

# Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas*

*Este artículo es una investigación acerca de lo que fue la exposición –espectáculo audiovisual– Imagen de Caracas, que se llevó a cabo en el año 1968. Se trató de un gran montaje realizado por el artista venezolano Jacobo Borges. La articulista analiza los límites del espacio y el tiempo en el espectáculo teatral y fílmico*

ISABEL ARREDONDO

Con motivo de la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de Caracas, un grupo de artistas venezolanos de variadas disciplinas, encabezados por el pintor venezolano Jacobo Borges, creó un espectáculo audiovisual que se llamó *Imagen de Caracas* (1968).

Aunque se ha escrito poco sobre *Imagen de Caracas*, hasta hoy reverbera en la mente de muchos venezolanos<sup>1</sup>. El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1968 en el antiguo barrio de El Conde en Caracas, para lo cual se construyó un galpón en un perímetro de cinco hectáreas<sup>2</sup>. El recinto arquitectónico, que se parecía a una colosal carpa de circo, se erguía sobre una base de casi una hectárea (treinta por treinta metros y tenía una altura de 27 metros). Algo así como un “campo de fútbol de ocho pisos” que alberga pantallas dos veces más grandes que las pantallas de cine normales<sup>3</sup>.

En el interior se encontraban cuatro torres que proyectaban simultáneamente películas de 35mm en pantallas gigantes. Al entrar en este espacio el espectador se hallaba literalmente sumergido en imágenes, y también desorientado. Durante el espectáculo, que duraba algo

más de dos horas, veía bajar cuarenta cubos gigantes que interceptaban la proyección en las pantallas. Además, el espectáculo contaba con actores en vivo, como motorizados o policía a caballo, que interactuaba con la proyección.

El presente ensayo examina *Imagen de Caracas* en relación a la exploración de los límites del espacio y el tiempo en el espectáculo teatral y fílmico. Este espectáculo audiovisual es importante hoy porque su ruptura del espacio y el tiempo nos hace entender cuáles son las normas a las que estamos acostumbrados. Después de haber examinado la propuesta de *Imagen de Caracas*, el lector será consciente de las normas espaciales y temporales que gobiernan la exhibición. Consecuentemente, la importancia de este evento va más allá de su posición en la historia del cine y el espectáculo venezolano; se trata de un cuestionamiento filosófico y práctico de los fundamentos del arte, el tiempo y el espacio.

Es importante, sin embargo, comenzar por situar mi posición con relación al grupo de publicaciones que se han hecho sobre *Imagen de Caracas* (de ahora en adelante *IC*). Las revistas especializadas, como *Cine al Día*, anunciaron al

público cinéfilo y de especialistas la creación y el cierre del espectáculo antes de lo establecido<sup>4</sup>. Por su parte, la curadora venezolana Gabriela Rangel sitúa a *IC*, junto con *El Techo de la Ballena*, como los antecedentes del *performance art*, que en los setenta y ochenta tendrá figuras tan destacadas como Antonieta Sosa, Marco Antonio Etedgui y Carlos Zerpa.

Rangel, considera *IC* parte del arte no-objetual, ya que para ella el cuerpo del artista no tiene que intervenir directamente en la obra de arte<sup>5</sup>.

Sin duda, la investigadora más importante en el campo es Marisol Sánz, quien participó con varios compañeros en una tesis de grado y posteriormente escribió un artículo clave. Tomo el artículo y la tesis como fuentes que establecen las bases sobre la creación y exhibición de *IC*<sup>6</sup>. Sin embargo, empleo una perspectiva distinta. Sánz está más interesada en examinar la contribución que *IC* hace a la construcción de un nuevo cine latinoamericano (1991:33)<sup>7</sup>. No le falta razón, porque si nos enfocamos en la imagen en movimiento proyectada en las pantallas, *IC* se puede comparar al cine latinoamericano de finales de los sesenta. De esta manera uno puede preguntarse, como lo hace Sánz: ¿cuáles son las semejanzas que existen entre la narrativa histórica que cuenta la conquista, colonia e independencia de la ciudad de Caracas y el de otras películas latinoamericanas como *La hora de los hornos*?

Por su parte, en *Lo audiovisual en expansión* Margarita D'Amico se aproxima a *IC* desde la revolución audiovisual que tuvo lugar en los años sesenta y setenta (1971: 292-306). La conocida periodista venezolana examina *IC* junto a multipantallas que se crearon para ferias mundiales, como la exposición mundial canadiense del año 1967, Expo 67. Desde esta perspectiva, *IC* se estudia en paralelo a *Conozca Venezuela* (1967), obra de Ricardo de Sola con la que Venezuela participó en Expo 67.

El marco provisto por D'Amico me permite subrayar la importancia de la arquitectura. Al igual que *IC*, *Conozca Venezuela* se exhibía dentro de un edificio arquitectónico especialmente diseñado para el multipantallas por Carlos Raúl Villanueva. El reconocido arquitecto venezolano diseñó tres cubos para el espacio feérico de Expo 67 en la isla de Notre Dame (Montreal). En la pared de uno de ellos, se hacía la proyección a cuatro pantallas de *Conozca a Venezuela*.

Obviamente, hay esenciales diferencias artísticas e ideológicas, entre *IC* y *Conozca Venezuela*, ya que esta última era parte de la promoción del gobierno al exterior y no de un grupo de artistas<sup>8</sup>. Sin embargo, el examinar ambas juntas desde el punto de vista arquitectónico me permite comparar las relaciones espaciales.

En casi todos los multipantallas se construyen edificios arquitectónicos específicamente diseñados para albergar la maquinaria que permite la exhibición. Me interesa la manera en la que estos edificios y su tecnología audiovisual crean espacios. *IC* y *Conozca Venezuela* crean espacios que son muy diferentes en relación al espectador. En *Conozca Venezuela* se proyecta en una sola pared, en la que concurren los cuatro proyectores. Este tipo de proyección y organización espacial no lleva a una sensación envolvente. He ahí una diferencia esencial en términos corporales; mientras que el espectador de *IC* estaba envuelto en imágenes, el de *Conozca Venezuela* no lo estaba, ya que había tres paredes en las que no había proyección.

También me interesa considerar *IC* desde la perspectiva de los multipantallas porque comparte con estos una vida breve; ni *IC* ni *Conozca Venezuela* se volvieron a exhibir una segunda vez. El requisito de una estructura arquitectónica y una maquinaria especialmente diseñadas para la exhibición hacen que los multipantallas tengan una vida mucho más breve que las películas de cine. Una vez que se desarma el edificio que alberga el espectáculo y su maquinaria, estas exhibiciones no suelen volver a programarse<sup>9</sup>. Sin embargo, la vida efímera de *IC* lo acerca al *performance art*, un tipo de arte no-objetual que no deja rastro después de su exhibición<sup>10</sup>.

***IC*, la ciudad de dentro, fue creada a través de imágenes, para celebrar el aniversario de la ciudad de fuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de fuera, ¿habrá una relación entre la organización de ambos espacios, el de dentro y el de fuera?**

Además de enfatizar las consideraciones corporales de Rangel, es importante situar la perspectiva de D'Amico en relación a la de Sáenz en cuanto a la utilización del espacio. El requisito de tener un edificio arquitectónico específicamente diseñado a la medida del multipantallas diferencia a estos del cine.

En los años sesenta, el cine estaba en gran medida estandarizado. Una arquitectura, diseño espacial y proyectores de características similares hacían que la mayoría de las películas en 35mm pudieran proyectarse en cualquier cine del mundo. A diferencia de los cines, *IC* solo podía exhibirse en el galpón construido especialmente para el espectáculo, con un espacio circular con ocho pantallas y aparatos que permitiesen la compleja proyección simultánea. Desde un punto de vista técnico y espacial, los multi-pantallas y el cine usan sus espacios de manera muy diferente.

Mi perspectiva se nutre de las anteriores (cine, multipantallas y arte no-objetual) pero tiene un enfoque diferente. Influida por la aproximación fenomenológica al análisis del cine de *The Tactile Eye* (Barker, 2014), los estudios de neurólogos como *Touch: The Science of Hand, Heart and Mind* (Linden 2015) y la relación entre arquitectura y cine de *Atlas of Emotion* (Bruno 2002), me interesa la relación de la arquitectura, la tecnología y el cuerpo humano en *IC*.

En particular, tengo curiosidad por considerar, aunque sea de manera hipotética, el efecto que el dispositivo escenográfico de *IC* (con sus pantallas y elementos que se desplazan) tenía en el cuerpo del espectador. A diferencia del espectador de cine que tiene que estar sentado en su butaca, el de *IC* puede deambular libremente y atravesar los diferentes espacios dentro del galpón. Además del espacio central, existían plataformas de desplazamiento, situadas detrás de las pantallas, que permitían ascender a una altura de varios pisos. Esta libertad de movimiento hacía que el espectador pudiera escoger el ángulo preferido, así como cambiar de opinión y desplazarse para presenciar el espectáculo desde otro ángulo<sup>11</sup>. Me intriga el deambular del espectador, rodeado por las pantallas, y la posibilidad de que el desplazamiento de este le

convierta en un elemento más del espectáculo para los otros asistentes.

También me interesa *IC* en relación a la organización del espacio urbano. Influida por libros como *Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context* (Shiel 2001) quiero examinar la relación que el galpón establece entre el espacio escénico (interior) y el espacio urbano (exterior). Intuitivamente, uno pensaría que ambos espacios no están relacionados, ya que precisamente la función del galpón es separar uno del otro. Sin embargo, me gustaría explorar la posibilidad de que haya una relación entre ambos. *IC*, la ciudad de dentro, fue creada a través de imágenes, para celebrar el aniversario de la ciudad de fuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de fuera, ¿habrá una relación entre la organización de ambos espacios, el de dentro y el de fuera? Mi guía para responder esta pregunta será el manifiesto que escribieron los artistas de *IC*<sup>12</sup>.

#### HACIA UN NUEVO ESPACIO

El grupo de trece artistas –provenientes del cine, arquitectura, teatro, pintura y escultura– que se reunió en torno a *IC* creó un manifiesto titulado *Hacia un nuevo espacio*<sup>13</sup>. Varios de los artistas que trabajaron de manera colectiva en *IC* venían del teatro (Jacobo Borges, Josefina Jordán) y en 1966 ya habían hecho representaciones teatrales que incluían técnicas audiovisuales (*El tintero* 1966)<sup>14</sup>. El manifiesto explica que los artistas buscaban una manera de romper la organización del espacio escénico basada en tres paredes, conocido como espacio de tipo proscenio. Se entiende que los actores (tanto de teatro como de cine) se dan cuenta de la presencia del público pero la ignoran debido a la convención del proscenio. Es decir, no establecen un contacto visual directo con el público, actuando como si estuviesen en otro espacio al que el público no tuviese acceso.

A través del manifiesto, el grupo declara el estilo proscenio inservible: “La escena italiana,

**El requisito de una estructura arquitectónica y una maquinaria especialmente diseñadas para la exhibición hacen que los multipantallas tengan una vida mucho más breve que las películas de cine.**

**En respuesta a la organización espacial del proscenio, el grupo de IC crea un espacio circular central, sin butacas, rodeado de pantallas, en el que la división público/actores desaparece. Además, esta organización espacial convierte al espectador en un elemento más en el campo de visión de los otros asistentes”.**

con sus fosos, proscenio, su piso inclinado, sus falsas perspectivas, su punto de vista único, su espacio para el público, sus galerías, sus palcos, es una concepción ya muerta” (Palacios 1968:18).

Los firmantes del manifiesto reconocen que ha habido intentos de reformar el espacio escénico teatral en cuanto a la relación actor-público, como la experimentación de Jerzy Grotowski (1933-1999), conocido por su teatro pobre. Sin embargo, a pesar de reconocer que la atmósfera común creada por Grotowski es interesante, a los artistas les parece que el público se convierte en un “voyeur culposo” y que su preocupación es eminentemente teatral (*Catálogo* 1968:18).<sup>15</sup>

En respuesta a la organización espacial del proscenio, el grupo de IC crea un espacio circular central, sin butacas, rodeado de pantallas, en el que la división público/actores desaparece. Además, esta organización espacial convierte al espectador en un elemento más en el campo de visión de los otros asistentes.

Una preocupación artístico-social, según lo indica el manifiesto, les diferencia de Grotowski. Para ellos, la obra de arte está intrínsecamente ligada a la sociedad y sus espacios. Así, los modelos a través de los cuales proponen reconfigurar el espacio escénico están inspirados en el urbanismo de los sesenta. Afirman:

El público sensible a los grandes espectáculos, como son las grandes tiendas, aeropuertos, fábricas, mítines gigantescos y el cine. No comprende ni le interesan esos dramas individuales o el teatro de vedette (*Catálogo*: 18).

En esta cita, la inspiración para el nuevo espacio escénico viene de la ciudad moderna, donde se encuentran aeropuertos y grandes tiendas. En términos espaciales, IC establece una estrecha relación entre la ciudad en la que tiene lugar el espectáculo y el espectáculo mismo. Esto se debe, en parte, a que el espectáculo es un homenaje a Caracas, pero también a

que la ciudad moderna y sus espacios son la fuente de inspiración del nuevo espacio teatral. Se puede incluso llegar a decir que la ciudad de dentro (construida a través de multipantallas, torres, proyectores y altoparlantes orquestados a través de una computadora) es el proyector que crea la ciudad de fuera<sup>16</sup>. Los espectadores toman conciencia de la ciudad de fuera a través de la ciudad de dentro, nos dice Sáenz basándose en el texto de Palacios<sup>17</sup>.

En la mente del grupo que creó IC, ciudad y espectáculo están estrechamente relacionados. Inocente Palacios, miembro de la Comisión del Cuatricentenario y representante de los artistas ante la Municipalidad del Distrito Federal se refiere al dispositivo arquitectónico-escenográfico como “dispositivo-ciudad” o “cine-ciudad”<sup>18</sup>. El guion entre las palabras cine y ciudad o dispositivo y ciudad establece una relación simbiótica entre lo que sucede en la ciudad de Caracas, y lo que sucede en el espacio de la representación. La relación está basada en que los espacios creados por la ciudad y por del dispositivo escenográfico están vivos.

En el manifiesto, el nuevo espacio teatral es un ente dinámico; está asociado a un “pulmón vivo, que se ensancha y se reduce, se fragmenta y se hace total” (*Catálogo* 1968:21). Las pantallas y cubos que descienden y ascienden a través de la tramoya “respiran” y por ello se oponen al espacio teatral “muerto” del proscenio (*Catálogo* 1968: 18). El espacio escénico de IC como el de la ciudad, en el que está inspirado, respira.

### LA CIUDADANA-ESPECTADORA

Si hay un dispositivo-ciudad, como afirma Palacios, debe haber también una ciudadana-espectadora que se pasee por la ciudad y su espectáculo. Imagino que el pasear por la ciudad estará ligado en la mente de muchos lectores a cientos de artículos que se han escrito sobre la experiencia del espacio urbano desde la perspectiva del *flâneur*, paseante asociado sin duda al siglo XIX y a Charles Baudelaire.

Imaginemos a una paseante (para jugar con la masculinidad de Baudelaire), que deambule por la Caracas del siglo XIX, la de los años 60 y que también entre a IC<sup>19</sup>, ¿cuál será su experiencia fenomenológica? Casi todo el mundo estará de

acuerdo en que la paseante experimentará una gran diferencia al andar por la ciudad del siglo XIX y por la de los años sesenta. Los edificios serán más grandes, habrá más objetos en movimiento como autos... Mi meta es mostrar que *IC* le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad de Caracas entre el siglo XIX y los años sesenta. *IC* es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de esta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas ha cambiado.

El tamaño de los edificios es uno de los cambios más notables si comparamos el paisaje urbano de la Caracas del siglo XIX y el de los años sesenta. En el siglo XIX los edificios eran de menor tamaño y estaban más separados, por lo que la ciudadana que paseara por la ciudad podía fácilmente abarcar los edificios con la mirada. A diferencia de este paisaje urbano, la ciudadana de los años sesenta tiene que levantar la mirada para ver la parte superior de las torres que la rodean, que no solo son más altas, sino que además están más cercanas la una de la otra. La relación entre el ser humano y su entorno ha cambiado de proporción, y este cambio se reproduce en el dispositivo-ciudad.

Gracias al dispositivo arquitectónico-escenográfico, la relación entre el espectador y las imágenes era desmesuradamente grande. Como lo muestran las fotos, las imágenes proyectadas eran diez y hasta veinte veces mayores que el tamaño de la espectadora.

Esto se debía al tamaño de las pantallas y a la abundancia de encuadres de primerísimos planos (como un dedo o un ojo).<sup>20</sup> Ambos contribuían a aumentar la proporción entre la espectadora y las imágenes. Los primeros planos, reproducidos a gran escala, hacían que el espectador se sintiese pequeño. Si quería abarcar la imagen completa con su mirada, tenía que hacer el mismo movimiento que el ciudadano de los años sesenta: levantar la mirada o retroceder para así dejar más espacio entre él y la pantalla/edificio. Era una sensación distinta a la del ciudadano del siglo XIX, cuya mirada podía abarcar los edificios sin desplazarse. Al proyectar imágenes a gran escala, el dispositivo-ciudad recrea



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas

la sensación de estar en una ciudad de torres, pero lo hace fuera del espacio citadino, en el espacio interior del dispositivo. El espacio exterior e interior están conectados.

La fragmentación del panorama urbano es otro de los cambios más notables de la ciudad de Caracas. En el siglo XIX, el ciudadano podía observar la fachada completa de un edificio porque había pocos obstáculos delante. En cambio, en la ciudad de los sesenta las torres se tapan unas a otras y la paseante apenas ve fragmentos que parecen sobreponerse unos a otros. Al haber más edificios dentro del mismo espacio, al llenarse la ciudad de torres, el ciudadano que deambula no puede ver la totalidad. O puesto de otra manera: la totalidad urbana está constituida por fragmentos.

*IC* reproducía la sensación de obstaculización visual y fragmentación a través de cuatro torres centrales, construidas con tubos metálicos. Cuando el espectador miraba en dirección a las pantallas del lado opuesto al que se encontraba, las torres se interponían entre sus ojos y las imágenes proyectadas en las pantallas. Como lo muestra la foto, se podían apreciar las imágenes que se proyectaban detrás de las torres, pero siempre con la silueta de las torres sobrepuesta sobre el área de la proyección.<sup>21</sup>

Los “cubos móviles” o simplemente “cubos” también contribuían a la obstaculización del

“panorama urbano”, empleando para ello la tramoya del espectáculo.<sup>22</sup>

“Había alrededor de unos cuarenta cubos” Sáenz (1996:28) de tamaño gigantesco; algunos tenían 30 metros cuadrados de superficie por lado (1996:28). Desconocemos la computadora que los operaba y sabemos poco sobre los técnicos que la diseñaron. Sin embargo, las fotos muestran que los cubos se desplazaban verticalmente a través de una serie de poleas. Aunque no sabemos exactamente en qué momento del espectáculo subían o bajaban, hay fotos que muestran que al principio de la representación, cuando los espectadores entraban, los cubos estaban subidos.

Así, la primera impresión era la de entrar a un espacio gigantesco abierto, en el que los elementos más importantes eran las pantallas. Ya comenzada la representación, los cubos descendían, interactuando con las imágenes proyectadas en las pantallas.

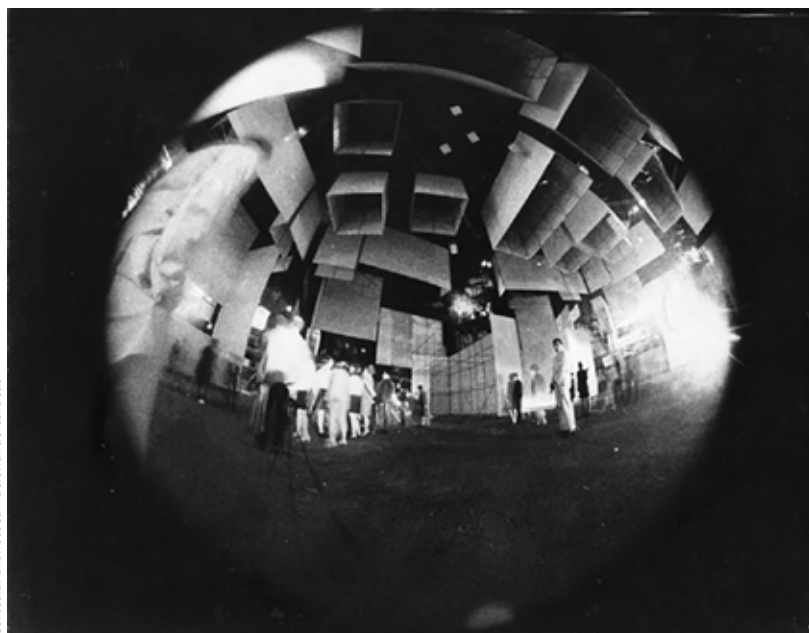
La función de los cubos era “intervenir” las imágenes, interponiéndose entre el proyector y la pantalla, así como recibir las imágenes de 45 diaproyectores suspendidos del techo del dispositivo.<sup>23</sup> Así lo muestra un primer plano de Josefa Joaquina Sánchez (1765-1813), la esposa de José María España intervenido por un cubo.

La boca de Joaquina parece salirse de la pantalla debido a que el cubo obstaculiza la proyección, dando volumen y creando una sensación de tridimensionalidad<sup>24</sup>. Es a través de esta imagen fragmentada, de una cara cuya boca avanza hacia el espectador, que el dispositivo-ciudad reproduce la sensación del fragmento y también de volumen de las superficies ciudadanas. La imagen completa está ausente en *IC*, donde incluso las pantallas centrales estaban partidas. Pedazos y volúmenes integraban la ciudad de dentro y la de fuera.

Además del tamaño y la fragmentación, *IC* también resalta el cambio en el movimiento ciudadano. En el siglo XIX, el *flâneur* deambulaba de manera placentera con tranquilidad. En cambio, en la Caracas de los sesenta nuestra paseante se cruza con elementos en movimiento que atraviesan la ciudad como autos, motos, vendedores con carritos, e incluso



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortés: Biblioteca Nacional de Caracas

aviones. Esto hace que la ciudadana tenga que sortear los vehículos y obstáculos que se atraviesan en su camino, y en ocasiones acelerar su movimiento e incluso correr.

El movimiento ciudadano acelerado se repetía dentro del dispositivo-ciudad. Estaba creado a través de los cubos y las acciones en vivo. Cuando los cubos estaban bajados, se asentaban sobre el suelo del espacio central y creaban “calles”, por las que los espectadores “transitaban” como si estuvieran en la ciudad. El espectáculo incluía acciones en vivo. Mucha gente recuerda hasta hoy los motorizados y policías a caballo, quienes les obligaban a correr por las “calles”, creadas por los cubos, para evitar ser atropellados.

El sonido y la luz del dispositivo-ciudad también contribuían a crear la sensación de un “espacio vivo”, en movimiento. La música concreta del chileno José Vicente Asuar y de Kurwenal Robles estaba hecha con ruidos ciudadanos y reproducía los patrones rítmicos del palpitante de la ciudad<sup>25</sup>. La luz provenía de dos fuentes: los poderosos reflectores que guiaban al espectador hacia el núcleo de la actividad del

espectáculo<sup>26</sup>, y los ocho proyectores de las torres centrales. La del dispositivo era una ciudad de luz en movimiento.

La sincronización de la imagen en las pantallas y la edición del material proyectado creaban un movimiento acelerado poco común en el cine, semejante a una orquesta de luces. En cada pantalla se creaba un ritmo entre la imagen proyectada, la que le precedía y la que le seguía (edición vertical). El ritmo era rápido, porque en general no se trata de planos largos y lentos, sino de cortes rápidos, de instantes que, como los de la ciudad, desaparecen. Al mismo tiempo, las imágenes de cada pantalla interactúan con las de las otras siete pantallas (edición horizontal). Así, al instante de una de las pantallas, se le suman los instantes de las otras pantallas, agilizando aún más el movimiento. Sáenz *et al.* hacen un excelente análisis del funcionamiento de las pantallas en el episodio de Gual y España.<sup>27</sup>

El montaje horizontal y vertical que orquestan las pantallas recrea la simultaneidad y el contraste ciudadano. En la ciudad pasan muchas cosas al mismo tiempo (simultaneidad), pero a la vez lo que está pasando puede ser muy diferente

(contraste). Esto se debe a que en la urbe moderna conviven (simultaneidad) elementos que se modernizan a ritmos distintos (contraste), como un carro tirado por mulas y una autopista.

Además, en el caso de *IC*, conviven personas de periodos históricos diferentes. Así, la vida de la Caracas que dejó de existir está literalmente en contacto directo con la vida de una Caracas

de los años sesenta, que sigue existiendo fuera del espectáculo. Por ejemplo, las pantallas 1, 3, 5 y 7 podían referirse a una reunión de la Compañía Guipuzcoana, mientras que las pantallas 2, 4, 6 y 8 podían tener imágenes de un mitin de obreros en una fábrica de los sesenta.

Todas las pantallas muestran relaciones laborales, pero mientras que las impares son imágenes del periodo colonial, las pares son imágenes contemporáneas al espectáculo. La organización espacial de *IC* acentúa la simultaneidad y el contraste. La espectadora, rodeada de las ocho pantallas en el espacio central,

percibe imágenes de distintos siglos que se contraponen y son semejantes con solo girar ligeramente la cabeza. Con este método, *IC* resalta el contraste y la simultaneidad ciudadinas.

No es difícil imaginarse que nuestra visitante a *IC* se sienta aturdida y herida.<sup>28</sup> En un artículo de periódico titulado “Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas” un asistente a la representación indica sentirse desorientado<sup>29</sup>. Los visitantes están reaccionando de la manera esperada. Que el espectáculo estaba diseñado con intención de “herir” a los espectadores podemos deducirlo de un dibujo del *story-board* que muestra a un gigantesco y amenazante ser que surge de la luz de las pantallas.

El tamaño desmesurado de las imágenes, la fragmentación, el ritmo acelerado de las ocho pantallas, las “acciones en vivo”, la interacción de los cubos con las pantallas, los reflectores, la música concreta, las calles creadas por los cubos al descender, todos estos elementos

crean una situación caótica que hiere al espectador. Esta sensación nos lleva a preguntarnos sobre el carácter de la representación en sí. Si la etimología de la palabra *espectáculo* relaciona la actuación con la diversión, ¿podemos llamar a *IC* espectáculo? En *IC* la visitante deja de ser espectadora en el sentido literal de la palabra; no se trata de alguien que ve o mira, que asiste a un acto para divertirse. Se trata de ciudadanos que reconocen su ciudad.

Es a través del cuerpo y sus reacciones (es decir de una manera fenomenológica) que la visitante aprecia sensorialmente el vivir del espacio urbano de los años sesenta. Es a través de los sentidos, de la luz, de la música, del movimiento que la visitante se da cuenta del cambio que supone vivir en una ciudad de autopistas, donde todo sucede mucho más deprisa. La tecnología del dispositivo-ciudad permite recrear la experiencia de vivir en un espacio urbano fragmentado y desmesurado en relación a la estatura humana. La creación de un nuevo espacio convierte el espacio de la representación en un espacio participatorio en el que la visitante puede e incluso necesita interactuar con el espacio que la rodea.

*IC* crea un nuevo espacio escénico. A diferencia del espectador que se sienta en un espacio tipo proscenio, como el del teatro italiano o del cine, la visitante del dispositivo-ciudad no está “atada” a su silla. Puede girarse trescientos sesenta grados o volver la cabeza para ver lo que está siendo proyectado en la pantalla detrás suyo o incluso abandonar el espacio central y subir por las plataformas de desplazamiento. No queda duda de que el espacio de *IC* es un espacio vivo, como el del aeropuerto, el de las grandes tiendas, o los mítines.

A través del movimiento que le rodea y de su propio movimiento la visitante reconoce la nueva visualidad y acústica urbanas. *IC* se inspira en el espacio urbano moderno como modelo para revitalizar el espacio escénico teatral y yo añadiría, y como meditación sobre los cambios espaciales traídos por la modernidad urbana. *IC* es importante hoy porque constituye una profunda reflexión sobre la organización del espacio en relación al cuerpo humano.

**Si la etimología de la palabra *espectáculo* relaciona la actuación con la diversión, ¿podemos llamar a *IC* espectáculo? En *IC* la visitante deja de ser espectadora en el sentido literal de la palabra; no se trata de alguien que ve o mira, que asiste a un acto para divertirse. Se trata de ciudadanos que reconocen su ciudad.**



**ISABEL ARREDONDO**

Universidad Estatal de Nueva York en Plattsburgh.

Nota: Publicación exclusiva para Tráfico Visual.

Todos los derechos reservados.

<http://www.traficovisual.com/2016/04/07/los-limites-del-espacio-urbano-y-escenico-imagen-de-caracas/>

**Notas**

- 1 Tras el cierre súbito de la exhibición el material estuvo desperdigado. Sin embargo, en el año 1982 Jacobo Borges gestionó su depósito en la Biblioteca Nacional de Caracas, donde hasta hoy se encuentra. La exposición se cerró a dos meses y nueve días de su inauguración (Sánz 1996:22).
- 2 Uso la palabra galpón porque es la que se empleó en los periódicos venezolanos para referirse a *Imagen de Caracas*.
- 3 El arquitecto fue Juan Pedro Posani.
- 4 El artículo "Introducción a Imagen de Caracas" (*Cine al día*, nº 4. Caracas, julio 1968: 11-13) fue escrito antes de la primera exhibición del espectáculo el 29 de agosto. "Imagen de Caracas: Las aspiraciones y los resultados" (*Cine al día*, nº 5. Caracas, septiembre 1968: 24-28) se escribió después del cierre súbito del espectáculo. Según Gabriela Rangel, el cierre se debió a la interpretación crítica de la historia nacional: "A month after it opened, *Image of Caracas* was shot down due to its polemical interpretation of national history". En: "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela", <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel> bajado el 9 de marzo 2016, s.p.
- 5 En la nota 1 de la obra citada, Rangel aclara que la presencia del cuerpo del artista no es imprescindible ("the body of the artist needs not intervene in order to create a situation or produce an event").
- 6 Lafee Santana, Marisol Sánz y Gerardo Yanowsky escribieron *Imagen de Caracas: Perspectivas de un multimedia histórico*. Tesis de Grado para optar a la licenciatura en Artes. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1991. Además, Sánz escribió el artículo "Imagen de Caracas, historia, imagen y multimedia". En: *Objeto Visual*, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional vol.3, Conac: Fundación Cinemateca Nacional, 1996: 21-63.
- 7 En ambas compara *IC* con la obra de *La hora de los hornos*, considerando que aunque emplean tecnologías diferentes ambas son similares "por su recurso al expediente histórico y por la utilización de un lenguaje que expandiera al máximo las posibilidades persuasivas del cine" (191: 38).
- 8 Hay, sin embargo, diferencias que separan a *IC* de los espectáculos de las ferias mundiales que estudia D'Amico. A diferencia de los multi-medias de feria mundial, *IC* no fue creado para mostrar el avance tecnológico de un país. En las ferias mundiales, la capacidad tecnológica de un país se mide a través de la complejidad de su pabellón; a mayor complejidad en el uso de tecnología avanzada, más avanzado parece el país. El fin de *IC* no es mostrar el desarrollo tecnológico de Venezuela, como lo explican los artistas que firman el manifiesto de *IC*, quienes aclaran: "No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos" (Catálogo 1968: 20) y también "No era la espectacularidad técnica lo que pretendíamos al utilizar varias pantallas, sino la construcción de un lenguaje dirigido a todo el ser (Catálogo 1968: 19-20). En este sentido, aunque requiera un edificio específico para la proyección y emplee tecnología similar, *IC* se diferencia de los multi-pantallas construidos para ferias mundiales, porque no fue creado con el mismo fin. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que no se trata de un hecho excepcional. A menudo los artistas dan a la tecnología un uso para el que no fue creado.
- 9 A menudo las bases arquitectónicas son desarmables, en el caso de *IC* estaban hechas de tubos de aluminio, pero raramente se vuelven a armar, ya que además se requiere un espacio para volver a hacerlo.
- 10 A no ser que sea claro está, documentación del performance con imagen con movimiento o sin el, fotografía.
- 11 En caso de que quisiese sentarse, *IC* proveía sillas plegables para el espectador que desease usarlas. El espectador podía situarlas en cualquier sitio que lo deseara o prescindir de ella.
- 12 La Municipalidad del Distrito Federal de Caracas publicó el texto completo (17-21), así como un texto de Inocente Palacios, en el catálogo oficial de la obra. *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, Municipalidad del Distrito Federal, 1968. Sánz 1991 reproduce el catálogo 5-32 como parte del anexo 3 y 4. El manifiesto, menos cuatro párrafos, también apareció en *Cine al Día*, nº 4, julio de 1968: 11-12, y partes del manifiesto están incluidas en el libro de D'Amico, quien además reproduce el texto de la hojas sueltas que recibía el público al entrar en el espectáculo. El manifiesto será citado de acuerdo a su fuente original, *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, Municipalidad del Distrito Federal, Caracas, 1968: 17-21 empleando el título abreviado Catálogo y el número de página.
- 13 Los firmantes del manifiesto fueron: Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic y Francisco Hung.
- 14 Ambos formaban parte del grupo de teatro ACAT (Asociación Carabobeña de Arte Teatral) (Sánz 1996:23).
- 15 Rangel comenta que "*Imagen de Caracas* estaba basada en la noción Brechtiana de la interrupción de la acción y la participación, en la que los elementos teatrales y la imágenes fílmicas se fragmentan en el espacio y es el espectador quien completa sus contenidos, quien también necesita dar vueltas para poder seguir la acción en las varias pantallas. La presencia de actores *in situ* completaba la intención ("*Imagen de Caracas* was based on the Brechtian notion of the interruption of action and participation, in which theatrical elements and film images become fragmented in space and their contents are completed by the spectator, who also needs to move around in order to follow the action projected onto various screens. The *in situ* presence of actors completed the intention. Nota 20 de Rangel, "An Art of Nooks").
- 16 A diferencia de ser un reflejo, la ciudad de dentro crea la de fuera porque nos hace entenderla.

## DOSSIER

- 17 Tomo esta idea de Sáenz, quien cita a Palacios (1991: 117)
- 18 Sáenz quien titula uno de sus epígrafes “El dispositivo arquitectónico-escenográfico” considera que elementos tanto arquitectónicos como escenográficos formaban parte del dispositivo (1996:27). Según Inocente Palacios, *IC* se trataba de una convocatoria cívica más que de un espectáculo recreativo y el espectador era como un ciudadano del dispositivo Cine-Ciudad (Sáenz 1991:106-7, también en Catálogo 1968: 15).
- 19 Para un análisis concreto de la evolución de la ciudad véanse Mario Sanoja Obediente e Iraida Vargas Arenas, “Tendencias del proceso urbano en las provincias de Caracas y Guayana, siglos XVI-XIX: el modo de vida colonial venezolano”, *Revista de Arqueología Americana*, No. 11, (julio-diciembre 1996), pp. 57-77 y Mark Dinneen, “Visiones de Caracas: promesa y desencanto”. En: *Guaraguao*, Año 8, No. 18, pp. 33-48.
- 20 Véase un ejemplo de un ojo en <http://jacoboborges.squarespace.com/about-imagen-de-caracas/>. Véase el ejemplo 14 (mi número siguiendo el orden de las fotos) en la pestaña Performance and theater.
- 21 Página de Borges, foto 16.
- 22 Empleo el término sugerido por Sáenz et al. (1991: 99).
- 23 Así lo dice Sáenz (1991:103), aunque no pude encontrar ninguna de las diapositivas del espectáculo.
- 24 Comparar la misma proyección sin la interrupción del cubo en Borges 8.
- 25 En el momento de escribir este artículo el elemento sonoro del espectáculo se halla perdido, y por eso es difícil evaluar el papel que la música tenía en la representación, pero sí sabemos que había cuarenta y seis altoparlantes (Palacios en *Cine al Día*: 140).
- 26 Estos están situados en las torres centrales, en la plataforma superior, y distribuidos por el dispositivo (Sáenz 1991:101-2).
- 27 El análisis está en capítulo V, “El material filmado” e incluye: Explicación del esquema a ocho pantallas (1991:160-163); Criterios para la segmentación (1991: 163-169); Estructura narrativa a ocho pantallas (1991: 172-186) y Ritmos espaciales entre pantallas (1991: 186-189). Cinemateca Nacional tiene un “mapa” de las ocho pantallas durante el espectáculo con anotaciones del material que se proyectaba en cada momento y la banda sonora.
- 28 Sáenz et al. consideran las imágenes caóticas y agresivas (1991:149).
- 29 S/a “Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas”. *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968. Sáenz también recalca la desorientación (1991: 112, 117). La desorientación es un elemento buscado en otros multipantallas, aunque no hasta el límite de *IC*. Por ejemplo en *El Laberinto*, instalado en uno de los pabellones de la Expo 67, el espectador tiene que atravesar un sistema de pasillos y espejos que le desorientan antes de llegar al espacio central (de ahí el nombre del espectáculo).