

Video mapping de los Bicentenarios

Tecnología, narración y espectáculo en el corazón de la fiesta patria*

Pablo Ortemberg

Dos grandes elementos son los que constituyen los festejos del pueblo, la música y la luz.

Dr. C. Estrada, Comisión Nacional del Centenario Argentino, 10/05/1909

1. Introducción

Los festejos de los bicentenarios patrios que se iniciaron en 2010 en muchos países latinoamericanos contaron en su programa con un espectáculo novedoso llamado *video mapping*, una proyección sonorizada de imágenes sobre edificios o monumentos que interactúa con sus formas utilizando animación 3D, luces y diseño. Esta técnica, también reciente en Europa, sólo había contado con dos antecedentes en Buenos Aires: uno de ellos fue el evento “Pizzurno pixelado” en 2005, y otro, sobre el Palacio Barolo en 2009, para celebrar la reparación de su faro. La Semana de Mayo 2010 en Buenos Aires sorprendió al gobierno y a los críticos del gobierno por la gran masividad de la asistencia. El goce pacífico de millones de personas durante los shows y paseos en la calle fue tal que podría decirse que la gente se apropió de la fiesta y que la sociedad auténticamente se festejó a sí misma. El lógico intento de capitalización política que siguió a este éxito rotundo puede observarse hasta hoy. Si el carácter inesperado de tanta alegría sin divisiones fue el rasgo saliente de los festejos porteños, fue común a todos los países el inesperado impacto que tuvo el *video mapping*. Su éxito en los bicentenarios marcó un punto de inflexión dando origen a un mercado de demanda cada vez más grande de este tipo de espectáculos. Este trabajo se propone un doble objetivo. Por un lado, avanzar una reflexión sobre las diversas implicancias de esta nueva forma de experiencia audiovisual que se instala en el mercado y en la ciudad. Explorar las características de este lenguaje multimedia que une arte y tecnología y cuyo soporte no es una pantalla rasa como en el cine, sino un relieve con historia, identidad y sentidos. Nos preguntamos por la naturaleza de esta experiencia en relación con otras tradiciones de intervención urbana en la fiesta patria, las formas y circuitos de

producción nacional e internacional, y el lugar que destina al espectador, consumidor o usuario. El otro objetivo, articulado con el anterior, consiste en examinar qué se eligió narrar en los pocos minutos que dura el *mapping* en los bicentenarios en Buenos Aires, Asunción y Santiago de Chile; quiénes estuvieron a cargo de los proyectos; y cómo se desarrollaron en cada caso y cuál fue la reacción del público. Para que una sociedad se festeje a sí misma es necesaria la intervención de múltiples instancias organizativas, voluntad de políticos, grupos de artistas, capital de empresas privadas y la confluencia de muchas instituciones. Así, la imagen de la patria, la nación o la sociedad que finalmente se eligió condensar en un relato audiovisual es resultado de una experiencia marcada por la heterogeneidad de actores, códigos, saberes, tradiciones e instituciones. A esto se le suma que pese a su feliz aceptación general, la recepción del *mapping*, como la de cualquier obra de arte, nunca es unívoca y no siempre las emociones de la nación identitaria se solidarizan con los mismos símbolos o no comulgan de igual manera ante la misma propuesta. Pretendemos entonces reconstruir parte de ese recorrido que va desde la producción de un discurso audiovisual patrocinado por el Estado hasta las formas en que reaccionó cada público destinatario en los tres países. Del mismo modo en que numerosas investigaciones han restituido los entramados ideológicos, estéticos y políticos que estuvieron detrás del emplazamiento de monumentos patrios en los centenarios, el recorrido que nos proponemos emprender puede decirnos mucho sobre las dinámicas de producción, circulación y consumo contemporáneos de imágenes de la nación en la nueva fiesta cívica.

Con el fin de alcanzar estas dos metas —que no pretenden exhaustividad pues se circunscriben a tres casos, ni mucho menos imagina agotar las posibilidades del tema— he presenciado el *video mapping* de Chile, analizando los otros desde *You Tube*; y he realizado entrevistas a dos productores del *video mapping* del Cabildo de Buenos Aires y de los dos *video mapping* de Paraguay (1 de enero y 14 de mayo de 2011): al historiador Javier Trímboli que

* Este trabajo contó con financiamiento del proyecto PIP-CONICET 114-201101-00276. Una versión preliminar fue presentada en las XIV Jornadas de la Asociación Argentina de Historia de las Relaciones Internacionales, 3-5 de julio, 2013, Facultad de Cs. Económicas, Universidad de Buenos Aires.



asesoró el contenido del primero, a Marilyn Kuents, directora artística de la compañía francesa Les Petits Français encargada del *mapping* de Chile, a la historiadora chilena Natalia García-Huidobro, actualmente Jefa de Gabinete Dirección del DIBAM (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile) y asesora en varios momentos de la preparación de los festejos chilenos, así como también a historiadores de otros países festejantes, como la investigadora mexicana Verónica Zárate Toscano, quienes simplemente asistieron a los espectáculos en sus respectivas ciudades. También he relevado notas de periódicos argentinos, chilenos y paraguayos que no solamente cubrieron cada evento, sino que en ocasiones publicaron entrevistas efectuadas a los organizadores. La observación participante (en Santiago de Chile) y mediatizada (a través de *You Tube*) viene a completar el corpus que sustenta este trabajo. Como toda investigación académica, me he nutrido además de bibliografía especializada que será oportunamente referida y puesta en diálogo con los argumentos que se desarrollarán a continuación.

2. En busca de un mercado y afinidades electivas

Las empresas de *video mapping* en general tienen su origen en el campo publicitario. En su momento, el actual director de la empresa NOS: Centro de Gestión Audiovisual, Joaquín Marqués, integraba la productora La Doble A que en 2010 subcontrató a Shango Films, sociedad presidida por Fernando Fasano, para realizar la animación y el *vfk* (*visual effects*) de los *mapping* del bicentenario argentino en el Hotel Provincial de Mar del Plata, el 10 de febrero de 2010, y el del Cabildo el 25 de Mayo de ese año. Ambos coinciden en que el 2008 fue un año clave. Hubo una crisis en la demanda de trabajos publicitarios, especialmente por parte de clientes extranjeros que venían filmando publicidades en Argentina con equipos de calidad y relativamente a bajo costo.¹ Desde entonces se pusieron a investigar en nuevas tecnologías para ofrecer nuevos servicios y generar demanda. Joaquín Marqués indica algunas de las conclusiones a las que llegaron en su prospección sociológica del mercado audiovisual. Prefiere hablar de “prosumidor” y no de consumidor, porque hoy en día se es consumidor y productor a la vez: “todos pueden filmar con un teléfono HD [*High Definition*] y compartirlo”.² De modo que no sólo la quiebra de Lehman Brothers los obligaba a una búsqueda de formas no tradicionales en publicidad. También incluyeron en su diagnóstico el hecho de que se valoraba cada vez más el encuentro en vivo, en lugar del virtual. Menciona el ejemplo de saturación de los *reality* en la televisión. Podemos añadir que el imperativo publicitario desde hace tiempo tendía a personalizar al cliente, ofreciéndole no sólo un producto sino un “mundo de sensaciones” hechas a medida. J. Marqués señala, y coincide con él su antiguo socio Esteban Sapir,³

¹ Entrevistas individuales realizadas en Buenos Aires el 19/01/2013 a Fernando Fasano (en adelante FF) y, también en Buenos Aires, el 27/04/2013 a Joaquín Marqués (en adelante JM). Luego de los dos *mapping* aludidos dejaron de estar vinculados laboralmente. La Doble A, integrada por Esteban Sapir, José Arnal y Gonzalo Aguila, contrató como directores a Joaquín Marqués y Francisco Alcaro. Actualmente los dos últimos dirigen su propio emprendimiento NOS.

² Entrevista a JM.

que la principal fuente de inspiración la encontraron en grupos como Urban Screen y Anti—VJ. Los experimentos de intervención digital sobre cuadros famosos realizados por Peter Greenaway también marcaron en él un importante antecedente. El cineasta inglés viene anunciando la muerte del cine tradicional frente a la revolución digital a partir de dos conceptos centrales: multimedia e interactividad.⁴ La confluencia de diferentes artes y la reproducción en variados soportes y tecnologías se vincula con estas nuevas experiencias audiovisuales en donde el espectador tiene un rol cada vez más activo. Su presencia física y su movimiento son imprescindibles para interpretar contenidos cada vez más abiertos. No obstante, parecería que esta tendencia no es únicamente el resultado de la revolución digital de los últimos años. Estos principios aparecieron cuando un grupo de cineastas se propuso romper con la rigidez del lenguaje cinematográfico y creó a mediados de 1960 el movimiento que se denominó Cine Expandido, en el que la video-instalación desempeñó un papel fundamental.⁵

La tendencia lleva a que cada vez le resulte más difícil al público poder identificar las fuentes de información que le llegan simultáneamente y se suceden a gran velocidad. Esto construye un tipo de narración que termina de codificarse diferencialmente en la mirada activa de cada espectador. Sin embargo, en varios aspectos pueden destacarse algunas diferencias entre un video *mapping* interactivo y los presentados en los bicentenarios. Mientras los primeros priorizan el efecto por sobre la narración, donde es importante el movimiento del espectador para que construya su propia obra con su mirada, el *mapping* del bicentenario, sin llegar a contemplarse como en una sala de cine, obliga al espectador a focalizar la mirada sobre un relato guionado con un comienzo, desarrollo y fin. Aun si las cortinas de humo, fuegos artificiales y grupos de danza vienen a complejizar la interacción entre imágenes proyectadas sobre la arquitectura, pudiendo hacer por momentos que el espectador no consiga identificar las fuentes de información que están obrando simultáneamente, el relato audiovisual se apoya en un guión muy controlado. En este sentido no parecería diferenciarse del lenguaje cinematográfico convencional. Es más, si llevamos el asunto al extremo, podemos preguntarnos cuánto del cine primitivo vuelve con esta “nueva” experiencia. La gran emotividad que produce la manipulación de imágenes asociada a la memoria colectiva y a la historia de la nación, interpela al público provocando reacciones bastante vívidas. El público aplaude y abuchea personajes, celebran goles “como si los hicieran en el momento”, resalta Joaquín Marqués.⁶ Cuenta este entrevistado que él mismo se conmovió cuando aparecieron los episodios del bom-

³ Esteban Sapir, “Una nueva forma de comunicar. Video mapping 3D durante el Bicentenario”, *HC Haciendocine. Cultura+Industria*, <http://www.haciendocine.com.ar/article/una-nueva-forma-de-comunicar>, 15 de julio de 2010 (consultado por última vez 29/04/2013).

⁴ Carina Magureri, “Peter Greenaway, pionero de la convergencia. Anunció en Buenos Aires la muerte del cine”, *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*, <http://revistareplicante.com/peter-greenaway-pionero-de-la-convergencia/>, septiembre de 2010 (consultado por última vez 29/04/2013).

⁵ Rodrigo Alonso, “La video instalación como deconstrucción de la experiencia filmica”, <http://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf> (s/r).

⁶ Entrevista a JM, *op. cit.*, refiriéndose a la recepción del *mapping* en Paraguay.

bardeo a la Plaza de Mayo en el golpe de 1955 y la represión de 2001.⁷ Fernando Fasano también comenta que vio lágrimas en muchos rostros durante la proyección del Hotel Provincial y que él mismo llegó a emocionarse también.⁸ El historiador Raúl Fradkin, para quien el *mapping* del Cabildo fue el espectáculo que más curiosidad le generó, sintió gran disgusto cuando espontáneamente un amplio sector comenzó a cantar la marcha de San Lorenzo ante los granaderos.⁹ En un clima de intensa emocionalidad colectiva y fundido en la multitud, el espectador no llega a “pelearse” con los actores y las imágenes como ocurría en los comienzos del cine, pero el fervor y los símbolos colectivos hacen que se exteriorice afectivamente un diálogo ficcional. Más allá de estas observaciones respecto a la especificidad del *mapping* del bicentenario, es indudable que las raíces inconscientes de esta técnica se prolongan hasta los experimentos sesentistas.

Al mismo tiempo, el *video mapping* parecería encontrar una afinidad electiva con cierta línea de *performance* teatral que en el caso de Buenos Aires hizo eclosión con la vuelta de la democracia. Las intervenciones artísticas transfiguradoras de monumentos y edificios en el espacio urbano ofrecida por el *mapping* parecen desnaturalizar performativamente la ciudad, de modo semejante a la propuesta de mediados de los años ochenta del grupo teatral La Organización Negra. Si bien son notables las diferencias en los lenguajes, economías estéticas y sentidos históricos entre un contexto y otro, ambos trabajan con la materialidad de la urbe, la memoria asociada a ese espacio o arquitectura devenidos escenarios y, no menos interesante, el sentido de comunidad (o de su pérdida) generada por la *performance*. Mientras que La Organización Negra pretendía entonces recuperar la ciudad cívica “desaparecida” por la dictadura, resignificar el terror sobreexponiéndolo brutalmente, hacer consciente lo que se había secuestrado tanto como romper con la alienación cotidiana inherente a cualquier gran urbe moderna,¹⁰ los *mapping* de las fiestas patrias bicentenarias se caracterizaron por un efecto de espectáculo con menos rasgos disruptivos y en absoluto contestatarios, pues se pretendió construir un sentido de fiesta aglutinante de la comunidad nacional.

La Organización Negra dio origen al grupo De La Guarda y a fines de 2003, uno de sus fundadores, Diqui James, creó Fuerza Bruta junto con el músico Gaby Kerpel, al que posteriormente se sumaría Fabio D’Aquila y Alejandro García. En el sitio web de Fuerza

Bruta, ellos mismos definen su teatro como una experiencia “donde la velocidad de los estímulos que recibe el espectador supera la reacción intelectual”, sosteniendo el hecho de “que el público forme parte de la acción hace que su comportamiento modifique la obra”.¹¹ El Desfile del Bicentenario de Mayo estuvo a cargo de este grupo, siendo el espectáculo central más impactante tanto por las dimensiones de la producción (3000 personas) como por la novedad de esta estética vuelta hacia las masas en el centro de una fiesta patria, es decir, en el ritual estatal más sensible. Aunque también fue importante, el Desfile de la Integración (4005 miembros de 46 comunidades inmigrantes) no tuvo la misma trascendencia, no sólo por la lluvia que arreció durante todo ese día. La tradicional parada militar quedó reducida no tanto por el número de desfilantes (5000 personas)¹² como por su menor importancia dentro del programa y el relativo interés provocado en las mayorías, a diferencia del bicentenario de Chile donde el tradicional desfile militar en el Parque O’Higgins fue el acto central, junto con la imponente revista aérea y naval en las costas de Viña del Mar y Valparaíso. Aunque no analizaremos aquí los programas integrales de espectáculos realizados en los bicentenarios, es importante resaltar que al igual que ocurrió con el *mapping* del Cabildo, la apuesta teatral de Fuerza Bruta centrada en la emoción antes que en el intelecto tuvo que adaptarse a un guión muy figurativo que condensaba una narración de la historia argentina que conciliaba sensaciones y significados.

Si la realización de *video mapping*, en tanto fenómeno multimedia contemporáneo, requiere, además de costosos proyectores y columnas de sonido, la concurrencia de expertos en diseño, software, animación computada, música, fotografía y, en general, roles más híbridos,¹³ con los festejos patrios esta condición de realización múltiple se potenció por la intervención de funcionarios políticos y comisiones asesoras de contenidos compuestas, según los casos, por historiadores, musicólogos, agentes de la cultura y patrimonio. En cada evento esta combinatoria tuvo características diferentes, y referiremos algunas más adelante con fines comparativos. A continuación conduciremos la reflexión sobre la relación entre la técnica del *mapping*, las fiestas patrias y los lugares de memoria.

3. Fiesta patria: del proyecto urbano al monumento intervenido

El espectáculo de *video mapping* podría concebirse como la máxima expresión del “urbanismo escenográfico” que caracteriza a la ciudad contemporánea en contraposición a la ciudad moderna. Mientras en la ciudad contemporánea la fiesta patria prioriza el patrimonio inmaterial de la cultura y el patrimonio intangible por sobre la transformación material, en la ciudad moderna —la de la era de las fiestas de los centenarios latinoamericanos— pre-

⁷ Joaquín Marqués comenta que él mismo había estado en la Plaza durante las protestas de 2001 y asegura que la mitad de la gente presente esa noche en el evento también. La sensación de “revivir el momento, en ese mismo lugar es muy fuerte; ver la palmera proyectada, darte vuelta y la tenés ahí detrás; los muertos debajo de tal edificio y tenés ahí la misma esquina...”

⁸ Entrevista a FF, *op. cit.*

⁹ El *mapping* del Cabildo volvió a proyectarse por el Día de la Bandera el 20 de junio, ante el gran éxito que tuvo el 25 de Mayo. En esa ocasión, el show multimedia incluía en sus pausas la *performance* de una fanfarria de granaderos. El testimonio del historiador Raúl Fradkin lo tomamos del libro de entrevistas de Julia Rosemberg y Matías Fariás, **Conversaciones. Bicentenario: historia y política en los años kirchneristas**, Buenos Aires, Casa Nova, 2011, p. 43.

¹⁰ Un análisis sobre este tipo intervención urbana puede verse en María Laura González, “La ciudad como escenario, según La Organización Negra”, **Ciudad Mediatizada**, año IV, n° 8, julio-dic, 2011, pp. 104-111.

¹¹ Sitio web oficial de Fuerza Bruta: http://www.fuerzabruta.net/info_concepto.htm.

¹² Cifras registradas en el periódico **Clarín**, 16/05/2010, p. 48.

¹³ Para una reflexión sobre la fusión consumidor-productor y la creciente hibridación de los roles en los shows multimedia ver Jacques Rancière, **El espectador emancipado**, Buenos Aires, Manantial, 2010.



dominaba un criterio de intervención material asociado con la expansión urbana.¹⁴ Desde finales del siglo XIX y en especial en el momento de los centenarios las fiestas patrias fueron concebidas como grandes ocasiones para la intervención urbana con el fin de expandir el progreso material propio del proceso civilizatorio en clave nacional. Las ceremonias cívicas y militares quedaban literalmente a los pies de la inauguración de obras y edificios públicos o la erección de monumentos, o al menos la puesta de la primera piedra. Adrián Gorelik muestra para el caso de Buenos Aires la parábola de declinación del criterio fiesta —transformación urbana que va del Centenario hasta el Bicentenario.¹⁵ No obstante, es posible extender la parábola a los demás países latinoamericanos: el *mapping*, los desfiles y paseos temáticos desmontables, shows de música y danza, e izamiento de banderas, fueron los ingredientes que predominaron en estos festejos en la región. Excepcionalmente contemplaron grandes proyectos edilicios, como la polémica Torre Bicentenario en México (suspendido en 2007). Las 200 obras anunciadas en todo el país por el programa del presidente electo Piñera respondían a su plan de gobierno de cuatro años y no a los festejos del bicentenario, a lo que se sumaba la persistencia de los graves daños en infraestructura producido por el terremoto a inicios de ese mismo año.¹⁶ Sólo se inauguró el centro Cultural “Gabriela Mistral” y se remodeló el Estadio Nacional (sintomáticamente muchas de las transformaciones urbanas consisten en remodelaciones donde se alternan los criterios de modernización con el de preservación patrimonial). En Santiago hubo un balance crítico por parte de la ONG “Un Techo para Chile” por el plan de viviendas sociales incompleto. En pleno festejo, instaló para llamar la atención de los políticos y generar concientización social una mediagua a 15 metros de altura en la Alameda, a metros de La Moneda.¹⁷ Desde Presidencia se lanzó el proyecto “Legado Bicentenario”, la iniciativa más importante a nivel nacional, orientado más a las obras de renovación y rescate de patrimonio que a la construcción de nuevos edificios e inauguración de infraestructura.¹⁸

El gobierno argentino tampoco celebró con inauguraciones de mega-obras, sino con la instalación de un stand publicitario de la Secretaría de Vivienda Social en el Paseo del Bicentenario (la

experiencia fue replicada luego en la feria Tecnópolis). El stand tenía la finalidad de ofrecer juegos didácticos y mostrar los avances en ese campo durante la gestión gubernativa. Uno de los proyectos bicentenario en Buenos Aires fue la remodelación y conversión del antiguo edificio del Correo Central en Centro Cultural. Iniciado en 2005, este emprendimiento estuvo atravesado por numerosos traspiés debido a los conflictos entre el Gobierno Nacional y el de la ciudad. Por su parte, el proyecto ganador para la remodelación de la Plaza de Mayo no tuvo aprobación del público y por ello fue abortado.

Esta tendencia secular al reemplazo de la tónica de la fiesta de la intervención en el tejido urbano por la fiesta de la escenificación del patrimonio intangible (arte, cultura, multiculturalismo) cuenta con una significativa excepción. Se refiere Gorelik a la gran ocasión festiva de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992, cuando surgió el nuevo paradigma que se conoce como planeamiento estratégico, orientado a reposicionar ciudades de acuerdo a la ingeniería del marketing. En el caso de Buenos Aires, señala este autor, el sentido de desaprovechamiento de la gran ocasión festiva se debe esencialmente a la fragmentación de la visión de ciudad, el abandono de la urbe a la mano invisible del mercado, la falta de debate serio en instancias de gestión y la especulación política de los gobernantes (conflicto ciudad/nación y falta de voluntad para encarar proyectos complejos cuya conclusión exceda el plazo de la propia gestión).¹⁹ En definitiva, a la falta de políticas urbanas que piensen la ciudad integralmente y que puedan realizarse, pero sobre todo, si se tiene en consideración no sólo a Buenos Aires, ante el fin de la expansión urbana y de los valores de monumentalización en términos modernos, se contraponen el auge de la cultura como recurso vinculada con la revalorización del patrimonio intangible, y la reutilización y resignificación de los espacios.²⁰ Los *mapping* de los bicentenarios ilustraron su apoteosis: se vieron imágenes y sonidos de la memoria colectiva interactuando con el signo arquitectónico, soporte pétreo de identidad de la ciudad y de la nación, sin modificarlo en absoluto.²¹ Convirtieron el patrimonio material en patrimonio inmaterial. Por un instante la piedra adquirió vida. Como corolario, muchos promueven por esta razón el *mapping* como una técnica “ciento por ciento no invasiva”, en una clave enlazada con el discurso de la preservación en su variante ecologista.

Junto con este cambio secular en las concepciones de ciudad, la

¹⁴ Desarrollan este contraste Ana Gretel Thomasz, María Florencia Girola y Marcela Alejandra País Andrade, “Buenos Aires en el Bicentenario (1810-2010): consideraciones acerca de la ciudad y de lo urbano”, *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Año XIII, n° 14, 2011, pp. 1-11. Sobre el concepto de ciudad diseño, Raquel Rolnik, “Reconstrucción de la idea de ciudad a partir del espacio público”, *La ciudad y su espacio público*, Buenos Aires, FADU-UBA, 2002, pp. 37-47.

¹⁵ Adrián Gorelik, “Buenos Aires, de un centenario a otro”, en Gustavo Lugones y Jorge Flores (comps.), *Intérpretes e interpretaciones de la Argentina en el bicentenario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2010, pp. 235-254.

¹⁶ En una carta de lectores, Hernán Chadwick P., presidente de COPSA (Asociación de Concesionarios de Obras de Infraestructura Pública A.G.) apuntaba que “Piñera ha logrado, a través de un buen equipo Bicentenario y de su esfuerzo personal, destacar esta celebración con actividades relevantes más que importantes obras”. *La Tercera*, 16/09/2010, p. 46.

¹⁷ Había hecho lo mismo en 2003. *La Tercera*, 17/09/2010, p. 10.

¹⁸ Desde el portal web de la Presidencia de la República se anuncia que el programa “busca rescatar espacios públicos con historia, con gran valor simbólico y muy conectados a la identidad nacional, con fines de renovarlos y devolverlos al uso de la comunidad...”. <http://www.gob.cl/legado-bicentenario/2013/04/05/que-es-el-programa-legado-bicentenario.htm>

¹⁹ Adrián Gorelik, “Buenos Aires, de un centenario a otro”, *op. cit.*, pp. 253-254.

²⁰ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002; Mónica Lacarriue, “Las fiestas, celebraciones y rituales de la Ciudad de Buenos Aires”, [http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20Urbana/Las%20Fiestas%20\(Lacarriue\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20Urbana/Las%20Fiestas%20(Lacarriue).pdf) (consultado por última vez 23/04/2013).

²¹ Por supuesto, esto no significa que los monumentos hayan dejado de participar como dispositivos identitarios y soportes de contiendas políticas e ideológicas en el presente. De hecho, en el año del bicentenario chileno, históricos partidarios de la memoria de José Miguel Carrera consiguieron que el gobierno sacara su estatua de un lugar marginal de la ciudad y la recolocara frente a la Moneda, junto a la estatua de Bernardo de O’Higgins, su contracara histórica en el mito de origen de la república. La estatuaria ya no tiene, eso es cierto, el mismo poder hierofánico de antaño, por ejemplo, cuestiona estas “cursis” manipulaciones Juan Pablo Barros, “O’Higgins y Carrera: un final de Disney”, *The Clinic. Especial Bicentenario*, 18/02/2010, año 11, 332, p. 71.

solemnidad de la inauguración de obras públicas y la erección de monumentos dejó lugar a la cultura festiva con sus notas más lúdicas, en consonancia con las democracias contemporáneas y el culto a la participación ciudadana. La fiesta patria dejó de ser un dispositivo disciplinador, un factor crucial de la integración o un canal de nacionalización, funciones que para el caso argentino fueron analizadas para el momento de consolidación del Estado por la historiadora Lilia Ana Bertoni.²² Por su parte, Gorelik, en otro ensayo, señala otras dos tendencias que recorren el siglo XX. Mientras la preservación pasó de ser considerada *grosso modo* un obstáculo para el progreso modernizador y se convirtió en un valor positivo en la actualidad, con la construcción de monumentos y estatuas ocurrió lo inverso. El monumento fue considerado progresista en su momento porque denotaba la autonomización de la sociedad civil respecto de la Iglesia, inventaba héroes nacionales en tanto resultaban modelos de virtudes cívicas, de auto-superación espiritual y reflejo del progreso material de la organización estatal. Sin embargo, por modificaciones de criterios estéticos y, quizás, debido a la pérdida de su funcionalidad pedagógica o a la rigidez asociada al discurso solemne oficial que los sostenían, pasaron a ser símbolos de conservadurismo.²³ Podemos interrogarnos si el *video mapping* antes de ser un contramonumento, en alguna medida lo repatrimonializa. No se opone a su existencia, sino que lo desinscribe de su lugar solemne, desacralizándolo y separándolo del discurso pétreo de la nación moderna para reinscribirlo como protagonista de una fiesta.²⁴ Los recitales de música armados en el espacio público a los pies de edificios históricos y estatuas del centro cívico durante la década del 80 habían dado el primer paso. Los estrados, sin embargo, daban la espalda al edificio. El *video mapping* de los bicentenarios recupera el monumento, entonces, como soporte festivo de muchas memorias, lo subvierte y lo confirma, habilita múltiples reescrituras.

4. El video mapping del Cabildo de Buenos Aires

“Fue un producto colectivo”, dice Javier Trímboli, historiador que asesoró contenidos para el *mapping* del Cabildo de Buenos Aires. “Eran veinte o treinta pibes y todos aportaban algo”, añade.²⁵ La estructura organizativa y dinámica de trabajo demostró ser exitosa, según Joaquín Marqués, desde la experiencia del *mapping* del bicentenario en el Hotel Provincial de Mar del Plata. Presidencia abrió dos líneas institucionales: por un lado, una orientada a la elaboración de conceptos en la que involucró al Canal 7. Desde

allí tomó la dirección del proyecto el cineasta Tristan Bauer, quien, a su vez, para el caso del *mapping* del Cabildo de Buenos Aires, convocó a Javier Trímboli. Por otro lado, la “Unidad Bicentenario”, dirigida por Javier Grossman y bajo la égida de Oscar Parrilli, Secretario General de la Presidencia, estuvo encargada de la producción (del *mapping* y también de los otros eventos, como el desfile de Fuerza Bruta). Entre esta comisión y la agencia La Doble A intervinieron varias productoras de eventos. Esta última, como señalamos al comienzo, subcontrató a Shango Films. Resalta Javier Trímboli la riqueza de trabajar en un equipo tan heterogéneo compuesto por un político, un importante armador de eventos, un cineasta, un historiador y numerosos jóvenes especializados en diseño de imagen y sonido en el campo de la publicidad (aunque Estaban Sapir también incursionó como realizador de cine y Marqués tenía experiencia como estudiante de teatro). La presidenta Cristina Fernández de Kirchner, a diferencia de lo ocurrido en otros países, los convocó en dos oportunidades en la Quinta de Olivos para dar el visto bueno y eventualmente hacer sugerencias, consciente de la trascendencia ideológica que tendrían los relatos seleccionados para los espectáculos.

A diferencia del *mapping* de Mar del Plata, el de Buenos Aires, sin embargo, se caracterizó, según Fasano, por un menor desafío técnico, la imprevisibilidad del resultado, y por el poco tiempo para realizarlo (sólo un mes). Se concibió especialmente para ser apreciado por los siete presidentes latinoamericanos invitados formando una comitiva de aproximadamente 150 personas. Los mandatarios fueron ubicados delante de un vallado, separándolos de la pequeña multitud que se extendía detrás. En realidad, hasta el último minuto los creadores del *mapping* no sabían si éste se iría a realizar, por medidas de seguridad, puesto que los presidentes tenían que llegar hasta ahí caminando y permanecer en medio de la plaza oscura, pegados a la masa.²⁶ Una función privada en cine desvirtuaría la principal característica de este espectáculo: el *mapping* existe solamente en “el vivo”, en el espacio público, y está pensado para que sea apreciado por la multitud; las emociones que genera, como señalamos anteriormente, son en gran parte fruto de la situación de grupo. Finalmente se proyectó y fue un éxito, a tal punto que se repitió durante cuatro días consecutivos durante el feriado por el Día de la Bandera en junio, con el fin de que fuera apreciado por un público masivo.

Contrariamente a lo que uno puede pensar, La Doble A había propuesto un anteproyecto para agradar al cliente. Ninguno de ellos era militante político pero igualmente presentaron “una oda peronista”, como define Marqués, con el fin de captar al cliente. Fueron los políticos y asesores quienes atenuaron la centralidad del peronismo en el guión, asumiendo que no se trataba de un relato partidista sino nacional, incluyente y plural. Se decidió contar en 10 minutos 200 años de historia patria, recurriendo a efectos de animación *motion graphics*, musicalización electrónica, y en gran medida, a la reutilización de imágenes documentales y audios de archivo, desde cuadros de personajes y batallas del siglo XIX y fragmentos

²² Lilia Ana Bertoni, **Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX**, Buenos Aires, FCE, 2007 [2001], pp. 79-120.

²³ Adrián Gorelik, “La memoria material: ciudad e historia”, **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani**, n° 33, Buenos Aires, 2011, pp. 181-187.

²⁴ Durante los centenarios, sin embargo, los edificios públicos más importantes fueron iluminados con focos de luz eléctrica a lo largo de todos sus contornos, lo cual produjo, salvando las distancias, un efecto similar desacralizador producido por el *mapping*, aunque como mero decorado festivo y con el objetivo de ostentar el símbolo del progreso alcanzado. La luz eléctrica fue la gran protagonista de los centenarios, tal es así que en Buenos Aires los anarquistas boicotearon la fuente de luz.

²⁵ Entrevista individual realizada a Javier Trímboli en Buenos Aires, 14/12/2012.

²⁶ Entrevista a FF.



de películas históricas como *La Revolución de Mayo* de Mario Gallo (1910),²⁷ hasta grabaciones de discursos de Perón y Evita.

El principal desafío, en realidad, fue conciliar la narración histórica con el principio efectista o “wow effect” intrínseco a la técnica. Parrilli quería resumir todo, algo imposible. Trímboli y Bauer estaban preocupados por la frivolidad o estetización sin contenido y hasta errática en la que podían caer los “pibes de diseño y publicidad”. Marqués cuenta como anécdota que en la parte donde aparece la Primera Junta, habían puesto aristócratas bailando, y que Bauer les marcó que no había sido una fiesta sino una revolución. Otro resquemor se presentó ante el predominio inicial de escenas *belle époque* para ilustrar el momento del Centenario. Trímboli se propuso tomar como eje las luchas populares, y se observa que el relato está teñido de un tono dramático puntuado con la serie de golpes militares alternados con momentos de felicidad, especialmente durante el primer peronismo. En la Quinta de Olivos se discutió sobre el lugar que ocuparía la figura de Yrigoyen y sobre la extensión e intensidad de la crítica a los gobiernos de Menem. Cristina, en la última reunión, pidió que Videla apareciera detrás de barrotes, algo que tuvieron que arreglar en el último minuto.²⁸ Lo más delicado, comenta Marqués, fue trabajar desde el 2001 hasta el presente, porque estaba en juego la autoimagen del gobierno. “Fue todo muy paso a paso, con Bauer, [...] fue algidísimo”, recuerda. Se resolvió un desenlace en el espíritu de la Patria Grande: incluir los rostros de Lula, Chávez y otros presidentes de la región.

Así las cosas, un sector de los historiadores académicos, como Hilda Sabato, encontraron que el resultado denota un excesivo “autobombo” peronista, se pasa demasiado rápido el siglo XIX y se da poco lugar al presidente Alfonsín.²⁹ Sobre el siglo XIX, los entrevistados comentan la dificultad que tuvieron para conseguir material de archivo y, en particular, Trímboli admite que suponían que el siglo XX iba a despertar más interés. Mientras la historiadora critica el hecho de que Alfonsín aparezca de espaldas y pronunciando una frase poco feliz, Marqués percibe lo contrario: está contento con el efecto de “la subjetiva” (la cámara subjetiva) que lo valoriza al mostrarlo asomado al balcón. Por su parte, la ensayista Beatriz Sarlo comentó el dilema imposible de resolver en el *mapping* con respecto a la figura de Sarmiento y

con la obra emblemática de la nación: el **Martín Fierro**, donde el gaucho extermina al indio. Esta fue siempre la aporía de la fiesta patria que vuelve a plantearse en este show: ¿cómo contar una historia signada por el conflicto en unos minutos destinados a generar sentido de comunidad? A pesar de las críticas suscitadas, el producto gozó de una amplia aceptación.

5. Los video mapping de Asunción y Santiago de Chile

La estructura organizacional que combinó esfera privada y esfera pública estatal demostró ser eficaz, según Marqués, en el *mapping* de Mar del Plata, primero, y en el del Cabildo de Buenos Aires, después. La magnitud de la aprobación social de este show hizo que rápidamente La Doble A, con el apoyo de Bauer, saliera a buscar con la misma estructura otros “partidos”. Presentaron anteproyectos de *mapping* en Colombia, Paraguay y Uruguay (esta última fue una plaza buscada especialmente; su gobierno, por otra parte, no quería perderse la ola de *mappings* de 2010-2011, según Marqués), e intentaron comenzar las tratativas para el de Chile. Sin embargo, señala Marqués, sólo fueron contratados para los dos *mapping* de Paraguay, porque se antepusieron de manera insuperable los recelos nacionales. Aun en este país se armó un revuelo mediático bastante incómodo porque se había contratado a argentinos para la fiesta patria. “Nos pidieron no existir”, sintetiza Marqués. Según su testimonio, la comisión encargada tuvo que poner directores “fantasmas”, a modo de fachada, para evitar que ellos aparecieran en primer plano. Para Chile ni siquiera llegaron a armar un anteproyecto: la comisión encargada prefirió contratar a la compañía francesa Les Petits Français que había realizado los dos *mapping* del Bicentenario de México. Es interesante advertir que aunque en los bicentenarios reinó una prédica latinoamericanista (la intensa retórica de la Patria Grande), el hecho de que la fiesta nacional estuviera en manos de extranjeros, sobre todo de otros latinoamericanos y encima argentinos “porteños”, resultaba controversial y en algunos casos inconcebible. El “otro” latinoamericano se deseaba como invitado, pero no como organizador de la propia fiesta. Además, la cuestión del “otro” nacional importó más que debatir sobre el rol del capital privado nacional o transnacionalizado en el financiamiento de muchos espectáculos de los bicentenarios,³⁰ o sobre la adquisición de técnicas y materiales de otros extranjeros, como la bandera chilena gigante que Chile compró a los EEUU para erigirla en la Alameda en uno de los principales actos del Bicentenario.

La experiencia de La Doble A en los dos *mappings* de Paraguay no sólo muestra cómo se reactivan los recelos nacionales —algo que se pudo comprobar también con otros espectáculos contratados, como el show de ópera pop del famoso grupo Il Divo—³¹

²⁷ Podría escribirse un tratado de semiótica de la imagen tan sólo con el efecto que produce sobre la experiencia espacio-temporal del espectador ver proyectados en el Bicentenario de un acontecimiento que tuvo lugar en el mismo lugar los segmentos de una película que recrea a su vez los sucesos de Mayo concebida para ser apreciada en los festejos del Centenario. Mientras que en la película de 1910 aparecen actores desarrollando sus escenas en un Cabildo pintado sobre telones de fondo (puede observarse cómo el viento mueve la tela), en el *mapping* estos actores pasan a ser imágenes que interactúan con la estructura del Cabildo “real” —aunque, esto complica la cadena de simulacros, se sabe que el edificio es una reconstrucción. Asimismo, en varios momentos el *mapping* trae escenas de los festejos del Centenario —como cuando se dibujan los foquitos de luz que bordearon el edificio— superponiendo temporalidades y armando una suerte de *mise en abyme* del festejo patrio. Esto último pone en evidencia el hecho de que también la fiesta patria conmemora conmemoraciones pasadas y en buena medida la memoria no hace más que recordar recuerdos.

²⁸ Entrevista a JM.

²⁹ Julia Rosemberg y Matías Farías, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ Un argumento que esgrimió la Comisión paraguaya para defenderse ante la polémica suscitada por cineastas y productores locales fue que la agencia extranjera para realizar el *mapping* había sido escogida por el capital privado (en este caso, el empresario paraguayo Walter Ayala). Aclaraba, sin embargo, que los asesores de contenidos eran paraguayos.

³¹ Sobre el retiro del organismo financiador ante las voces de protestas que exigían que el dinero fuera para artistas nacionales, ver el periódico digital

sino también la necesidad de una mutua adaptación entre códigos culturales y lecturas de la historia latinoamericana. A Marqués se le señaló, por empezar, que en Paraguay no se llamaba "Guerra de la Triple Alianza", sino la "Guerra Grande", y podrían acumularse los ejemplos de ese tenor. El primer *mapping*, proyectado el 1 de enero de 2011 sobre el Cabildo de Asunción, pretendió narrar la historia de ese país. Estuvo orientado por una funcionaria de la Comisión Nacional de Conmemoración de la Independencia, organismo creado en 2008 por el ex presidente Duarte Frutos. Lo primero que exigió la funcionaria fueron imágenes de la selección nacional de fútbol en el mundial. Este tópico aparece en varios *mapping* (en especial en el de Chile y, con menos centralidad, en el de Argentina), y se muestra de gran eficacia identitaria: son momentos en los que la multitud aplaude y grita fervorosa. Esto viene a confirmar una vez más que el fútbol continúa siendo el canal más habitual para encender sentimientos de comunidad nacional. En este caso, abrió y cerró el relato.

El historiador Ignacio Telesca analiza pormenorizadamente el relato audiovisual de 10 minutos. Advierte que la narración ya no se apoya afortunadamente en la historia tradicional centrada en el protagonismo de héroes del panteón, a pesar de que los grandes hombres no estuvieron ausentes en el *mapping*. Suceden cuadros de los conflictos, estampillas con rostros de los líderes, periódicos de trincheras, homenajes a mujeres trabajadoras, indígenas y urbanas. No obstante, con respecto a la dictadura de Stroessner, sostiene Telesca, "si bien según expresiones de los asesores del *mapping* la idea era mostrar por un lado la propaganda oficial y por otro lo que ocurrió en la realidad la impresión que queda es que se termina mostrando la dictadura de Stroessner en dos facetas, la buena, la represa, la mala, la represión".³² En la entrevista, Marqués comenta que esa posible lectura se debió a que tuvieron que atenuar por pedido de la asesora y en contra de su deseo la absoluta carga negativa que habían previsto al representar la "Máquina infernal Stroessner que se come todo" (sic) tal como la habían ideado. "La dictadura acá no fue tan mala. Acá no hubo desaparecidos como allá", fue la frase que según Marqués le dijo la funcionaria.³³ El consenso sobre la condena a la dictadura es menor en Paraguay que en Argentina. Así, no sólo había que aprender los códigos culturales del país, sino entrar en un campo de disputa ideológica para el cual no siempre estaban preparados.

Luego de tres meses de preparación para los cuales ya habían incorporado muchas experiencias previas de *mapping* en cuanto "a la optimización del 'vivo'" —como lo llama Marqués— y del tiempo narrativo en soportes tan grandes —antes que la incorporación de nueva tecnología—, proyectaron un nuevo *mapping* sobre el Palacio de Gobierno en el festejo central del 13 de mayo

de 2011. En esa ocasión fueron contratados por la Secretaría Nacional de Cultura y asesorados por la historiadora Milda Rivarola y el musicólogo Mito Sequeras. Antes que un repaso de la historia del Paraguay, se hace hincapié en la música y mitología guaraní, promoviendo valores identitarios vinculados con el folklore, héroes anónimos de la cultura, el arte y la ciencia. La dictadura de Stroessner aparece con palabras claras: "muerte, represión, Plan Cóndor, picana", combinadas con escenas de represión y fotos de desaparecidos. A los diversos contextos y soportes en que han circulado estas fotografías: juzgados, prensa, asociaciones de derechos humanos, intervenciones político-artísticas, se le sumaba ahora el del *mapping*. La proyección oficial los restituía, haciéndolos reaparecer simbólicamente en el corazón de la patria. "Nos costaba encontrar momentos buenos" en la historia de Paraguay, comenta Marqués, y se pone a enumerar la sucesión de conflictos bélicos que diezmaron la historia de este país. A pesar de todo, el relato se cierra con un presente de gran colorido: aparece el entusiasmo popular con la proyección de miles de rostros alegres y anónimos que repiten "Paraguay, Paraguay..." al unísono, marcando un ritmo parejo que crea una ilusión de avance optimista. La reacción del público fue de gran aceptación, una masividad inesperada que en general terminó complacida. Se calcula que unas 110 mil personas asistieron a vivir el espectáculo.

También fue celebrado por buena parte de la sociedad el espectáculo de *video mapping* que ofreció la compañía Les Petits Français en Santiago de Chile. Aunque necesité volver analizarlo por *you tube*, esta vez pude presenciar el acontecimiento. Conseguí revivir los innumerables obstáculos que suelen aparecer para dejar librar la emoción personal y retroalimentarla con el goce colectivo: en los espectáculos de masas muchas veces se cumple la "Ley de Murphy" según la cual uno está siempre en el lugar equivocado o en el momento equivocado. Eso me ocurrió cuando presencié el desfile de Fuerza Bruta, pues las carrozas ya habían pasado por donde yo estaba y las siguientes concluirían su recorrido en otra avenida, y me volvió a pasar en el *mapping* de Chile. Por la gran afluencia, esa noche de septiembre quedé en un costado, muy lejos de la Moneda, apretujado entre familias detrás de unos árboles y una parada de bus. Muchos de los niños estaban subidos a los hombros de sus padres, algo que no colaboraba con la perspectiva. A estos incordios se sumó que el *mapping* demoró más de cuarenta minutos en comenzar. Más allá de estos imponderables de la vida (extra)cotidiana —parafraseando una expresión del padre del trabajo de campo—, esa noche más de 40 mil personas aprobaron con alegría el novedoso espectáculo, bautizado "Pura Energía, Puro Chile". El sitio web de la compañía estima que fue visto por 450 mil personas del 16 al 21 de septiembre.³⁴

En las entrevistas previas concedidas a medios locales, el director general de la compañía francesa, Martin Arnaud, aseguró que harían un espectáculo distinto al realizado en el Zócalo de México:

Paraguay.com, 24/12/2011, <http://www.paraguay.com/espectaculos/uninortese-baja-de-festejos-del-bicentenario-tras-show-de-il-divo-78371>

³² Ignacio Telesca, "La sociedad y su historia. El Paraguay y la celebración del bicentenario de su independencia", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, puesto en línea el 13/07/2011, <http://nuevomundo.revues.org/61841>; DOI: 10.4000/nuevomundo.61841 (consultado por última vez 24/4/2013), p. 3.

³³ Entrevista a JM.

³⁴ El primer cálculo corresponde al periódico *La Tercera*, 17/09/2010, y el segundo aparece en el sitio web *Les Petits Français*: <http://www.lespetits-francais.fr/es/referencias/pura-energia-puro-chile.html> (consultado por última vez el 26/04/2013).

“les puedo confesar que vamos a ir un poco más lejos de lo que se hizo en México. Primero, porque el edificio es más interesante, tiene [...] proporciones perfectas...”³⁵ Probablemente los halagos eran necesarios para “evitar las inevitables” comparaciones con la fiesta nacional mexicana. Curiosamente, la susceptibilidad que despertaba en cierto sector no era tanto por el origen francés de la compañía, sino por su labor anterior al servicio del bicentenario de otro país latinoamericano. Las fiestas patrias pretenden ante todo exaltar la excepcionalidad del país, pero los recursos empleados replican modelos mundializados. Así, los franceses prometieron un producto hecho a medida de los chilenos y trabajaron coordinados con Icardi Producciones, un equipo chileno compuesto por 150 personas. La propuesta, anunciaba Arnaud, intentó basarse “sobre hechos reales, sobre la historia y, sobre todo, sobre la memoria. Siempre consideramos que un espectáculo es un pretexto para contar historias”. No obstante, a diferencia de los *mapping* anteriores, la Historia parece estar ausente en la obra proyectada.

Comienza con la voz de Neruda cantando al planeta Tierra. Si en México el Palacio del Zócalo se convertía en tres pirámides mayas, de la Moneda se recortaban los famosos Moai. Se intercalan fotografías antiguas de indígenas. El relato pasa al momento de la Conquista, con la música amenazante, sigue con evocaciones del período colonial, hasta que la música de acción muestra retratos de Fernando VII y Napoleón. Al igual que en México, palabras como “revolución” empiezan a poblar la arquitectura del edificio hasta que se inscribe en grande “Viva Chile”, e irrumpen los aplausos (el recurso había sido usado en México de la misma manera). Los fuegos artificiales marcan la puntuación del relato. La bandera juega con el edificio hasta que aparece una animación del personaje Condorito como director de orquesta, imitando a Mickey en la película *Fantasia*. Con su varita va pintando la Moneda y luego saluda solemnemente a la multitud, en medio de aplausos. Ese fue uno de los momentos más emotivos del *mapping*. Enseguida Condorito pateo una pelota de fútbol y rompe la Moneda. Conmueven los gritos triunfales de gol y los de una hinchada que canta “Viva Chile” (el recurso al fútbol estaba presente en los *mappings* anteriores). La naturaleza vuelve a aparecer: la Moneda se convierte en un fondo marino en el que nadan ballenas y peces (recurso común a muchos *mapping*: la cultura se transmuta en naturaleza). Un estruendo vuelve a destruir el palacio y se escucha nuevamente a Neruda recitar un poema, esta vez sobre la reconstrucción que sigue a un terremoto devastador. Llama a “cantar sobre el dolor”. Este momento fue de gran emotividad, puesto que el país acababa de sufrir un grave sismo a comienzos de año. En otro pasaje la gente aplaudió eufórica cuando se aludió a los mineros que todavía estaban atrapados bajo tierra. Se proyectó la famosa nota: “Estamos bien en el refugio los 33”. Sobre el final, Violeta Parra canta “Gracias a la vida” y reaparece la voz de Neruda. Un ferrocarril recorre el edificio (el mismo ferrocarril, símbolo moderno de progreso, que también había recorrido el palacio del Zócalo). Por último, una voz en *off* de hombre anuncia “Soy Chile”, a la que sigue una voz de una mujer y la de un niño.

³⁵ Extracto de noticiero canal TVN de Chile, accesible en *you tube*: <http://www.youtube.com/watch?v=4bKrBZOJIFA>

Hablan de esperanzas y de tristezas, terminando en una arenga por el futuro hasta que los fuegos dan el cierre y se grita “¡Viva Chile!”.

Más allá de identificar los recursos que también se habían utilizado en los dos *mapping* de México, pueden detectarse ciertos tópicos muy recurrentes a la gran mayoría de estos espectáculos, trátase de una fiesta patria como de un campeonato de fútbol. Estos recursos comunes son: distorsionar los volúmenes y contornos del edificio, hacerlo respirar, dándole vida. Destruirlo y reconstruirlo, convertirlo en texto, habitarlo por monstruos, espectros, seres fantásticos (desolemnizarlo), convertirlo en naturaleza, en sus variantes submarina o selvática. Por supuesto, la historización debe readaptar estos tópicos efectistas para contar algo de la vida colectiva o corre el peligro del vaciamiento de sentido. El uso indiscriminado de estos recursos puede conspirar contra la puesta en valor de la identidad del soporte. Ningún *mapping* de los bicentenarios sucumbió a esto último; sin embargo, la narración ofrecida por *Les Petits Français* resolvió no incursionar en el drama de las luchas populares, presentar la cuestión mapuche (aparecen fotografías antiguas de familias mapuches y el héroe Lautaro, pero no hay imágenes contemporáneas de ellos), y la destrucción de la Moneda no se debió al golpe de Pinochet, como me pareció en un momento, sino a un terremoto: se priorizó el paisaje y la fuerza de la naturaleza antes que la historia como conflicto, más allá de los grandes períodos estereotipados: conquista-colonia-independencia que vienen reproduciéndose desde el siglo XIX en las fiestas cívicas. Es importante señalar que el mes de septiembre es también en Chile el mes aniversario del golpe contra Allende, todos los *Onces* se han caracterizado por enfrentamientos entre los manifestantes y la policía.³⁶

Según Marilyn Kuentz, directora artística de *Les Petits Français*, tanto en México como en Chile fueron recibidos con muestras de gran simpatía por parte del gobierno y de las personas con las que se contactaron.³⁷ Asegura que la política de la compañía consiste en reducir sus miembros europeos a una mínima expresión e intentar asociarse o subcontratar “sur place” a trabajadores locales, estrategia que marca una diferencia con el equipo argentino en Paraguay. En este caso, la productora Icardi proveyó más del 90 por ciento del *pool* de gente que participó en el *mapping*. No obstante, en el momento en que la Comisión Bicentenario se acercó a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) para tener acceso a materiales, este organismo, sin saber que habían cerrado trato con los franceses, les sugirió el artista Rodrigo Leppe para la realización del *mapping*.³⁸ Este artista chileno había realizado poco antes un *mapping* sobre el edificio de la Biblioteca Nacional que había gozado de la aceptación del público. “Al Presidente le gustó el de México”, le dijeron a Natalia García-

³⁶ Según el historiador Antonio Sáez-Arance en 2010, “el golpe sigue siendo el principal motivo de polarización política en el Chile del inminente Bicentenario”. Antonio Sáez-Arance, “Entre la autocomplacencia y la crisis: discursos de chilenidad en el primer centenario”, *Historia Mexicana*, LX: n° 1, 2010, pp. 369-396, p. 370.

³⁷ Entrevista individual a Marilyn Kuentz realizada en París el 11/09/2013 (en adelante MK).

³⁸ Entrevista individual a Natalia García-Huidobro realizada en Santiago de Chile el 9/05/2013 (en adelante NGH).

Huidobro, Jefe de Gabinete del DIBAM. Ella respondió: “¿Pero vieron lo de la Biblioteca Nacional?”³⁹ Fue así como, en este caso, dentro de los organismos públicos no dejó de manifestarse el conflicto por la contratación de extranjeros para la fiesta patria existiendo artistas nacionales disponibles. Agrega Natalia: “nos pidieron una inducción de una semana para que los franceses conocieran la idiosincrasia chilena. Dijimos que no, por imposibilidad de destinar a profesionales de nuestras instituciones a que abordaran esto descuidando las funciones propias de sus cargos”,⁴⁰ aunque sí les posibilitaron acceso a los materiales que pudieran necesitar. En cuanto a la financiación, el terremoto de comienzos de 2010 obligó al gobierno a reencauzar fondos hacia otras áreas, y fue entonces que Icardi empezó a buscar desesperadamente patrocinio empresarial privado hasta conseguir el apoyo de la Compañía General de Electricidad (Grupo CGE).

La elaboración del guión fue conversada directamente con los miembros de la Comisión Bicentenario. Seguramente habrá habido más de una opinión con respecto a qué contar en el seno de la Comisión, según sugieren Marilyn Kuentz y Natalia García-Huidobro, pero finalmente la misma optó por evitar las alusiones a los conflictos o momentos polémicos de la historia del país. Les Petits Français coincidían en ello: “on ne fait pas un spectacle politique. On fait pas un spectacle pour séparer les gens, mais pour les ressembler”,⁴¹ afirma Kuentz. Surgió entonces una nueva diferencia con la DIBAM. Cuando los miembros de la Comisión se acercaron a este organismo en busca de asesoramiento y material, García-Huidobro comenta que les preguntaron cómo iban a tratar temas como las violaciones de derechos humanos, la Pacificación de la Araucanía, la realidad de los mapuches (en aquellas semanas una huelga de hambre por parte de militantes indígenas acusados de vandalismo mantenía en tensión al gobierno), la chilenuzación del norte, entre otras cuestiones. La Comisión decidió no exponerlos porque “queremos una fiesta”, fue la contestación. “Pero en una fiesta se recuerda a los que ya no están”, replicó García-Huidobro. En suma, de ese modo se resolvió oficialmente en Chile el dilema de cómo contar una historia signada por el conflicto en el seno de una fiesta de comunidad nacional.⁴²

6. A modo de conclusión y breve contrapunto con los centenarios

Luego de los festejos de los bicentenarios de 2010-2011 puede decirse que explotó el mercado del *video mapping*, y todo indica que le espera larga vida. La fiesta patria parece haberlo adoptado definitivamente; por citar un ejemplo entre muchos otros, volvió a realizarse un *mapping* por los 201 años de independencia en

Asunción. Como vimos, esta técnica interpela tradiciones del uso de la ciudad y responde a las expectativas de cierta experiencia teatral, una vivencia grupal de una virtualidad envolvente cuya gracia consiste en coexistir con lo real. Podríamos preguntarnos si sus recursos narrativos son infinitos o si tienen un límite, puesto que, como señala Marqués, “existen infinitos soportes pero cada soporte es finito [un edificio en particular]; te predetermina [...] En una iglesia estás condicionado a jugar con lo sacro, por ejemplo”.⁴³ Según lo expuesto, consideramos que uno de sus principales desafíos radica en conciliar el efecto con el significado, la búsqueda inmediata de sensaciones con la narración. El caso de las fiestas patrias obligó al *mapping* a hacer hincapié en el relato. Se observaron significativas diferencias en las propuestas: priorizar la historia o la naturaleza, los héroes tradicionales o los anónimos, privilegiar el patrimonio deportivo, artístico y musical o los dramas políticos; mostrar claramente el drama de la dictadura, con ambigüedades, o directamente no hacer alusión. ¿Cómo se resuelve el dilema histórico de toda fiesta patria: celebrar la comunidad nacional desde una selección siempre situada y arbitraria, con escenas y símbolos soterrados, sectores excluidos o personajes minimizados, sin recurrir eternamente a símbolos políticos folclorizados como las elementales banderas? ¿Invita el *video mapping* a la reflexión sobre la historia? ¿Deberíamos exigirle tanto?

Hemos recorrido también algunos episodios de los circuitos internacionales de la fiesta nacional y sus aporías. Mientras que los centenarios pretendieron posicionar los países en el mercado mundial y en el concierto de sociedades civilizadas, los bicentenarios tuvieron una marcada impronta de integración latinoamericana. Sin embargo, detrás de las evocaciones a la Patria Grande, en algunos casos más que en otros, la posibilidad de que una empresa de otro país latinoamericano creara la fiesta nacional generó fuerte oposición. Quizás más que en la época de los centenarios.

En contraste con la resistencia de parte de la población paraguaya frente a la contratación oficial del grupo de ópera pop Il Divo, los centenarios patrios estimularon la circulación de músicos y actores —solistas o en *troupe*— de un país a otro, sin encontrar en ello obstáculos nacionalistas. En 1910, el ministro chileno con sede en Buenos Aires comunicaba a su cancillería que la compañía argentina de teatro Podestá estaba dispuesta a viajar a Chile para realizar diez funciones en el marco del centenario.⁴⁴ La orquesta típica de tango “Royal” viajó desde Buenos Aires para participar en el centenario peruano en 1921. El ministro de este país asignado a la capital argentina recibió ese mismo año la “solicitud de las señoritas Esther Salas y María Sofía Kussrow, en que piden se les contrate para dar 4 o 5 conciertos durante las fiestas del Centenario”.⁴⁵ Con todo, es importante no pasar por alto que el latinoamericanismo llegó a potenciar en algunos bicentenarios la

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Entrevista realizada a MK. Trad. propia: “No hacemos un espectáculo político. No hacemos un espectáculo para separar a la gente, sino para reunirla”.

⁴² Mientras algunos sectores de izquierda criticaron la apropiación por parte de la derecha de figuras como Violeta Parra y Pablo Neruda, a otros sectores les pareció que el gobierno perdió la oportunidad de incorporar más tradiciones populares para proyectar una imagen plural.

⁴³ Entrevista a JM.

⁴⁴ Termina el telegrama consultando: “rechazo oferta o pido nuevas propuestas, si hay interés en tener compañías en la fecha del centenario”, Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Santiago de Chile (en adelante ACC), Fondo Argentina, Vol. 209 (1909-1910), 20 de junio, 1910.

⁴⁵ Archivo Histórico de la Cancillería, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, Argentina, 5-1-A, Salida, Caja 786, file 13, 1 junio, 1921, p. 103.



circulación de músicos del continente, como pudo advertirse con la participación a los pies del Obelisco porteño de Los Jaivas (Chile), Pablo Milanés (Cuba), Gilberto Gil (Brasil), Jaime Ross (Uruguay) o Toto La Momposina (Colombia), mezclados con músicos nacionales. Ciertamente, estos ejemplos refieren más a espectáculos que responden a la dinámica de intercambio de imágenes, gustos y consumos culturales, y afectan menos directamente la narración oficial de la identidad nacional del país festejante que los casos del *mapping* de hoy o, por ejemplo, los armados de escenografías en la época de los centenarios, por parte de los empresarios dueños de la electricidad y los fuegos pirotécnicos.

En este sentido, si bien es cierto que algunos periódicos de Santiago se quejaron porque en las estructuras de luces contratadas para el centenario chileno se vio un sol de Mayo argentino en lugar de la estrella solitaria, el desliz no generó mayores polémicas.⁴⁶ Con menos resistencias locales como las suscitadas en México o Chile con respecto a Les Petits Français, los gobiernos de entonces no dudaban a la hora de comparar ofertas de empresarios ingleses, alemanes y hasta japoneses para diseñar los espectáculos patrióticos. Por ejemplo, al ministro chileno en Buenos Aires le llegó en julio de 1910 el siguiente ofrecimiento:

El que suscribe, representante de la casa de pirotecnia Osaka (Japón) (sic), tiene el honor de presentar a V. E. una propuesta de fuegos artificiales para la próxima gloriosa fiesta del CENTENARIO DE CHILE (...) las piezas de pirotecnia de mi referencia son de la más alta variedad y no admiten competencia alguna en su género. La especialidad de los trabajos de la fábrica que represento, la han constituido los éxitos alcanzados en las exposiciones de San Luis, París, Rio de Janeiro y en las últimas festividades del CENTENARIO argentino, para cuyas (sic), de fuegos de artificio fueron preferidas nuestras propuestas (en mayúsculas en el original).⁴⁷

El entusiasta representante a continuación pasaba a detallar el programa propuesto. Evidentemente se había informado previamente de los emblemas nacionales chilenos y sus héroes celebrados. Podríamos preguntarnos hasta qué punto su propia creatividad no sólo podía confirmar sino intervenir en la construcción del relato nacional. Por ejemplo, ofrecía granadas “que al elevarse como una víbora de fuego de oro, explotan formando la bandera nacional con sus nítidos colores”. También, “una exposición de fuegos alhajas de cuádruple efecto que formarán en el aire la Cruz de caballeros de la legión de honor”; y un arco de triunfo con “dos estatuas ecuestres de los personajes históricos de los más distinguidos”.⁴⁸ El programa incluía fuegos de “dragones” y crisantemos japoneses, entre otros elementos. Desde una perspectiva general, puede decirse que la empresa ponía el acento en evocaciones a la bandera, sin permitirse demasiada impronta personal en la construcción del relato. La frase del himno argentino

“al gran pueblo argentino, salud” parecía reutilizarse en el programa, con unas bombas portadoras de la inscripción “al gran pueblo chileno, salud”,⁴⁹ favoreciendo involuntariamente la homogenización internacional de la fiesta nacional. Cien años después, la compañía francesa trocaba el “Viva México” por el “Viva Chile” —aunque en este caso sí se trataba de expresiones típicas en ambos países— en su espectáculo de luz y sonido.

Una negociación semejante a la que acabamos de ver ocurrió en relación al *mapping* de los bicentenarios. Cuando pudo efectuarse contrataciones internacionales para llevarlos a cabo, la heterogeneidad de saberes técnicos, ideológicos y culturales que convergen en la realización de estos espectáculos se potenció aún más, complejizando el campo de negociación y la “fusión de horizontes”. Mientras que los argentinos en Paraguay negociaron sentidos sucesivamente con dos comisiones locales antagónicas y con una visión de la historia distinta, los franceses en Chile expresaron una concepción de fiesta acorde con la de la Comisión del Bicentenario del nuevo gobierno, en colisión con otras propuestas para el *mapping* provenientes de funcionarios del DIBAM. Aun tratándose de un caso de contratación de una empresa local, como el de Buenos Aires, la realización de un espectáculo de estas características pone necesariamente en diálogo profesiones, experiencias intergeneracionales, visiones de la historia, concepciones estéticas y teorías de la fiesta muy diversas.

A lo largo de este trabajo hemos podido comprobar que no sólo el sentido del *video mapping* se realiza al ser experimentado “en vivo” por una multitud que se re-apodera de su espacio público y revaloriza el patrimonio tangible, sino que también es el producto de un trabajo colectivo atravesado por múltiples mediaciones y condicionamientos. Su creación y su recepción son experiencias grupales. También hemos visto que la forma de festejar la nación por medio del *video mapping* implica apoyarse en un lenguaje sensorial que juega con la memoria colectiva y la espectaculariza. Si por momentos podría pensarse este show como una frivolidad estetizante que opera a partir de clisés, también puede concebirse como un auténtico *bricoleur* que activa zonas emotivas de la experiencia colectiva generando sentidos de comunidad y revitalizando con nuevos significados los monumentos, aunque más no sea durante 10 minutos. Porque “cuando despertamos, el Cabildo todavía estaba ahí”.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación, Buenos Aires; Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile - Santiago de Chile; Archivo Histórico de Cancillería, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, Buenos Aires; Archivo Histórico de la Cancillería, Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima.

⁴⁶ Generó más polémica el presupuesto destinado a los festejos en un contexto de crisis, Antonio Sáez-Arance, *op. cit.*, pp. 369-396.

⁴⁷ ACC, Fondo Argentina, Vol. 209 (1909-1910), 21 de julio, 1910.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Entrevistas individuales

Fernando Fasano (Shango Films), Buenos Aires, 19/01/2013; Javier Trimboli (historiador), Buenos Aires, 14/12/2012; Joaquín Marqués (NOS), Buenos Aires, 27/04/2013; Marilyn Kuentz (Directora artística de Les Petits Français), París, 11/09/2013; Natalia García-Huidobro (Jefa de Gabinete DIBAM), Santiago de Chile, 9/05/2013.

Periódicos citados

Clarín, Buenos Aires, 2010; **La Tercera**, Santiago de Chile, 2010; **Paraguay.com**, 2011, <http://www.paraguay.com/espectaculos/uni-norte-se-baja-de-festejos-del-bicentenario-tras-show-de-il-divo-78371>; **The Clinic**, Santiago de Chile, 2010.

Sitios web

Fragmento noticiero canal TVN de Chile:
<http://www.youtube.com/watch?v=4bKrbZ0JIFA>

Mapping Argentina, 25/05/2010:
<http://www.youtube.com/watch?v=eUxurpCHURS>

Mapping Chile, 18/9/2010:
<http://www.youtube.com/watch?v=rAJTcKliQwC>

Mapping Paraguay, 01/01/2010:
http://www.youtube.com/watch?v=_wYy878cWoI; 14/05/2011:
<http://www.youtube.com/watch?v=KYksJRARMfQ>

Portal web de la Presidencia de la República de Chile:
<http://www.gob.cl/legado-bicentenario/2013/04/05/que-es-el-programa-legado-bicentenario.htm>

Sitio web de Fuerza Bruta: http://www.fuerzabruta.net/info_concepto.htm.

Sitio web Les Petits Français:
<http://www.lespetitsfrancais.fr/es/referencias/pura-energia-puro-chile.html> (consultado por última vez el 26/04/2013).

Bibliografía citada

Alonso, Rodrigo (s/r), "La video instalación como deconstrucción de la experiencia fílmica", <http://www.javeriana.edu.co/estetica/pdf/ConferenciasRodrigoAlonso.pdf>
Barros, Juan Pablo (2010), "O'Higgins y Carrera: un final de Disney", **The Clinic. Especial Bicentenario**, 18 de febrero, año 11, n° 332.
Bertoni, Lilia Ana (2007) [2001], **Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
González, María Laura (2011), "La ciudad como escenario, según

La Organización Negra", **Ciudad Mediatizada**, año IV, n° 8, julio-diciembre, pp. 104-111.
Gorelik, Adrián (2010), "Buenos Aires, de un centenario a otro", en Gustavo Lugones y Jorge Flores (comps.), **Intérpretes e interpretaciones de la Argentina en el bicentenario**, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 235-254.
(2011), "La memoria material: ciudad e historia", **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani**, n° 33, Buenos Aires, enero-diciembre, pp. 181-187.
Lacarrière, Mónica (s/f), "Las fiestas, celebraciones y rituales de la Ciudad de Buenos Aires", [http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20Urbana/Las%20Fiestas%20\(Lacarieu\).pdf](http://rodolfogiunta.com.ar/Historia%20Urbana/Las%20Fiestas%20(Lacarieu).pdf) (consultado por última vez 23/04/2013).
Magureri, Carina (2010), "Peter Greenaway, pionero de la convergencia. Anunció en Buenos Aires la muerte del cine", **Replicante. Cultura crítica y periodismo digital**, <http://revis-tareplicante.com/peter-greenaway-pionero-de-la-convergencia/>, septiembre (consultado por última vez 29/04/2013).
Rancière, Jacques (2010), **El espectador emancipado**, Buenos Aires, Manantial.
Rolnik, Raquel (2002), "Reconstrucción de la idea de ciudad a partir del espacio público", en **La ciudad y su espacio público**, Buenos Aires, FADU-UBA, pp. 37-47.
Rosemberg, Julia y Matías Farías (2011), **Conversaciones. Bicentenario: historia y política en los años kirchneristas**, Buenos Aires, Casa Nova Editores.
Sáez-Arance, Antonio (2010), "Entre la autocomplacencia y la crisis: discursos de chilenidad en el primer centenario", **Historia Mexicana**, LX: 1, México, pp. 369-396.
Sapir, Esteban (2010), "Una nueva forma de comunicar. Video mapping 3D durante el Bicentenario", **HC Haciendocine. Cultura+Industria**, <http://www.haciendocine.com.ar/article/una-nueva-forma-de-comunicar>, 15 de julio, (consultado por última vez 29/04/2013).
Telesca, Ignacio (2011), "La sociedad y su historia. El Paraguay y la celebración del bicentenario de su independencia", **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Colloques.
<http://nuevo-mundo.revues.org/61841>; DOI : 10.4000/nuevo-mundo.61841 (consultado por última vez 24/04/2013).
Thomasz, Ana Gretel, María Florencia Girola y Marcela Alejandra País Andrade (2011), "Buenos Aires en el Bicentenario (1810-2010): consideraciones acerca de la ciudad y de lo urbano", **Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales**. Año XIII, n° 14, pp. 1-11.
Yúdice, George (2002), **El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global recurso**, Barcelona, Gedisa.

**Resumen**

Este trabajo se propone, por un lado, avanzar en la reflexión sobre las diversas implicancias de los shows de *video mapping*, una nueva forma de experiencia audiovisual grupal en su producción y en su recepción que se instala en el mercado y en la ciudad. Explorar las características de este lenguaje multimedia que une arte y tecnología y cuyo soporte no es una pantalla rasa como en el cine convencional, sino un relieve con historia, identidad y sentidos. Nos preguntamos por la naturaleza de esta experiencia en relación con otras tradiciones de intervención urbana en la fiesta patria, las formas y circuitos de producción nacional e internacional, y el lugar que destina al espectador. El otro objetivo, articulado con el anterior, consiste en analizar qué se eligió narrar de la nación en los pocos minutos que dura el *video mapping* en los bicentenarios en Buenos Aires, Asunción y Santiago de Chile; quiénes estuvieron a cargo de los proyectos; cómo se desarrollaron en cada caso y cuál fue la reacción del público.

Palabras clave

Video mapping; Bicentenarios; Tecnología; Historia; Nación; Espectáculo.

Abstract

In this paper I present a reflection on the significance of *video mapping*, a new, collectively produced and consumed audiovisual form that had a key role in the recent wave of public celebrations of the Bicentenary of the Independence in Latin America. The platform for this multimedia language is no longer the plain and flat cinema screen, but the unique and semiotically charged façades of historic buildings. This intersection of art, technology, and history produces a distinctive public experience, in dialogue with previous traditions of civic festivities, the international circulation of video-mapping techniques, and the audience's aesthetic and ethic response. I analyze the language and the narrative content of this civic ritual in three cases: Buenos Aires, Asunción, and Santiago de Chile, focusing on what aspects of the national history were narrated, who participated in the production of the event, and how the audience received it.

Keywords

Video mapping; Bicentenaries; Technology; History; Nation; Spectacle.