

EN LA CIUDAD DE LA TÉCNICA: ENTORNO SENSITIVO Y PAQUETE DE EXPERIENCIA. UNA VISITA A TECNÓPOLIS (2013)

María Eugenia Boito y Silvina Mercadal

Introducción

En su *Posdata sobre las sociedades de control*, Gilles Deleuze indicaba la historia, la lógica y el programa de transformación estético/política en el ejercicio de la disciplina y la regulación del deseo. En pocas páginas daba cuenta de la operatoria implicada en la modificación de un tipo de sociedad, basada en la disciplina y el encierro, a otra centrada en el control “a cielo abierto” y de actuación permanente.

En el espacio/tiempo de la Argentina contemporánea, en un trabajo anterior (Boito, 2013a), iniciamos la reflexión sobre la regulación de la dimensión sensible de las prácticas en el campo de estudios de la sociología, y –como una especie de “instantánea”– interrogamos el dispositivo experiencial puesto en acto durante las celebraciones del Bicentenario.

En el presente trabajo, el recuerdo de las técnicas del video mapping sobre las paredes de la Casa Rosada y la actuación de Fuerza Bruta en el escenario “total”, conformado por la plaza y las calles aledañas a la casa de gobierno, orientan el análisis debido a que condensan una forma/contenido particular de la experiencia que se proponía a los participantes. El recuerdo de esta *mise en scène*¹ vuelto imagen/relámpago se traduce en trueno/conocimiento

1 El término *mise en scène* (en francés “puesta en escena”) permite referir la disposición de los objetos y actores en una escenografía como frente a la cámara.

(Benjamin, 2005) cuando se reconocen algunas continuidades con el recorrido que se analiza en estas reflexiones, centrado en un paseo por Tecnópolis.

Y aquí arriesgamos una hipótesis de trabajo. Si retomamos a Deleuze y su caracterización sobre las sociedades de control y a otro pensador también “fóbico” del régimen de iluminación total como Guy Debord, es posible considerar que tanto los festejos del Bicentenario como el recorrido por Tecnópolis comparten un dispositivo tecno-estético productor de “paquetes de experiencia”, que modula activamente la sensibilidad ya no en espacios cerrados sino en lugares dispuestos como encierros abiertos.

En un intento por responder a la pregunta: ¿Qué condensa/expone la forma/contenido de las celebraciones que caracterizaron al Bicentenario? Se puede pensar que en la sociedad del control referida, reconocemos un tipo de experiencia específica configurada como “entorno sensitivo”; fantasmagorías que comprometen la dimensión sensible de la práctica de los actores, mediante mecanismos de operación sobre los sentidos, e “inmersión” de los cuerpos en paquetes de experiencia.

A partir de lo anterior, la estrategia expositiva del presente trabajo es la siguiente: en primer lugar recuperamos la noción de “instantánea” de Beatriz Sarlo –de procedencia benjaminiana–, con el propósito de exponer el abordaje metodológico que opera en el recorrido por la ciudad de Buenos Aires: el Museo Evita, la fundación PROA y Tecnópolis. Luego –retomando lecturas materialistas de la sensibilidad– describimos las experiencias referidas, precisando algunas dimensiones de la transformación socioperceptiva que evidencian un tipo hegemónico de política –como remodelación de lo viviente– que actúa sobre las sensibilidades sociales contemporáneas. Los ejercicios analíticos permiten precisar formas, contenidos y dinámicas de este dispositivo organizador de “paquetes de experiencia” en el que convergen Estado y Mercado.

I. Instantáneas: escenas e imágenes en tiempo presente

Beatriz Sarlo define: “Instantáneas, tiene dos sentidos [...] Por una parte son brevísimas escenas captadas en tiempo presente, casi persiguiendo su transcurrir para encerrarlo en unas pocas páginas. Por la otra son registros “fotográficos” de experiencias en la cultura contemporánea, experiencias directas, volátiles” (Sarlo: 1996:7).

En cuanto al primer sentido, Sarlo remite a la experiencia urbana reveladora que Walter Benjamin recupera de “escenas captadas en tiempo presente” que muestran un momento de transformación de las relaciones sociales²; en cuanto al segundo, señala la importancia de la imagen en el proceso de conocimiento como registro “fotográfico” que produce el investigador de manera activa, con la intención de “exponer” elementos del presente y las tendencias de transformación asociadas.

La noción de “Instantánea” se vuelve más compleja en nuestro tiempo. Durante los festejos del Bicentenario la mercancía-vedette fue la técnica y concretamente el video mapping, que consiste en proyectar imágenes sobre superficies reales para conseguir efectos de movimiento o 3D, a los que se suman efectos sonoros. La misma técnica fue utilizada por la gestión de Mauricio Macri, jefe de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la reapertura del teatro Colón, y en el marco de los anticipados festejos (“400 días antes de los 400 años”) por los 400 años de la fundación de la Universidad Nacional de Córdoba. De este modo, cabildo, teatro y edificio universitario se disponen como superficies para proyectar imágenes y sonidos orientados a la configuración y reconfiguración de entornos. La arquitectura simbólicamente “borrada” deviene escenario de proyección de expresiones visuales, acompañadas de sonidos en los diversos actos conmemorativos.

Los sentidos de *mise en scène* (puesta en escena) –término que procede del teatro y del cine– se articulan pero con una variación específica propia de la modulación sensible que realizan los dispositivos técnicos en la actualidad: la arquitectura se convierte en escenario sobre el que se proyectan imágenes que difuminan la materialidad espacial de la historia, y la transforman en volumen fantasmal que sucumbe bajo las imágenes que se configuran en torno y como entorno para los cuerpos, mientras la mirada es atraída por la superficie reconvertida en pantalla. Así, el dispositivo que captura las miradas y las moviliza hacia un punto de convergencia es la pantalla³.

2 De Walter Benjamin, ver *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Específicamente el apartado sobre el comercio en Nápoles. “Hay anécdotas divertidas acerca de la habilidad comercial de los napolitanos. En una *piazza* animada, a una señora gorda se le cae el abanico de las manos. Desconcertada, mira a su alrededor; es demasiado pesada para levantarlo ella misma. Aparece un caballero que está dispuesto a prestarle el servicio por cincuenta liras. Negocian... y la dama recibe su abanico por diez.” (Benjamin, 2011: 31).

3 En la última década, las pantallas de TV se han expandido en todo tipo de espacios (café-bar, sala de espera, comercios, bancos, hall de teatro,

¿Cómo leer esta forma de la expresividad social y “puesta en escena” realizada por distintas fuerzas partidarias y niveles de la estructura pública de gobierno? ¿Qué manifiestan estos recursos expresivos, tanto su elección como operatoria?

Dice Paula Sibilia: “En esta cultura de las apariencias, del espectáculo y de la visibilidad, ya no parece haber motivos para zambullirse en busca de los sentidos abismales perdidos dentro de sí mismo” (Sibila, 2007:130). En los ejemplos referidos “lo visual” no sale sólo al encuentro del destinatario como la obra de arte vuelta reproducción o copia –estudiada por Benjamin–, sino que los dispositivos tecnológicos operan realizando una convergencia de las miradas e instalando una especie de mónada de sensaciones clausurada, aunque amplificada y replicada de manera masiva. No se trata de zambullirse al interior, sino dejarse llevar y ser parte del entorno producido tecno-estéticamente.

La cultura celebratoria común se impone desde fuera, encuentra trazas y moldes en formas de experienciación previa sobre las que instalarse y activar su dinámica. En los registros fotográficos publicados por la prensa durante estos festejos, la imagen central del Bicentenario es una toma sobre una multitud de personas; desde nuestra perspectiva la experiencia presente no trata ya –en términos benjaminianos– ni de la humanidad como espectáculo para la mirada de los dioses (como en la época de Homero), tampoco como objeto/sujeto de las “viejas” tecnologías audiovisuales, sino de un nuevo tipo de experiencia de participación en la vida social, donde se inscriben estados de sentir en los cuales estamos “juntos por un instante” en un tipo de entorno espectacular que “no deja afuera” como posición posible/deseable para los sujetos. Visión y experiencia de “a uno”, que sigue la cuenta del uno, se hace cuerpo y como “técnica en cuerpo” culmina el círculo experiencial en el acto compulsivo de la toma de fotos⁴.

comedor, etc.), es una experiencia común percibir la atracción hipnótica que ejerce sobre las miradas en torno a ella.

4 La centralidad del dispositivo fotográfico, “cerrando y reiniciando” circuitos de vivencias asociadas, se constata en otras escenas captadas durante el recorrido. En el barrio de La Boca –donde está situada la Fundación PROA–, por el conocido callejón devenido museo “Caminito”, mujeres vestidas de bailarinas de tango ofrecían el servicio de cuerpo-para-la-foto a turistas japoneses. La escena es montada para ser registrada y olvidada en la ¿memoria? de las máquinas fotográficas o perdidas en la tablet. La mediatización y mercantilización de una experiencia

A partir de lo anterior, introducimos una interrogación metodológica: ¿Cómo reconocer y/o captar aquella “brevisísima” instantánea significativa cuando la experiencia perceptiva está marcada por una forma de modulación donde las imágenes se vuelven “escenas” con profundidad, tridimensionales que invitan/obligan al participante/espectador a la inmersión? ¿O se trataría más bien –a partir de los cambios en nuestra experiencia socio/perceptiva– de “atravesar” esas escenas, como ejercicio de crítica ideológica orientada a la desalienación sensorial?⁵

En otro artículo (Boito, 2013b), las nociones de “imagen”, “reproducción” y “entorno” son propuestas para referir formas distintas de producción de significaciones desde lo visual. “Imagen” y “reproducción” o “copia” son expresiones que se registran en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito por Benjamin en 1936. En *La sociedad del espectáculo* (1967), con la noción de “situación construida”, Debord –otro pensador de las imágenes– plantea una conceptualización similar –pero invertida– de lo que vamos a considerar como “entorno”: “Momento de la vida, construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Debord, 1995: 167). De este modo –como topos discontinuos–, “imagen”, “reproducción” y “entorno” refieren puntos de inflexión en la experiencia social mediados por transformaciones técnicas y dispositivos de producción de lo visual, que traman la regulación de sensaciones que organizan estética y políticamente la percepción.

La noción de entorno puede rastrearse en la obra de Debord. En la tesis 152 de *La sociedad del espectáculo*, se enuncia como “tendencia” que empieza a desarrollarse en la década del sesenta:

En su sector más avanzado, el capitalismo concentrado se orienta hacia la venta de bloques de tiempo “totalmente equipados”, cada uno de los cuales constituye una

vuelta equivalencial está en sintonía con la posición del turista como un tipo específico de espectador. Ya desde la etimología turista es quien “da vueltas” por lugares convertidos en objeto para una mirada rápida. En espacios abiertos o cerrados, dentro y fuera, la noción de entorno muestra su potencia para dar cuenta de un tipo de experiencia cuya marca es la inmersión en marcos experienciales regulados.

5 Ver el ensayo de Susan Buck-Morss sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (2005).

sola mercancía unificada que ha integrado cierto número de mercancías diversas. Es así como puede aparecer en la economía en expansión de los “servicios” y entretenimientos la fórmula de pago calculado “todo incluido” para el hábitat espectacular, los seudodesplazamientos colectivos de las vacaciones, el abono al consumo cultural y la venta de la sociabilidad misma en “conversaciones apasionantes” y “encuentros de personalidades”. Esta clase de mercancía espectacular, que evidentemente no puede tener curso más que en función de la penuria acrecentada de las realidades correspondientes, figura con la misma evidencia entre los artículos-piloto de la modernización de las ventas al ser pagable a crédito. (Debord, 1995: Tesis 152).

De manera anticipada, Walter Benjamin, en la carpeta G de *El libro de los pasajes*, reúne apuntes y citas sobre tres tópicos: “Exposiciones, publicidad y Grandville”, que ya formaban parte del esbozo inicial del proyecto inconcluso del autor titulado “París, capital del siglo XIX”. En el resumen, la exhibición de los desarrollos industriales en las exposiciones universales coloca a la clase obrera en la posición de consumidora, y la adiestra en una proto-experiencia de la industria de la diversión que más tarde afirman el desarrollo del cine, las revistas ilustradas y la radio.

En el período analizado por Benjamin, las exposiciones universales son precedidas por muestras de la industria nacional, lo que evidencia la temprana alianza entre Estado y Mercado, o dicho de otra manera, en el período de consolidación de la sociedad capitalista los ensueños mercantiles han estado asociados a la fantasía de la clase política expresada en distintas formas configurativas. Así, en la arquitectura decimonónica “el Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario para el cual el Estado es meta de sí mismo.” (Benjamin, 1999: 174).

En las exposiciones universales, los desarrollos de la industria adquieren dimensión cósmica y toda invención humana asume el carácter de mercancía. Tal es la situación experiencial que se replica en Tecnópolis: la “mayor megamuestra de ciencia, arte y tecnología”. Aunque aquí los términos colocan una veladura sobre sus afinidades secretas, ya Benjamin había advertido que el desarrollo industrial comienza a establecer una alianza entre arte y tecnología, mientras la publicidad como “ardid” se apropia de la capacidad creativa del hombre para la industria. Ciencia, arte y tecnología trasvasan propiedades en la constitución de un “paquete de

experiencia” –empaques de vivencia que regula la sensibilidad de los cuerpos–, con la técnica como nuevo fetiche que alimenta la promesa de mercancías cada vez más sofisticadas.

Para Benjamin el desarrollo tecnológico liberó las formas creativas y el arte buscará definir su campo disociado del mundo social, aunque el extravío de la función social del arte intenta ser restaurado por las vanguardias, y en la actualidad está en crisis la idea de “autonomía”, la creatividad se transfiere a la industria que –de manera constante– transforma la realidad material.

En el referido resumen, Benjamin apunta: “Las Exposiciones Universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso remite claramente. Inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar” (Benjamin, 1999:180). Aquí, Benjamin retoma de Marx el término “fantasmagoría” para el análisis del carácter fetichista de la mercancía, pero el interés se orienta a captar su valor representacional que consiste en que todo lo deseable podía devenir mercancía en exhibición que mantiene hechizada a la multitud en un “mundo de ensueño”.

Con el capitalismo industrial la realidad deviene artificio, una fantasmagoría de objetos y ambientes que configuran imágenes de deseo. En el espacio urbano, las nuevas construcciones y la proliferación de mercancías generan la ilusión de ser realización de deseos aunque son su expresión cosificada. En la fase estudiada por Benjamin los dispositivos de reproducción técnica –el cine y la fotografía– podían duplicar el mundo como imagen, pero la función crítica –en la que puede participar un arte politizado– implica “interpretar la realidad como ilusión” (Buck-Morss, 2005:83).

La fantasmagoría urbano-industrial es descripta como “mundo de ensueño” en cuanto conjunto de imágenes ilusorias, pero también imágenes de deseo que deben ser reconvertidas en imágenes dialécticas para revelar su carácter político.

Para el autor, el capitalismo sumió a Europa en un sueño, lo que suponía una “reactivación de las energías míticas” (Benjamin, en Buck-Morss; 2005: 84). A su vez, el ritmo acelerado de las innovaciones técnicas-industriales evidencia el carácter mítico que envuelve cada fase del capitalismo en forma de moda y publicidad, construcciones y política, pues “los mundos perceptivos se descomponen velozmente” (Benjamin en Buck-Morss, 2005:93).

Con el propósito de avanzar en el análisis se pueden establecer continuidades y discontinuidades en la experiencia sensible de las multitudes del siglo XIX y las del siglo XXI, en sus respectivos peregrinajes hacia escenarios fantasmagóricos. La idea de “entorno” que venimos construyendo favorece una aproximación con la noción de paquete de experiencia.

A las Exposiciones Universales asistían los obreros enviados por sus patrones; así participaban de una modalidad de distracción contemplativa, al punto de identificarse con la prohibición de tocar los objetos expuestos, y se educaban en la experiencia sensitiva de “ver todo, no tocar nada” (Benjamin, 2005:219), mientras en nuestro presente hacia Tecnópolis se dirigen multitudes de escolares de todo el país durante la semana y se dispone como paseo familiar los días sábado y domingo, en el marco de una curva de la experiencia sensible donde se trata de “nadar” y sumergirse en formas fantasmagóricas a cielo abierto, en la que los sujetos se “adentran” y “disipan”. Para Benjamin la masa se divierte en los parques de atracciones “con una actitud muy reaccionaria” pues se prepara para la servidumbre con la que la propaganda –tanto industrial como política– deben contar.

Tecnópolis fue inaugurada por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en julio de 2011, en el Parque del Bicentenario situado en Villa Martelli (municipio de Vicente López), en el norte de la ciudad de Buenos Aires. La muestra fue planeada como cierre de los festejos, en el predio del Batallón 601 del Ejército, reconvertido en mega parque temático de las invenciones científicas argentinas: en aquel momento, la exhibición se organizó en cinco continentes: agua, tierra, aire, fuego e imaginación⁶.

La muestra actual se organiza en diez atracciones: Madre tierra, Acuario argentino, Mundo Zamba, Evolución humana, Pasiones argentinas, Tierra de dinos, Ciencia para todos, Zona de videojuegos, Rockópolis, Fábrica de sonidos, las que serán exploradas en algunas instantáneas, ya sea como escenas o fotografías que disponen un paquete de experiencia⁷.

6 Los elementos de la naturaleza se combinan con el término “imaginación” que remite a lo puesto –o creado– por el hombre en el mundo. En la exhibición los elementos de la naturaleza modelados por la imaginación científico-industrial recreando la fantasmagoría de una Argentina-potencia.

7 Las diez atracciones se anuncian en la página web, a las que se agregan stands del Estado nacional (Desarrollo Social, Ministerio de Turismo, Ministerio de Ciencia y Tecnología, Ministerio de la Industria,

En el espacio participan las empresas, tanto las privadas como las que se caracterizan por su carácter público-estatal. En total son 164 involucradas en la creación del predio –que mediante formas diferentes– convergen en la puesta en escena de un juego de interacción que compromete la compleja dimensión sensible de la acción de niños, jóvenes y adultos. Sólo tres casos a modo de ejemplo –siguiendo la presentación de la página web de Tecnópolis–:

FIAT vocación industrial. Fiat S.p.A. Chrysler, junto a Case New Holland e Iveco, presentan en Tecnópolis algunos de sus productos emblemáticos: camiones, cosechadoras, tractores y motores producidos en la Argentina. El Nuevo Palio, un Grand Siena, un Dobló, un Qubo, una Ducato y la pick up liviana más vendida del mercado, la Strada Adventure, son parte también de esta propuesta que evidencia el proceso de inversiones con vocación industrial que se ha dado en el país en los últimos años.

Plaza Rotoys. Esta plaza fue pensada como una experiencia lúdica y divertida para los chicos de entre 5 y 12 años. La marca Rotoys, perteneciente a la empresa nacional de juguetes Rotomoldeo, preparó esta propuesta para darle un lugar de esparcimiento a las familias que visitan el Parque del Bicentenario. El espacio cuenta también con una plaza blanda apta para los más chiquitos. Seguridad y calidad de los juguetes, para garantizar la felicidad y la salud de los argentinos del futuro.

La Caja. Diversión segura. El espacio de Caja de Ahorro y Seguro es una invitación a recorrer y adentrarse mediante el juego en un mundo de productos y servicios únicos, pensados para el bienestar y el cuidado de las familias. Para los chicos de 3 a 5 años, una propuesta irresistible a partir de la posibilidad de conducir y mostrar sus habilidades al volante con increíbles jeeps motorizados. Para los más grandes, un sector exclusivo de videojuegos con consolas de última generación⁸.

entre otros) y las empresas.

8 Disponible en: tecnopolis.ar/2013/atracciones. En “La Plaza de la Felicidad” la empresa mundial Coca-Cola invita a disfrutar de un parque construido con botellas de plástico recicladas, en un espacio que incluye toboganes, sube y bajas, calesitas, trepadoras y otros juegos. El optimismo y la felicidad han sido parte de la historia publicitaria de la empresa, aunque ahora busca concientizar sobre la importancia del reciclaje. En el acceso por Av. Constituyentes la empresa instaló el monumental “Robot rojo” construido a la manera de los juegos de encastre, se trata de una “mole gigante” de más de 16 metros de altura, compuesta por 5 mil cajones de gaseosas, realizada en colaboración con Tecnópolis. Si el slogan de la empresa ordena “destapa felicidad”, el gran contaminador se reconvierte

En el ingreso, la suerte se pone al alcance de la mano. Las promotoras de una empresa automotriz nos entregan una tarjeta para participar del sorteo por una bonificación por 10.000 pesos para la compra de un vehículo (se trata de Fiat S.P.A. Chrysler, junto a Case New Holland e Iveco). Una vez atravesado el arco de entrada, reconocemos la interpelación de la forma de identificación/disposición hegemónica: ser consumidores/clientes. En un gesto ideológico por excelencia que “pone en la mano” e inviste a los sujetos de una posibilidad que en el mismo acto “se desvanece en el aire”. La suerte de la bonificación se escapa cuando no podemos constituirnos en religiosos de la deuda a través del crédito ¿Cuántos de los afortunados en el sorteo terminan ingresando al plan de ahorro bonificado? El entretenimiento que caracteriza al “paseo científico” está precedido por el “como si”, junto con el juego de disponer a los visitantes como clientes⁹. Aunque no importa tanto el cliente-solvente pues bien puede resultar reemplazado por el consumidor que –por la gratuidad que distingue a este recorrido– tiene accesibilidad a las diversas ofertas¹⁰.

Por lo dicho hasta aquí, consideramos que Tecnópolis es descendiente de las Exposiciones Universales que en siglo XIX eran lugares de peregrinación para contemplar los desarrollos de la industria¹¹. En 1889, Argentina participó en la Exposición Universal de París, con una construcción monumental

te en aquel que ofrece la fórmula para hacernos felices con sus desechos. En esto estamos todos, llevando las botellas y las tapitas, poniendo lo reciclable en cestos separados. Y así contribuimos a hacer de Coca-Cola una empresa comprometida con el “entorno” (en otro sentido), pues “cada botella tiene un futuro” en la plaza de la felicidad.

9 ¿Qué hay de la tierna caja de ahorro de los niños peronistas que se exhibe en el museo Evita, en el tiempo del círculo virtuoso de trabajo, ahorro e inversión? ¿Qué hay aquí del especial lugar de la “suerte” como signo de mutaciones generacionales sobre este tópico?

10 En el Skate Park, un joven le decía a sus amigos “Acá te prestan todo”. La página web apunta: “Skate Park es un parque de 2.420 metros cuadrados dedicado a la práctica del skateboarding, reconocido por la comunidad de deportistas locales como el más desafiante del país”. El sector de videojuegos propone: “Para divertirse y conocer uno de los sectores de las tecnologías de la información y la comunicación con mayor empuje en la Argentina”. Rockópolis se presenta como: “Un homenaje a la historia del rock nacional. La música de la juventud argentina desde hace casi medio siglo. Un espacio para conocer el desarrollo de las diferentes bandas y estilos de la escena rock, desde la época del vinilo hasta el MP3”.

11 Asistencia: 4,5 millones (2011); 3,5 millones (2012).

que luego se trasladó a Buenos Aires –el Pabellón Argentino¹². Se trataba de una estructura de hierro que emulaba el Palacio de Cristal del arquitecto francés Albert Ballú, con la que nuestro país obtuvo el primer premio. La construcción devino sede de la Exposición Internacional de Bellas Artes durante los festejos del centenario de 1910, que integró la exposición universal organizada por el gobierno de Roque Sáenz Peña, para mostrar al mundo “la París del río de La Plata.”

En su edición 2013, Tecnópolis se auto-promociona como “El desafío del conocimiento” y “la mayor megamuestra de ciencia, arte y tecnología del continente”¹³. Benjamin apunta que “la construcción adopta el papel de la subconciencia” (1999:174). Si las formas constructivas son expresión del “subconsciente”, las dimensiones inabarcables de la muestra –homóloga a la territorialidad extensa del país–, y los hitos que sobresalen componen un diagrama significativo. En toda ciudad los hitos urbanos funcionan como puntos de referencia. Así, a la vista del visitante, sobresalen el arco de acceso, la Torre de telecomunicaciones, el Coloso de energía, la reproducción del edificio de Desarrollo Social con el mural de Evita y el bosque mesozoico con dinosaurios a escala real.

El espectacular ensueño de la ciudad de la técnica compone un diagrama evolutivo que coloca los desarrollos de la tecnología digital en primer plano, innovación incesante del capital que extenua las energías del planeta, y sin embargo se yergue en la mítica figura del Coloso, a cuyas espaldas se sitúa una etapa donde la tierra –ahora subordinada por la depredación capitalista– era dominada por inmensos reptiles. En “Evolución humana”, nos recibe la figura caricaturizada de Darwin para conocer el complejo proceso de “hacernos humanos”, aunque cabría recordar con Nietzsche que a las espaldas del hombre está el mono. Aquí la perspectiva evo-

12 En el número 3 de *La edad de oro*, dedicado de la Exposición Universal de París, José Martí escribía: “Brilla un sol de oro allí por sobre los árboles y sobre los pabellones, y es el sol argentino, puesto en lo alto de la cúpula, blanca y azul como la bandera del país, que entre otras cuatro cúpulas corona, con grupos de estatuas en las esquinas del techo, el palacio de hierro dorado y cristales de color en que la patria del hombre nuevo de América convida al mundo lleno de asombro, a ver lo que puede hacer en pocos años un pueblo recién nacido que habla español, con la pasión por el trabajo y la libertad”.

13 En términos de crítica ideológica, revisando la etimología de desafío, se trataría de “dejar de fiar” en la sobre-estimulación de sensaciones efímeras que conforman los paquetes de experiencia sobre el “conocer”.

lucionista establece un pacto con la ideología del progreso, fantasmagoría del avance incesante de la ciencia que sólo reconoce “los progresos del dominio sobre la naturaleza, no las regresiones de la sociedad” (Benjamin, en Löwy, 2012:116). El elogio de la industria es también del progreso técnico que de manera persistente y obstinada niega la destrucción del planeta: positivismo, darwinismo y evolucionismo se articulan en la fetichización de la ciencia y la tecnología.

En este punto, resulta necesario recapitular nuestra perspectiva interpretativa: Tecnópolis expresa y condensa una forma de la experiencia espectacular debordiana y de inmersión en la fantasmagoría del ensueño capitalista benjaminiana. En este espacio/tiempo la muestra ofrece paquetes de experiencia que pueden ser pensados a su vez desde las consideraciones de Ludovico Silva, en cuanto realización de la plusvalía ideológica con la compra/entrega de sensaciones. El proceso y producto resultante evidencia la colonización/fagocitación de una modalidad anterior de experiencia con la ciencia y la técnica, y el desplazamiento hacia nuevas formas de inmersión sensitiva. Así, podemos constatar el arco de mutación histórica de las Exposiciones Universales a Tecnópolis, esto es: de la posición de los obreros como clientes/espectadores de los logros de la técnica hacia el ciudadano/cliente, en una convergencia Estado/mercado que ordena el disfrute¹⁴. Por esto, la presentación de los stands de los Ministerios se refuerza en cuanto eslogan publicitario: “E2 igual Economía por Estado. La fórmula del desarrollo con inclusión”, “Hay futuro porque hay presente. Energía social para transformar” del Ministerio de Economía y de Ministerio de Desarrollo Social, respectivamente.

De acuerdo con las consideraciones de Deleuze –que inician este trabajo–, los paquetes de experiencia suponen una modulación permanente de la materialidad viviente y tensiva que los constituye, en una operatoria propia de las sociedades de control. Pero el “molde autodeformante que cambiaría

14 En la página web la propuesta del Grupo Fate-Aluar: “Aprendiendo a pensar. Una plaza de ajedrez gigante, íntegramente construida con goma, aluminio y neumáticos, es la propuesta del Grupo Fate-Aluar para que niños y grandes tengan un acercamiento novedoso al conocimiento y la práctica del popular juego-ciencia”. En el tablero de la historia el ajedrez de Fate, seguros de La Caja, maquinarias agrícolas y autos último modelo (Renault, Ford) son los productos industriales del modelo de re-primarización de la economía. En nuestro análisis, los desechos de la historia sirven de contraingen, mientras los objetos industriales traman el ensueño presente.

continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro” (Deleuze en Ferrer, 1991:106), coexiste con formas propias de la sociedad disciplinaria en cuanto a la fijación del cuerpo en encierros abiertos. En Tecnópolis convergen regímenes de disciplinamiento y de esquematismo del deseo que condensan el mandato de disfrute. De nuevo Benjamin: si el arte de la edificación nunca se detuvo, la muestra dispone una particular “ciudad”, y círculo de encierro, en el diagrama mayor que forma “ciudades” en la gran ciudad, determinando instancias de estadía y circulación controlada. Círculos de encierro a cielo abierto, donde los sujetos circulan como turistas, o encierro al aire libre, síntesis de la experiencia dominante contemporánea.

La ciudad de la técnica propone un tipo de experiencia de inmersión sensorial¹⁵ en nuestro tiempo, pero a diferencia de las construcciones de hierro y vidrio propias del siglo XIX, que generaban un tipo de experiencia de “acuario” –tanto en las exposiciones como en los pasajes como catedrales de la mercancía–, en Tecnópolis los pabellones se disponen como módulos aislados del exterior donde se reitera la pantalla como dispositivo para interactuar y/o conocer aspectos de las atracciones, o bien como recurso para la propaganda gubernamental. En en su compleja y variada capacidad productiva, el ensueño tecnológico “creador de situaciones” se refuerza con distintos recursos: hologramas, proyecciones, simuladores, video mapping, entornos sonoros, mappings interactivos, realidad aumentada, Kinect.

II. Construcción de entornos en Tecnópolis

En Tecnópolis, como dijimos, hay una veladura sobre las relaciones entre ciencia, arte y tecnología, que sin embargo trasvasan propiedades en la construcción de un escenario fantasmagórico donde convergen Mercado y Estado. A lo

15 Contra-imagen obtenida durante el recorrido hacia el Museo Evita. En el jardín botánico está emplazado el grupo escultórico llamado Saturnalia del italiano Ernesto Biondi, con la que obtuvo el primer premio en la Exposición Universal de París de 1900. La escultura representa la participación de hombres y mujeres de distintas clases sociales en la fiesta (prostitutas, esclavos, patricios y gladiadores) que se realizaba en la Roma antigua. La escena de cuerpos entrelazados, que exhiben distintas expresiones, se descubre en función de la localización de la mirada, movimiento corporal-ocular que contrasta con los ambientes/entornos de Tecnópolis donde predomina un punto de experienciación.

largo del predio, se han instalado “intervenciones artísticas” cuyas denominaciones y propuestas experienciales configuran otro diagrama significativo: En la explanada de ingreso “Industria Argentina” de Nushi Muntaabski reenvía al período de desarrollo de la industria nacional; “Coloso de energía” del Grupo Doma es una antena de tensión devenida Robot que funciona como punto de referencia; en “Morfológicas de la mirada”, de Mariano Sardón y Mariano Sigman, convergen neurociencias y artes tecnológicas; “Ahora”, de Hernán Kerlleñevich y Mene Savasta Alsina, propone una reflexión sobre la dimensión espacio-temporal de la experiencia sonora. “Penetrables”, de Jesús Soto, compone un bosque de varillas plásticas; “Santos populares latinoamericanos” y “La casita feliz”, de Marcos López –un mural fotográfico y una pequeña vivienda/altar–, son la versión del pop local; “Diagramas y posturas para una economía real”, de Hernán Marina, son siluetas de obreros realizadas en neón a escala monumental; “Perfiles” es una muestra colectiva de retratos fotográficos; “1116”, de Pablo Siquier, situada en uno de los muros del pabellón cultural, parece un ejercicio de abstracción geométrica, pero implica una reflexión sobre las tramas urbanas. En “La manifestación irrepetible de una lejanía”, Joaquín Escurra y Diego Alberti resignifican la noción de aura benjaminiana en una instalación lumínica compuesta por lámparas de led blanco; “La tormenta”, de Leandro Erlich, propone la “inquietante” experiencia de una noche de tormenta urbana; “Guardrail”, de Andrés Sobrino, está construida con barreras metálicas de seguridad vial revestidas de colores a escala de un edificio; y “Arte urbano” es otra muestra colectiva de paredes intervenidas con stencil y grafiti.

En la secuencia descrita –documento de archivo materialista– se puede reconocer la modulación de la experiencia que de manera sintomal emerge de las intervenciones, propuestas reflexivas y materiales que constituyen las obras: la conjunción de tecnología, imágenes, estética industrial, disposición perceptiva “alterada” o atravesada por estímulos visuales y sonoros, efectos lumínicos, disociación de los sentidos, aunque con predominio de estímulos senso-motores para una inmersión en la obra.

El esplendor que envuelve a la mercancía era el tema secreto de las ilustraciones de Grandville. En la actualidad el secreto está expuesto en el ardid publicitario y en las obras

de algunos artistas. En “La casita feliz”, de Marcos López, las paredes revestidas con retratos en escenarios de fantasía o anticuados muestran la configuración del entorno privado –el interior– como otra fantasmagoría donde se reúnen recuerdos de un pasado apócrifo, con la apropiación pop de imaginarios arcaicos (las sirenas); una huida del presente que, sin embargo, muestra huellas de vidas posibles en una imagen fotográfica. La sociedad de mercancías se exhibe en el mural fotográfico de “santos populares latinoamericanos”; para cada deseo existe un santo-fetichismo dispuesto a atender alguna ilusión: por eso la mezcla de religión y política no es aleatoria, sino celebratoria.

La obra de Graciela Sacco, “Cualquier salida puede ser un encierro”, es el homólogo estético de la noción “paquete de experiencia”, pues no sólo la condensa, sino porque su concepción implica una estructura reflectante de espejos enfrentados y vídeo, que genera la ilusión de límites que desaparecen y fronteras posibles; es decir, una experiencia del espacio hecha de las imágenes recursivas que producen los espejos, una repetición al infinito de las emanaciones de una pantalla, en una suerte de infierno del mundo devenido imagen-espectacular.

Lo anteriormente expuesto opera como “definición de la situación” a escala global y de stand en stand. Desde una primera impresión, todo remite a un tipo de experiencia masiva visual, pero esto es un ardid, un señuelo que se des-hace en el atravesamiento de la fantasía tecno-estética. Tecnópolis es una experiencia “gratuita” de inmersión total sensitiva: entorno visual, acústico¹⁶, con incidencia en los sentidos del gusto y olfato. Es accesible y “gratuito” llegar e ingresar a este lugar de encierro-abierto. La ciudad de la técnica es un dispositivo arquitectónico y comunicacional que produce sensaciones de vértigo: vértigo horizontal por la cantidad de

16 En el stand de Brasil –país invitado en 2013–, el espacio es acústico y visual, escuchamos el rompimiento de las olas del mar como un tipo de energía alternativa. Es interesante también la reiteración de la técnica de inmersión del espectador en una experiencia de visión de 360 grados. En este caso se trata de un viaje hacia las ciudades de Brasil que van a ser sedes del mundial 2014. Benjamin decía que la fotografía como técnica reunía la función científica y la estética; así, podemos preguntar ¿Qué asocia la experiencia contemporánea de inmersión – con las metáforas náuticas de las redes– en entornos producidos como paquetes de experiencia? ¿El turista es la posición que privilegia la modalidad de “conocer” propuesta en el stand científico de Brasil?

stands y plazas (parece inabarcable), vertical por el tamaño de algunas instalaciones (torres, robots, dinosaurios); en el dispositivo convergen fuerzas centrífugas y centrípetas: centrífugas entre stand y stand, centrípetas en relación a cada stand, en las dinámicas propuestas a puertas cerradas. Las sensaciones intensificadas por un instante, como envoltura o cápsula que así como conmociona al cuerpo interpelado y sobre-estimulado, construye su inmediato olvido¹⁷. En el próximo apartado nos detenemos en algunos stands.

a) Stands: Un recorrido por el misterio del ministerio

En el stand “El juego del conocimiento”, del Ministerio de Educación, para iniciar el recorrido nos ofrecen una tarjeta con personajes de historieta argentinos –incluido Eternéstor– que debemos buscar en un panel; aquí la agudeza visual compromete la sensibilidad con la que la ideología hace su juego –visibilizando e invisibilizando a Eternéstor–, la única figura que no forma parte de la selección, pero la integra con Mafalda, Patoruzú, entre otros.

En el mismo lugar, el conocimiento individual se pone a prueba frente a una máquina que contiene un programa cerrado de preguntas y respuestas sobre matemáticas, lengua, ciencias naturales y sociales. La disposición corporal implicada recuerda las ensoñaciones a las que se entrega el jugador que hace del tiempo un narcótico, aunque en este caso con la ilusión de probar algún tipo de saber. ¿Qué tiene de parecido esta disposición corporal a la implicada en un casino? En nuestro tiempo las figuras del flaneur y del jugador –que remiten a fantasmagorías del espacio y del tiempo–, aparecen dislocadas en espacios de encierro y juego domesticado. La página web de Tecnópolis informa:

17 La experiencia no es sólo un lexema recurrente sino una *forma* que vuelve comparables diversos registros: el mandato de disfrutar la experiencia de volar o de ocupar la posición de minero. En la página web de Tecnópolis se citan las atracciones (las cursivas son nuestras): “*Experiencia Aerolíneas: Un avión Boeing 737-200 acondicionado especialmente para esta edición de Tecnópolis recibe a los visitantes con su tripulación a bordo, para que todos puedan vivir la experiencia de volar. Desde el “check in” y el embarque hasta el aterrizaje, pasando por el despegue y el vuelo*”. O “*Viví la experiencia de ser minero. Caminar por las minas de carbón y aprender cómo a 600 metros de profundidad se obtiene la energía que necesita el país es la experiencia que propone Yacimientos Carboníferos Río Turbio. El recorrido comienza en el interior de la montaña, en sus galerías subterráneas, donde se aprenden los diferentes procesos del carbón: desde la extracción hasta su transformación en energía eléctrica*”

Mercado Federal. En este espacio de encuentro, donde confluyen expresiones que atraviesan todo el territorio argentino, el Ministerio de Desarrollo Social invita a vivir una experiencia única. Los habitantes de cada región del país comparten con los visitantes sus conocimientos y su arte, con el respaldo continuo de un Estado presente que alienta el desarrollo de los individuos como miembros de una comunidad, para garantizar sus derechos en pos de la igualdad de oportunidades.

Cooperativas. La energía de la solidaridad. El mundo de la economía solidaria argentina cuenta en Tecnópolis con un espacio propio para que los cooperativistas de todo el país puedan encontrarse y compartir experiencias sobre esta forma distinta de organizar la producción, el trabajo y los servicios. Trabajo social, gestión democrática y desarrollo tecnológico son los valores insignia de esta exitosa y centenaria forma de organización solidaria.

El núcleo de las políticas sociales enfatiza el equilibrio –¿estético?– entre la necesidad o la carencia, por un lado, y la potencia o recursos que portan los más variados actores, por el otro. En el encuadre de situación dominante, el Estado “interventor” actúa potenciando “la energía social de la transformación” que localiza en los sujetos. La trama más profunda enlaza creencias que se materializan en “Mercado Federal”, “Pueblo Cooperativo” y el espacio del Ministerio de Desarrollo Social; todos comparten una versión ontológica y la refuerzan en cada expresión/interacción: una versión liberal de la ontología humana. Así, esta ontología se expone como “respaldo continuo de un Estado presente que alienta el desarrollo de los individuos como miembros de una comunidad” (Mercado Federal) y/o la creación de un espacio para que “los cooperativistas de todo el país puedan encontrarse y compartir experiencias sobre esta forma distinta de organizar la producción, el trabajo y los servicios” (Pueblo Cooperativo).

Las cooperativas, como suma de esfuerzos individuales, encuentran en Tecnópolis una vitrina “federal” para publicitar sus productos. La “mercancía cooperativa”, en esta vidriera, constituye al Estado como publicista de sí, mediante la muestra del trabajo de otros. De este modo, la energía social para la transformación sigue la cuenta de uno y se dispara mediante un “chispazo” estatal para el fluir de la fuerza transformadora.

En el stand del ministerio de Desarrollo Social, el recorrido invita a realizar un viaje. Así, ingresamos a una sala con una pantalla de proyección semicircular y asientos instalados so-

bre una plataforma que funcionan como una especie de móvil estático. Un coordinador nos convoca a cantar “El viajar es un placer...”, mientras en la pantalla se proyecta un camino polvoriento y la llegada a La Rinconada, un pueblo del interior de Córdoba. La sensación de interacción se construye mediante la inmersión visual y el diálogo guionado entre el coordinador y los habitantes del pueblo, quienes relatan los logros de la “energía social”: una cancha de deportes, antenas para celulares, netbook en las escuelas. Los Centros de Integración Comunitarios (CIC) son definidos como “arma del pueblo” (sic) (¿Estas son las armas del pueblo? ¿Es posible establecer un diálogo imaginario con el personaje *Bombita Rodríguez*, cuando –también cantando– solicita “armas para el pueblo” desde otro stand?) A continuación, se nos invita a pasar a otra sala donde nos recibe un payaso en traje oscuro; aquí la metáfora energética se dispone como experiencia colectiva para “recuperar entre todos el tejido social y hacer realidad los sueños” (donde “sueños” obtura la noción de derechos).

El payaso nos hace aferrar una cuerda para armar una red con un círculo de desconocidos, el techo se abre, y una trapecista cuelga, se suspende, mueve con los pies las cuerdas de la red. ¿Imagen dialéctica? El desarrollo social tiene la mueca ambigua del payaso que consuela a los innumerables trapecistas que cuelgan sobre el abismo sin red y sin cuerda que los sostenga al cielo.

¿Cuántos días faltan para la revolución? Centurias, milenios. La parodia del proyecto nacional y popular en Rocópolis. ¿Bombita Rodríguez es la esperanza del pasado que merece ser citado? O el sueño de la bella durmiente incorruptible que despierta de la pesadilla de la historia. Las figuras reproducidas de Evita emplazadas en las paredes norte y sur del Ministerio de Desarrollo Social también presiden la muestra, como una alegoría que oscila entre el combate y la renuncia. El retrato de Eva combativa –sobre la cara norte del edificio– es una interpretación de la foto del “Día del renunciamiento”, explican en la página del ministerio ¿Renuncia a combatir?¹⁸.

18 En el Museo Evita las imágenes se superponen con aquellas –que en ausencia– son convocadas por nuestra memoria. En la sala de ingreso se exhibe la imagen propuesta por el sindicato de canillitas para su canonización: la virgen Evita se contrapone a la sádica “mujer del látigo”, la Eva de la literatura que elaboró el “mito negro”. En el presente, otras

b) El show de Zamba con San Martín

En Tecnópolis, ensueño de la técnica, paseo narcótico-pop, la historia deviene historieta: “El asombroso musical de Zamba con San Martín” es un “paquete de experiencia” que se dispone en el amplio Pabellón del Bicentenario, con escenario, pantallas y dispositivos móviles en altura¹⁹. En este caso, la forma/contenido de la experiencia (ya instaurada durante los festejos del Bicentenario) traslada a un personaje televisivo a la escena de la historia, a la puesta en escena de la historia, con la estética de la proximidad y el reconocimiento de los géneros propios del audiovisual.

Las familias ingresan a un espacio con la estructura arquitectónica de un estadio para espectáculos musicales y teatrales, donde realizan la experiencia contemporánea de arte total. Una mirada pintoresca define al personaje de la acción: “Zamba es de Florinda, Formosa y come chipa” (sic). El show consiste en veinte cuadros musicales, explosiones, recreación de batallas, canciones, proyecciones en tres pantallas, acróbatas, baile, “amor” y “aventura”.

En la historia –con estética de cómic– una diversidad de géneros trama el espectáculo: épica, videojuego, music hall; mientras San Martín y Simón Bolívar contra los villanos, participan del star-system protagónico del sueño de la “libertad”. El relato reproduce los estereotipos de la industria cultural: el mito del éxito forma parte de las conquistas políticas y amorosas, del drama de la libertad y del melodrama de los sentimientos. El encuentro del héroe con Remedios de Escalada se realiza mediante un breve –y abrupto– cortejo en el mercado matrimonial (que recuerda el programa “Yo me quiero casar, ¿y usted?”), donde la elección femenina está pre-determinada: “quiero un marido revolucionario” –dice Remedios–, y con el “se ha formado una pareja”, el corazón de San Martín se enciende. Al finalizar el espectáculo, los protagonistas se presantan para la imagen-souvenir: el momento de contacto con niños y padres para la toma fotográfica.

imágenes enlazan con la pregunta ¿renuncia a combatir? En “La piedad”, de Roberto Santoro, la perversa madre Eva se come el cuerpo de Ernesto Che Guevara muerto, impiadosa e inversa escena de la piedad religiosa.

19 Zamba –el personaje del canal Paka Paka– tiene, además, un miniparque temático y educativo: una calesita intergaláctica, un laberinto de dinosaurios, un tobogán panorámico, un “Zamba” mecánico, un recorrido por obras de arte y una plaza en homenaje a la Asamblea del año XIII, son algunas de las atracciones.

En el relato de las hazañas heroicas, el enemigo es monstruoso: “los realistas” tienen cuerpos deformes (el capitán es enano, mientras que su partenaire es una especie de ogro algo jorobado) y aparecen asociados a color rojo –de la violencia y el infierno del mal– en contraste con el azul y blanco que se transforma en una lluvia envolvente de argentinidad para los niños y sus familias (como la nieve artificial que cae e instala al público en la travesía durante el cruce de la cordillera). Con el triunfo realista en Cancha Rayada, el capitán se convierte en un inmenso muñeco inflable –en una extraña operación de mutación corporal– que simboliza la desmesura del “mal jugador” (“hizo trampa” mientras el Ejército Patriota tiene códigos éticos de guerra).

Zamba acompaña a San Martín durante las hazañas, puntúa algunos momentos con sus comentarios: “me aburro” y “iupi”. ¿Cuál es la materia de la imagen? ¿De qué material está hecha la ensoñación? El escenario, los muñecos que personifican a los protagonistas, la proyección de imágenes (a modo de bastidores), los desplazamientos de la platea al escenario. Y el relato de la historia como épica de una serie de batallas con un hombre exitoso por héroe y un enano por villano. La violencia se desactiva con las onomatopeyas (¡pam!¡pum!) que recuerdan a la serie televisiva *Batman*. Las batallas que fundaron la nación se construyen estética y políticamente mediante la fe perceptual propia del régimen espectacular.

El encuentro de San Martín y Bolívar en Guayaquil es una escena de boxeo, cada uno se presenta con su propia música desde la esquina del ring; así un escenario de conflicto deviene performance musical-púgil. Simón Bolívar “El héroe de Guayaquil” tiene la disposición escénica y atributos de una estrella de rock. La historia que se pone en escena durante el musical corresponde al tiempo histórico de una década, a riesgo de producir una asociación arbitraria ¿articula con la máxima gubernamental de la “década ganada” en el período de fundación del Estado? La moraleja de cierre advierte: “El gran San Martín nos enseñó a no rendirnos jamás...y a disfrutar de nuestra preciada y bella libertad”. Por lo dicho hasta aquí, el *Show de Zamba* es una suerte de souvenir de Tecnópolis que condensa –en una compleja construcción estética/política– la modulación de la experiencia en la sociedad contemporánea. Benjamin escribe:

Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas” nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general. (Benjamin, 1994:23).

La figura del libertador San Martín integra la constelación de figuras que accedieron a la luminosa resurrección, tanto en el *Show de Zamba* como en el cine²⁰.

A modo de cierre

Aquí recuperamos el diagrama que fue configurando nuestro recorrido. En el museo Evita se puede seguir la pista de la utopía del pasado que sucumbe bajo el hechizo de una fábula moral (alegórica también), con la garra de la muerte sellando sus sentidos. El museo nos recibe con la proyección de imágenes de los funerales de Eva a escala del espectador, en una pequeña sala oscurecida, y si algo impacta es que por primera vez algunos rostros se tornan visibles en su pesadumbre, la que se reitera en la voz de la hermana de Eva al cierre del recorrido narrando el estado del cuerpo incorruptible sometido a un trato atroz. La voz en *off* de la hermana observa la nariz destrozada, cortes en la cara y los pies manchados de brea, y se pregunta “¿Dónde habrás estado sostenida por tu propia muerte?” Y el cierre es invasivo porque la muerte se apodera de la utopía sin redención posible latente en vida de Eva, la que fulgura en algunas de sus frases: “Quiera Dios que la Fundación pueda desaparecer pronto, la Fundación de Ayuda Social [...] porque si así sucediera, se habría logrado que la justicia social impere por completo”. En el guión museológico la vida de Eva se convierte en fábula moral: El nacimiento en Los Toldos, el traslado a la capital, su años como actriz, el encuentro con Perón en 1944, la épica del 17 de octubre, el discurso del renunciamiento, son inflexiones del relato que puntúan atributos morales sintetizados de manera pueril en el libro de visitas: conmueve el destino trágico del hada de los humildes. El relato de la princesa encantada por Juan D. Perón de a poco va desactivando su potencialidad política.

²⁰ En el cine nacional, “San Martín, el cruce de los Andes” (2010), y “Néstor Kirchner. La película” (2012) de Paula de Luque, también directora de “Juan y Eva”.

La Fundación PROA situada en el barrio de La Boca organizó una muestra en la que propone un recorrido sobre las imágenes de la ciudad de Buenos Aires que incluyen documentos, fotografías, fragmentos filmicos y relatos literarios. El catálogo anuncia: “Buenos Aires se propone reflexionar sobre el concepto de ciudad en el siglo XXI, revisando la noción de urbe que se consolidara en el siglo XX, rescatando a la ciudad actual como espacio para las diversas manifestaciones artísticas. La exhibición toma el concepto de fragmento como vivencia de la ciudad, el cambio permanente, el infinito caos y se organiza en un ir y venir en el tiempo, concentrada en el trabajo de diversos artistas”. La insistencia cuasi-publicitaria de la noción “fragmento”, no remite sólo a una vivencia del espacio sino –a diferencia del tratamiento benjaminiano– a la imposibilidad de convertir a estos fragmentos de ciudad una materia políticamente significativa. En la sala tres se presenta la ciudad contemporánea –post crisis 2001–, la perspectiva des-historizada no sitúa las transformaciones urbanas y los sentidos se condensan en torno a la dualidad implícita en los “contrastes” y “límites”, esto es, la ciudad de la dualización social y de las fronteras de socio-segregación espacial está presente en la denominación de la sala, y la percepción naturalizada del espacio urbano se hace obra: el hacinamiento en la mirada de Oscar Bony y su fotografía baleada de la serie *Suicidios*, la vivienda ambulante de Ana Gallardo, con los sólidos muebles de clase media urbana, el homólogo burgués del carro cartonero de Lilianna Maresca, pintado de un blanco uniforme son versiones estetizadas de los cambios en la estructura social. La serie de fotografías *Bancos*, de Juan Travnik con los efectos de los ataques de los ahorristas sobre las fachadas de los sólidos edificios que albergan al capital financiero, terminan por desactivar la irrupción de la furiosa revuelta que puso fin a una década de neoliberalismo.

El Museo de Evita está instalado en el edificio que albergó el Hogar de Tránsito Número 2, adquirido en 1948 por la Fundación de Ayuda Social. En el museo, las bandejas de metal de la cocina del antiguo hogar muestran el ejercicio de la violencia que pretendió borrar las marcas de la Fundación: las insignias están ralladas en la superficie. ¿Cuál habrá sido el material de la memoria? ¿Cuál es hoy la materia que deja rastros en nuestra memoria? Una sensación

tensiona la experiencia vital que late en las bandejas metálicas como pasado que retorna irredento. El pretérito reverbera en el presente con un grito sofocado de justicia en el hogar devenido museo para visitantes y turistas, que recorren los círculos de encierro de nuestra contemporaneidad.

El diagrama de nuestro recorrido produce un montaje aleatorio pero significativo de la historia reciente: en el museo Evita confrontamos la utopía del pasado convertida en fábula moral, mientras en PROA la desactivación estética de la crisis neoliberal conduce –y revela– un nuevo ensueño que –revestido con la retórica nacional y popular– se sintetiza en Tecnópolis.

La sensibilidad social es el “botín” del presente que no logra articular su vínculo con el pasado, pues la imagen del pasado se fija en el instante fugaz en que se advierte el peligro. ¿Y cuál es el peligro? El pasado invocado de una utopía colectiva que permanece incumplida es recuperado para alimentar las fantasmagorías del presente, donde progreso y técnica pactan con la construcción de una hegemonía in-discutible. Así quizás sea importante preguntarse ¿Qué recuerdos están al alcance de la acción política? ¿Qué olvidos traman los ensueños del presente?

En Tecnópolis el dispositivo tecno-estético productor de “paquetes de experiencia” modula activamente la sensibilidad mediante la creación de un ambiente de inmersión contemplativa. La técnica actúa en la reconfiguración del entorno a través de dos mecanismos: por un lado la proyección de imágenes que “borran” la dimensión espacial, y por otro la creación de un punto de convergencia visual para las miradas. La pantalla es el dispositivo totalizador que captura los cuerpos-miradas que atraviesan espacios de encierro a cielo abierto (con estructura de museo, parque de atracciones, exposición tecnológica y muestra de arte).

La experiencia socioperceptiva que inducen los dispositivos mencionados configura un tipo de política –como remodelación de lo viviente– pues la inmersión espectacular contribuye a apuntalar, una vez más, la ideología del progreso, en una visión productivista del desarrollo manifiesta en sus olvidos y ambivalencias.

El diagrama expuesto permite recomponer –con piezas dispersas– la tensión entre el pasado irredento y los ensueños del presente. En la ciudad de la técnica las formas, conte-

nidos y dinámicas del dispositivo organizador de “paquetes de experiencia” realizan una impecable puesta en escena –y operatoria ideológica– donde convergen Estado y Mercado.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter (1985): “El capitalismo como religión”, Traducción disponible en: http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/capitalismo_religion_5.pdf. (Fecha de consulta: 19/05/14).
- Benjamin, Walter (2011): *Denkbilder. Epifanías en viajes*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2005): *El libro de los Pasajes*. Akal, Madrid.
- Benjamin, Walter (1999): *Iluminaciones II Poesía y Capitalismo*. Editorial Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter (1994): “La obra de arte en la época de la reproducción técnica”, en *Discursos Interrumpidos*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Berger, John (2000): *Modos de Ver*. Editorial G. Gilli, Barcelona.
- Boito, María Eugenia (2013a): “La noción de entorno clasista como encuadre de la experiencia en contextos de socio-segregación”, en *Mosaico de sensaciones*, Nievas, Flavian. (Comp) II Encuentro Internacional sobre Vida Cotidiana, Estructura Social y Conflicto del CIES. Editora Sociológica CIES. EBook. Pp. 191-205.
- Boito, María Eugenia (2013b): “Imagen, reproducción, entorno. Topos discontinuos en una reflexión estético-política”, en *La Trama de la Comunicación*, N17, UNR Editora, pp.177-194.
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén (2012): “Poder, territorio(s) y construcción de entorno: consideraciones políticas y metodológicas de los abordajes sobre cuerpos y emociones”, en *RBSE (Revista Brasileira de Sociología de las Emociones)*, N11, (33), pp. 725-749.
- Buck-Morss, Susan (2005): *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona, Buenos Aires.
- Debord, Guy (1995): *La sociedad del espectáculo*. La Marca, Buenos Aires.
- Debord, Guy (1999): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, Guy (1991): “Posdata sobre las sociedades de control”, en Ferrer, Christian (Comp.): *El lenguaje libertario*. Editorial Nordan, Montevideo.
- Löwy, Michael (2012): *Walter Benjamin: Aviso de incendio*.

- Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia".*
Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Marx, Karl (2002): *El Capital*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Merleau Ponty, Maurice (2002): *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1996): *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Ariel, Buenos Aires.
- Sibilia, Paula (2007): *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Silva, Ludovico. (1980): *La Plusvalía Ideológica*. Ed. Universidad Nacional de Venezuela, Caracas.
- Žižek, Slavoj (2003) (Comp.): *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Páginas Web consultadas

- Tecnópolis. [en línea]. Disponible en <http://tecnopolis.ar/2013/>
- Arq+his. Arquitectura más historia. el Arq. Martín Lisnovsky Facultad de Arquitectura – UBA). Disponible en <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com.ar>