero si analizamos en detalle, y a modo de ejemplo, uno de estos parques habitacionales realizados en el sector noroeste de la ciudad, el Plan Habitacional Ludueña, vemos que el mismo en materia de vivienda se compone de 190 hectáreas ocupadas por cuatro barrios cerrados y uno abierto, junto a 12 hectáreas de vivienda social. Es para remarcar que dicho complejo de barrios cerrados se vincula internamente mediante puentes y túneles a fin de no tener que transitar áreas públicas. Entonces ¿la proximidad física es suficiente para asegurar la integración? ¿Acaso no existe el riesgo de profundizar más las rupturas sociales? Hoy en día, especialmente en este tema, se plantean numerosos cuestionamientos desde distintos frentes sobre los contenidos de ambos planes. Es necesario integrar, dialogar, complementar miradas, enfoques y herramientas propositivas. El debate debe permanecer abierto, y los lineamientos estratégicos deben ser revisados todas las veces que sea necesario. Si el Plan Estratégico de Rosario se define a sí mismo como un “proceso de concertación de actores locales en el cual se establecen objetivos comunes (...), sujeto a la evaluación y el cambio”, se deben crear escenarios permanentes de discusión, segui-

miento y actualización para que dichos objetivos engloben realmente a todos los ciudadanos.

En mi infancia solía cantar una canción popular que dice: “Es Rosario mi ciudad no la quiero yo cambiar”; o sea, no cambiar Rosario por Barcelona, por Montevideo o por Buenos Aires. Que Rosario siempre siga siendo Rosario. Sin embargo, para que esto sea posible es necesario que todos tengamos un sueño común y para ello justamente hace falta cambiarla. Me refiero a cambio —en términos de Crozier y Friedberg— como el proceso de creación colectiva mediante el cual los miembros de una colectividad inventan y determinan nuevas formas para el juego social de la cooperación y el conflicto, adquiriendo nuevas capacidades de relación y conocimiento. Hoy el planeamiento en Rosario afronta el desafío de incorporar un nuevo juego que articule los diferentes contextos sociales, culturales y territoriales. Es necesario establecer una visión crítica y también espacios de diálogo y reflexión. Escucharnos a partir de nuevos ángulos de perspectiva, abogar por una mayor transparencia y cooperación de los procesos de decisión y gestión, a fin de obtener nuevas claves de lectura y comprensión de la dinámica de transformación contemporánea. Sustentar una visión de futuro en las bases de la democracia y la participación. Lograr una mayor equidad social, donde toda la población satisfaga sus necesidades básicas y todos tengan la posibilidad de aspirar a una vida mejor, superar la fragmentación en todos sus ámbitos —sociales, legales, económicos, etc.—, repensar una relación más armoniosa entre la sociedad y la naturaleza a fin de no comprometer el hábitat de las generaciones futuras. Éstos son solo algunos de los puntos que debemos comprometernos a alcanzar.

Imaginar una Rosario futura requiere indefectiblemente conocer la ciudad de hoy y la de ayer. Conocer los pliegues de su historia y las huellas de sus habitantes, quiénes fuimos, quiénes somos y quiénes queremos ser: fortalecer nuestra identidad y reinventarnos. Este módulo contiene las raíces de una nueva cultura del territorio sobre la cual es necesario trabajar para hacer más efectivas nuestras acciones, a fin de concebir un cambio en la concepción de políticas e instrumentos de acción, posicionándonos en el presente para pensar el pasado e imaginar el futuro. ◀

**La autora** nació en Rosario en 1983. Es arquitecta y docente de Teoría y Técnica Urbanística en la Universidad Nacional de Rosario.

**FOTOS: HÉCTOR RIO**

# El tacito futuro

## Humildad

Yo he sido aquella que pase orgullosa  
El oro falso de unas cuantas rimas  
Sobre su espalda, y se creyó gloriosa,  
De cosechas opimas.

Ten paciencia, mujer que eres oscura:  
Algún día, la forma destructora  
Que todo lo devora,  
Borrar mi figura.

Se bajar a mis libros, ya amarillos,  
Y alzndola en sus dedos, los carrillos  
Ligeramente inflados, con un modo

De gran señor a quien lo aburre todo,  
De un cansado soplido  
Me aventar al olvido.

**Alfonsina Storni, Sala Capriasca (Suiza), 1892 - Mar del Plata, 1938**

## Aquí estoy a tu lado

Aquí estoy a tu lado mujer mía que duermes,  
solo.  
La noche es una oscuridad tímida  
a través  
de la madreSelva.  
(Será en los campos una solemnidad  
de giro armonioso,  
mágico,  
acompasado de grillos y suspirado de aguas).  
Estoy solo a tu lado, mujer mía.  
Qu sueño  
agitar tu pecho?  
Aquí estoy a tu lado, solo, mujer mía.  
Qu será de nosotros  
de aquí a doscientos años?  
Qué seremos Dios mío! qué seremos?  
Dentro de cien,  
dónde estar yo?  
Tendr la noche estival,  
entonces la forma que ahora tiene?  
Y habrá una soledad  
que gemir  
en esta misma pieza,  
al lado  
de la mujer dormida?

**Juan L. Ortiz, Puerto Ruiz, 1896 - Paraná, 1978**

## Los mandatos ocultos

Trabajo para un hombre insospechado  
oculto en algún siglo venidero.  
Sin saber quién lo manda, está llamado  
a ser mi realidad y mi heredero.

Mi paso y el de todos los mortales  
oigo en una desierta edad futura.  
Causando estoy las dichas y los males  
que aguardan a una incógnita criatura.

Heredar mi sombra y será suyo  
el dulce afn que mueve aquí mi mano,  
mas habrá de ignorarlo. Quizá influyo  
sobre un sirviente, un juez o un asesino  
cuyo puñal esgrimo yo, el arcano.  
Esa oscura maraña es el destino.

**Carlos Mastronardi, Gualeguay, 1901 - Buenos Aires, 1976**

## Visión

Cae sobre la ciudad  
la ceniza minúscula y tenue de la lluvia,  
Qu grato es en un día como éste acariciar  
un inocente sueño de ventura!  
Mientras cae la lluvia, yo acaricio mi sueño:  
Un día las mujeres serán todas hermanas;  
la ramera, la pdica,  
la aristócrata altiva y la humilde mucama.  
Iran por las calles llevando como emblema  
una sonrisa alegre y una mirada franca,  
y así, sencillamente,  
se ofrecerían a todos los hombres que pasaran.  
Ellos se tornarían  
tan buenos como el sol, como el pan, como el agua;  
su dicha cantaran todos los oprimidos  
suavizadas sus manos, su gesto y sus palabras.  
Bajo los cielos límpidos, banderas de alegría,  
desplegados sus paños como alas  
cual si quisieran cobijar a todas  
las mujeres que un día supieron ser humanas.  
(Sigue cayendo sobre la ciudad  
la ceniza minúscula y tenue de la lluvia,  
Qu grato es en un día como éste acariciar  
un inocente sueño de ventura!)

**Clara Bter, seudónimo de César Tiempo, Ekaterinoslav (Ucrania), 1906 - Buenos Aires, 1980**

## La ventana

*Procura vivir de suerte  
que al final de la partida  
saques de la muerte vida.  
(Anónimo)*

Una ventana y nada más quisiera,  
un fervoroso prólogo del vuelo,  
que me instara a subir, con el modelo  
de lo que se remonta en primavera.  
Me bastaría sólo esa ligera  
interrupción de muro y desconsuelo  
para desvanecerme por el cielo  
clara, sonora, libre, verdadera.  
De tanto que la sueño, una mañana  
encontraré en mi cuarto a la ventana  
llamándome con luminoso grito.  
Desde que se abra, viviré de suerte  
que me sorprenda el plomo de la muerte  
volando en mi retazo infinito.

**Amelia Biagioni, Gálvez, 1916 - Buenos Aires, 2000**

## No puedo decirlo de otro modo

vendrá un día un día vendrá un día  
habrá un día  
una mañana  
y tendremos lo que fuimos somos  
hubo un día  
una marsopa  
un escabel un pámpano en el aire  
no puedo decirlo de otro modo  
cuando me pongo a conversar sobre estas cosas  
mi intención es ser muy claro y muy resuelto  
no puedo decirlo de otro modo  
vendrá un día un día vendrá un día  
una mañana  
y todo será muy claro y muy despierto

**Edgar Bayley, Buenos Aires, 1919-1990**

## si yo esperara

si yo esperara el tiempo suficiente  
pasarías por aquí

sin duda pasarían muchas otras  
antes que vos  
ostentando esos rasgos grotescos  
que no son los tuyos

pero alguna vez pasarías  
finalmente siquiera  
para encontrar mis huesos

o moriríamos los dos  
yo te esperaría en la eternidad  
vos pasarías por la eternidad

**César Fernández Moreno, Buenos Aires, 1919 - París, 1985**

## Entre manoteos

Entre manoteos y pataleos  
se le va a uno la vida.  
Las voces se van alejando  
y la memoria se hace a un lado.  
Prenderse fuerte de cada día  
y aguantarse..  
La vida es darse maña  
pura maña,  
de mañana.

**Ricardo Zelarayán, Paraná, 1922 - Buenos Aires, 2010**

## Paisaje al anochecer

Dentro de unos momentos no habrá más sombras en el valle.  
Y yo, solitario en este hueco de la tierra  
insultaré en la noche  
mi cuota filosófica de animal emocionado.  
Esta es la hora del día en que fracasa  
todo ensayo de interpretación  
acerca de mi papel en el mundo. Sombrío el año ha muerto.  
Mientras trato de justificar esta pena,  
esa baja tensión de la conciencia,  
me pregunto  
si no habrá una segunda oportunidad detrás de esas montañas.

**Joaquín O. Gianuzzi, Buenos Aires, 1924 - Campo Quijano (Salta), 2004**

## El niño

Como el que  
nunca  
pudo dejar  
su infancia.

Como el que  
nunca pudo  
deshacerse  
del niño  
de su infancia.

Como el que  
nunca pudo  
matar al niño  
de su infancia.

Como el que  
de la mano  
de ese niño  
ha de entrar  
al infierno.

**Leónidas Lamborghini, Buenos Aires, 1927-2009**

### **Glosa al optimismo**

Mano que danzabas en las curvas  
de la caricia infinita:  
¿qué esquinado agravio,  
de sórdida y consentida  
verdad,  
mutiló el esplendor  
que latía en tu salto  
hacia la profunda altura?  
¿Qué pérfida  
semilla, inscripta  
en las olas  
del sueño  
trocó en hastío  
los colores radiantes  
de tu explosión de placer?  
¿Por qué se extinguió  
el dulce movimiento  
del saber de la muerte?  
Las telas tenues del pasado  
se agitan, hoy, por las calles  
de un torpe, tropezado, andar  
que llamamos búsqueda  
del bien;  
el tácito futuro, seducido  
por el elixir, cegante,  
sedante, abdica en la  
tersura de la ausencia:  
esa aurora de incierta  
noche cerrada.  
"Palabras, palabras, palabras".

**Aldo Oliva, Rosario, 1927-2000**

### **Paseo por la capital de la esperanza**

Por supuesto será primavera  
y de mañana,  
los rayos del sol jóvenes.  
Me pondré la ropa clara,  
presentiré el tibio ambiente.  
La naturaleza verde,  
la luz clara,  
yo estaré limpio.  
Atiéndanme como visita  
para que lleve recuerdos.  
Los pájaros gorjearán,  
los nombres emitirán reflejos.  
Loas al amor en coro  
me trasladarán  
de un mensaje  
al otro.  
Rimaré mi pasado con la risa,  
haré nuevas amistades,  
entraré en los edificios en construcción  
y precisaré un traductor excelente  
que lúcido me guíe  
en el idioma de los planes para el futuro.

**Luis Luchi, Buenos Aires, 1921 - Barcelona, 2000**

### **Su ataúd es la alborada**

El tiempo arrasará todas las rosas:  
las florecidas,  
las heridas,  
las que tienen los labios en el verano  
como cortaderas carmesíes,  
pero volverá el amor de las recolectoras de las rosas,  
y la caridad encendida del color del horizonte,  
donde se prenden las lámparas de las palmeras  
al paso del ferrocarril,  
oloroso de ciudades y de esteros.  
Pasa el entierro del cuerpo de un sueño,  
pero su ataúd es la alborada.

**Francisco Madariaga, Buenos Aires 1927-2000**

### **Abrigo**

Aquel tapado de armiño,  
esta situación que vivimos, mi amiga,  
estos recuerdos que siempre tendremos  
y esta vida que juntos vamos haciendo.

Algún día, y digo por decirlo, tendremos  
ese tapado de armiño;  
será un tiempo más justo, forrado en lamé,  
como el tapado del tango. Un tiempo sin olvido.

Ese tapado de lo que fue,  
nos hará siempre felices, viejos golpeados;  
y tendremos tiempo para el ocio, o para la melancolía  
y nunca llegaremos a aburrirnos.

Esta noche espero contento y hacerlo  
es como ganar la revolución; estaba escrito  
que tu llegada sería como una caricia después de la pelea,  
la alfombra de la victoria, el puño que consume la derrota.

Pronto será la hora de las brujas y de los secretos  
y después veremos la luz y escucharemos juntos ese disco del tapado;  
y comerás con apetito, con juventud y seguramente haremos el amor,  
y estarás conmigo y no tendrás miedo a nada.

**Francisco Urondo, Santa Fe, 1930 - Mendoza, 1976**

### **Árbol de Diana. 8**

Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que espero.  
No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.

**Alejandra Pizarnik, Buenos Aires, 1936-1972**

### **Después de décadas vos me anunciarás la muerte**

el día que dejes de hablarme de una manera irónica  
seca y un poco desatendida  
sabré que me estoy muriendo  
el día que dejes de decirme  
por favor se habla con el subjuntivo lo has olvidado  
no se viste uno con flores y rayas  
no se sale así a la calle  
ese día seré conmovedora  
digna de piedad  
y toda forma de felicidad habrá desaparecido  
el día que me disculpes cualquier  
cosa que diga  
sabré que ya ha llegado el final

**Juana Bignozzi, Buenos Aires, 1937**

### **La mala vida y la mala poesía van juntas**

¿Qué puedo hacer?  
Desvelada me levanto  
camino unos pasos por el patio.  
Un pájaro solitario canta monocorde  
la desgracia de la tormenta.  
Los gatos hambrientos me rodean.  
Tienen miedo.  
Los dejo junto a mí les digo unas palabras.  
Los relámpagos cortan el paisaje  
y parece que lo real terminara  
donde termina el patio.  
Sentada en el suelo caigo en cuenta  
de que cada momento que pasa me acerco más a algo  
de lo que no quiero estar cerca.  
Me levanto y me refugio en la casa.  
Los gatos me siguen. No tengo  
el valor de echarlos. Que duerman aquí.

¿Terminaré como Céline  
muriendo solitaria  
rodeada de diecisiete gatos?  
¿Será lo único en lo que nos parecemos?  
¡Ay, estrella de la suerte  
no caigas tan lejos de mí!

**Estela Figueroa, Santa Fe, 1946**

### **Cuando ya no demos más**

Algún día novia nuestra, canto posible, flor perfecta de la orilla.  
Cuando agotemos el recurso de la trampa premeditada y el  
asombro persista hasta nuestras últimas formas.  
Algún día entonces, nos reuniremos aquí para que tú dispongas.

**Juan Manuel Inchauspe, Santa Fe, 1940-1991**

### **Poca paciencia**

Mi primer amante  
me doblaba la edad.

Era de pequeña estatura,  
hablaba con diminutivos  
y prefería los verbos en potencial,  
las inminencias demoradas.

Decía hoy a la nohcecita  
podríamos, y no vamos  
ni esta noche,

y me obligó a ser paciente  
y a esperar del futuro  
otras cosas pequeñas y tardías

en vez de entonar letanías  
por lo que nunca  
llegaríamos a ser.

**Mirta Rosenberg, Rosario, 1951**

**www.losanillosdesaturno.org**

Convergencia digital es diversidad cultural

La multimedialidad es la nueva narrativa

Las redes sirven para compartir, pero también para producir

MÉXICO  
DE GUATEMALA  
SAN SALVADOR  
MANAGUA  
SAN JOSÉ

SANTO DOMINGO

MALABO  
BATA

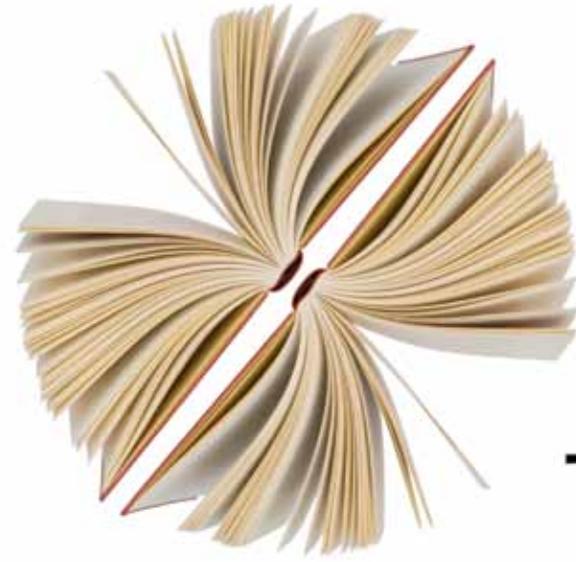
LIMA

ASUNCIÓN  
SANTIAGO DE CHILE  
ROSARIO  
CÓRDOBA

SÃO PAULO  
MONTEVIDEO  
BUENOS AIRES

Revista digital del CCPE  
para la Red de Centros Culturales de España,  
con el apoyo de AECID.

OPCIONAL CON LA VOZ DEL INTERIOR



SALE EL PRIMER JUEVES DE CADA MES  
EN TODOS LOS KIOSCOS DE CÓRDOBA



**CIUDAD EQUIS**  
REVISTA DE CULTURAS

ARTE | PENSAMIENTO | DEBATE | PERFILES | CULTURA Y DESARROLLO | AGENDA

WWW.CIUDADEQUIS.COM.AR

**LaVoz**  
DEL INTERIOR

CENTRO CULTURAL  
ESPAÑA CÓRDOBA

### Proyectos destacados en 2011

- Asunción, Exposición Paraná Ra'anga
- Bata, Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial
- Buenos Aires, Bio Tester. Proyecto de sostenibilidad medioambiental en el marco de los Laboratorios de Cooperación del Medialab
- Córdoba, Agosto Digital 2011. Ciclo interdisciplinario Bits y Átomos: La ciudad como laboratorio. Espacio público + digital commons
- Guatemala, Festival de Fotografía FOTO30
- Lima, IV Festival Internacional del Cajón Peruano
- Malabo, Festival Internacional de Hip Hop
- Managua, ¡Mira qué lindas! Recorrido visual por el diseño de portadas de discos en Latinoamérica
- México D.F., Miradas de mujer. Muestra de Videoartistas Iberoamericanas. Programa de género y derechos
- Miami, Digital 21 vs. Ana Curra, una propuesta de música electrónica y piano clásico
- Montevideo, Las Américas Uruguay
- Rosario, Festival Internacional de Poesía
- San José de Costa Rica, V Festival de Rock en el Morazán 2011
- San Salvador, BOOM!!! Exposición de Ilustraciones Salvadoreñas
- Santiago de Chile, Festival Internacional de Novela Negra, Santiago Negro
- Santo Domingo, Iero Iero Leo. Programación permanente de animación a la lectura
- São Paulo, ACERCA Cultura de Proximidad: la gestión de la cultura en comunidades periféricas
- Tegucigalpa, Taller de Producción Musical

# Una red de cultura, una red para el desarrollo



## Red de Centros Culturales de España

La cooperación española, a través de su Red de Centros Culturales, apuesta por la cultura como motor de desarrollo.

[www.aecid.es/redecentros](http://www.aecid.es/redecentros)



# Transatlántico.

Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España. Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. E-mail: [info@ccpe.org.ar](mailto:info@ccpe.org.ar) Web: [www.ccpe.org.ar](http://www.ccpe.org.ar)

