



Agujeros dimensionales para el consumo, 24/marzo/2017.

Imagen de Caracas: ciudad, cine e impulso modernizador¹

Isabel Arredondo y Ricardo Azuaga

Universidad Estatal de Nueva York y Universidad Central de Venezuela
Nueva York, Estados Unidos y Caracas, Venezuela
arredoi@plattsburgh.edu y jrjag63@gmail.com

Resumen

TÍTULO: *Imagen de Caracas*: ciudad, cine e impulso modernizador

Con motivo del cuatricentenario de la ciudad de Caracas (Venezuela), un grupo de artistas creó un espectáculo multimedia llamado *Imagen de Caracas*. Éste establecía lazos con las vanguardias internacionales de los años sesenta al involucrar artistas de diversas disciplinas y abordar temas socio-políticos. La experimentación con el espacio y el tiempo servía para cuestionar la silenciada historia del colonialismo y el rápido y accidentado crecimiento de la ciudad durante los años cincuenta y sesenta. Cerrado súbitamente por las mismas autoridades municipales que lo financiaron, parte de su material se perdió. Habiendo examinado los elementos que sobrevivieron, el presente ensayo relaciona la experimentación de *Imagen de Caracas* con el urbanismo y su legislación; resume investigaciones anteriores; repasa los diversos planes de modernización aplicados a la ciudad, y se aproxima fenomenológicamente al evento al describir las experiencias sensoriales de una hipotética visitante que pasea por la ciudad y su espectáculo.

Palabras clave: Cine y representación. Multimedia. *Imagen de Caracas*. Desarrollo urbano. Arte y cuerpo.

Abstract

TITLE: *Imagen de Caracas*: city, cinema and modernizing impulse

As part of Caracas' four hundred anniversary celebration, a group of Venezuelan artists created the multimedia event *Imagen de Caracas*. The show engaged with 1960s international avant-gardism by combining multiple disciplines and by introducing socio-political concerns. By experimenting with time and space the artists questioned Caracas'

¹ El presente trabajo fue facilitado por una beca Fulbright de investigación (septiembre-diciembre 2015). La beca permitió la estancia de la doctora Arredondo en Caracas, así como llevar a cabo las reuniones para discutir sobre las fuentes a emplear y decidir la aproximación que se le dio al artículo.

untold history of colonialism and the city's fast and uneven growth in the 1950s-60s. Unexpectedly closed by the local authorities that had financed it, the show's elements were dispersed and some lost. Having examined what remains of the show, this article sets *Imagen de Caracas'* experimentation in relation to urban planning and urban legislation from the end of the 19th century to the 1960s. The article includes a summary of previous approaches to *Imagen de Caracas*, gives an overview of city planning and takes a phenomenological approach by describing the sensorial experiences of a hypothetic flâneuse who walked through the city and its show.

Keywords: Film and representation. Multimedia. *Imagen de Caracas*. Urban development. Art and body

16

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 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 venezolanos². El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1968 en el barrio El Conde en Caracas, donde hoy se encuentra Parque Central³. Para ello se construyó un galpón en un recinto de cinco hectáreas⁴. El recinto arquitectónico, que se parecía a una colosal carpa de circo, se erguía sobre una base de casi una hectárea (30 metros por 30 metros y tenía una altura de 27 metros). Algo así como un campo de fútbol de ocho pisos que albergaba pantallas dos veces más grandes que las pantallas de cine normales⁵. En el interior se encontraban cuatro torres que proyectaban simultáneamente películas de 35 mm en pantallas gigantescas. Al entrar a 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 gigantescos que interceptaban la proyección en las pantallas.

2 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 Venezuela, donde se encuentra hasta hoy. La exposición se cerró a dos meses y nueve días de su inauguración (Cfr. Marisol Sanz, "*Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia*", *Objeto visual*, n° 3 (1996): 21-63.

3 Vicente Lecuna presentó un trabajo sobre este espacio urbano. En él describe la idea de construir una ciudad, Parque Central, dentro de la ciudad de Caracas. Véase bibliografía.

4 Utilizamos la palabra "galpón" porque es la que se empleó en los periódicos venezolanos para referirse a la construcción que contenía el dispositivo de *Imagen de Caracas*.

5 El arquitecto fue Juan Pedro Posani.

Además, el espectáculo contaba con actores en vivo, como motorizados o policías a caballo, que interactuaban con la proyección.

Aproximaciones al estudio de Imagen de Caracas

Las revistas especializadas, como *Cine al Día*, anunciaron al público cinéfilo y de especialistas la creación y, luego, el cierre del espectáculo antes de lo establecido⁶. Por su parte, la curadora venezolana Gabriela Rangel sitúa a *Imagen de Caracas*, junto con *El Techo de la Ballena*, como los antecedentes del *performance art* en Venezuela, que en los años setenta y ochenta tendrá figuras tan destacadas como Antonieta Sosa, Marco Antonio Eteddgui y Carlos Zerpa. Rangel, considera *Imagen de Caracas* parte del arte no-objetual, ya que para ella el cuerpo del artista no tiene que intervenir directamente en la obra de arte⁷.

Sin duda, la investigadora más importante con respecto a *Imagen de Caracas* es Marisol Sanz, quien participó, junto con Ramón Lafee Santana y Gerardo Yanowsky, en una tesis de licenciatura y posteriormente publicó un artículo clave: *Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia*. El artículo y la tesis son fuentes que establecen las bases para el estudio sobre la creación y exhibición de *Imagen de Caracas*⁸. Sin embargo, aquí se empleará una perspectiva distinta. Sanz está más interesada en examinar la contribución que *Imagen de Caracas* hace a la construcción de un nuevo cine latinoamericano⁹. No le falta razón, porque si nos enfocamos en la imagen en movi-

17

6 El artículo "Introducción a *Imagen de Caracas*", publicado en *Cine al día*, n° 4 (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*, n° 5 (1968): 23-28, se publicó después del cierre súbito del espectáculo. Según Gabriela Rangel, "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela", *E-Misférica* 8.1 (2013): S/P, <http://hemisphericasinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel> bajado el 9 de marzo 2016, 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".

7 En la nota 1 del texto de Rangel, "An Art of Nooks...", S/P, se 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").

8 Ramón Lafee Santana, Marisol Sanz y Gerardo Yanowsky, "*Imagen de Caracas*: Perspectivas de un multimedia histórico" (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1991. Además, del artículo de Sanz, "*Imagen de Caracas*...").

9 En ambos trabajos se compara *Imagen de Caracas* con *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968), 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" (Lafee Santana, Sanz, Yanowsky, *Imagen de Caracas*..., 38).

miento proyectada en las pantallas, *Imagen de Caracas* se puede comparar con el cine latinoamericano de finales de los años sesenta. De esta manera, uno puede preguntarse como lo hace Sanz, ¿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 *Imagen de Caracas* desde la revolución audiovisual que tuvo lugar en los años sesenta y setenta (1971: 292-306)¹⁰. La periodista venezolana examina *Imagen de Caracas* junto a multipantallas que se crearon para ferias mundiales, como la exposición mundial canadiense del año 1967, Expo 67. Desde esta perspectiva, *Imagen de Caracas* se estudia en paralelo a *Conozca Venezuela*, obra de Ricardo de Sola con la que Venezuela participó en Expo 67. El marco provisto por D'Amico permite subrayar la importancia de la arquitectura. Al igual que *Imagen de Caracas*, *Conozca Venezuela* se exhibía dentro de un edificio especialmente diseñado para el multipantallas. El reconocido arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva diseñó tres cubos para el espacio ferial de Expo 67¹¹. en la isla de Notre Dame (Montreal). En la pared de uno de ellos, se hacía la proyección a cuatro pantallas de *Conozca Venezuela*.

Obviamente, hay esenciales diferencias artísticas e ideológicas entre *Imagen de Caracas* y *Conozca Venezuela*, ya que esta última era parte de la promoción del gobierno hacia el exterior y no de un grupo de artistas¹². Sin

18

10 Margarita D'Amico, *Lo audiovisual en expansión* (Caracas: Herrero Hermanos, 1971).

11 En un trabajo del 2016, Rangel sitúa *Imagen de Caracas* como una contrapropuesta a la integración modernista defendida por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, quien estuvo a cargo del pabellón venezolano Expo 67 en Montreal, dentro del cual se encontraba el multipantallas *Conozca a Venezuela* (1967).

12 Hay, sin embargo, diferencias que separan *Imagen de Caracas* de los espectáculos de las ferias mundiales que estudia D'Amico. A diferencia de los multimedia de feria mundial, *Imagen de Caracas* 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 *Imagen de Caracas* no es mostrar el desarrollo tecnológico de Venezuela, como lo explican los artistas que firman el manifiesto de *Imagen de Caracas*, quienes aclaran: "No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos" ("*Imagen de Caracas*". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]:21) 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" ("*Imagen de Caracas*" : 19-20). En este sentido, aunque requiera un edificio específico para la proyección y emplee tecnología similar, *Imagen de Caracas* se diferencia de los multipantallas construidos para ferias mundiales porque no fue creado con el mismo fin. Sin embargo,

embargo, el examinar ambas desde el punto de vista arquitectónico permite comparar las relaciones espaciales. En casi todos los multipantallas, se construyen edificios específicamente diseñados para albergar la maquinaria que permite la exhibición. En este trabajo nos interesa la manera en la que estos edificios y su tecnología audiovisual crean espacios. *Imagen de Caracas* y *Conozca Venezuela* crean espacios que son muy diferentes en relación con el 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 *Imagen de Caracas* estaba envuelto en imágenes, el de *Conozca Venezuela* no lo estaba, ya que había tres paredes en las que no había proyección.

También es importante considerar *Imagen de Caracas* desde la perspectiva de los multipantallas porque comparte con estos una vida breve. Ni *Imagen de Caracas* 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 programarse¹³. Sin embargo, la vida efímera de *Imagen de Caracas* lo acerca al *performance art*, un tipo de arte no-objetual que no deja rastro después de su exhibición¹⁴.

Además de enfatizar las consideraciones corporales de Rangel, es importante situar la perspectiva de D'Amico en relación con la de Sanz en cuanto a la utilización del espacio. El requisito de tener un edificio específicamente diseñado a la medida del multipantalla 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 35 mm pudieran proyectarse en cualquier cine del mundo. A diferencia de los cines, *Imagen de Caracas* sólo podía ex-

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.

13 A menudo, las bases arquitectónicas son desarmables, pero raramente se vuelven a armar ya que, además, se requiere un amplio espacio para volver a hacerlo. En el caso de *Imagen de Caracas*, la estructura estaba hecha de tubos de aluminio.

14 A no ser que se trate, claro está, de documentación sobre el performance a través de imágenes con movimiento o sin él: fotografía.

hibirse 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 multipantallas y el cine usan sus espacios de manera muy diferente.

La ciudad de adentro y la ciudad de afuera

En un texto de 1969 publicado con motivo del cuatricentenario de la ciudad, Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, en una especie de enorme memoria arquitectónica, afirman que para la época en Caracas sí existe una noción de urbanismo, pero definida por la ineficacia gubernamental y la carencia de una "tesis clara" elaborada por "organismos coordinados bajo una política de planificación, al mismo tiempo recia y flexible" dejando que la ciudad caiga "en manos de la especialización económica más simple y mecánica"¹⁵.

20

Nos interesa *Imagen de Caracas* en relación con la organización del espacio urbano. Influidos por libros como *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context* de Shiel y Fitzmaurice (eds.), queremos 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, nos gustaría explorar la posibilidad de que haya una relación entre ambos. *Imagen de Caracas*, la ciudad de adentro, fue creada a través de imágenes para celebrar el aniversario de la ciudad de afuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de afuera, ¿cuál es la relación entre la organización de ambos espacios, el de adentro y el de afuera?

Para responder esta pregunta partiremos de algunos artículos que nos hablan de la modernización de Caracas, casi todos contenidos en el libro *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, de Valtmijana (coord.). Al terminar de revisar cada uno de estos textos podrá verse que, pese a la presencia constante de un plan regulador para el urbanismo de la ciudad, que se discutía y rediscutía constantemente, existieron diversas variables que generaran la sensación de improvisación y desorden urbanísticos en las ciudades venezolanas, particularmente en Caracas, tales como el tipo de crecimiento,

¹⁵ Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, *Caracas a través de su arquitectura* (Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969), 515.

el llegada e instalación de las migraciones, las maniobras políticas y los intereses económicos ligados al negocio inmobiliario.

Para responder a la pregunta sobre cuál es la relación entre los espacios de *Imagen de Caracas* y la ciudad emplearemos textos que tratan sobre la percepción. Así, nuestra perspectiva se nutre de las anteriores (cine, multipantallas y arte no-objetual) pero tiene un enfoque diferente. Influidos por la aproximación fenomenológica al análisis realizada por Barker en *The Tactile Eye*, los estudios de neurólogos de Linden en *Touch: The Science of Hand, Heart and Mind* y la relación entre arquitectura y cine presente en *Atlas of Emotion* de Bruno, nos interesan las relaciones entre la arquitectura, la tecnología y el cuerpo humano en *Imagen de Caracas*. En particular, tenemos curiosidad por considerar, aunque sea de manera hipotética, el efecto que el dispositivo escenográfico de *Imagen de Caracas* (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 *Imagen de Caracas* 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 ángulo¹⁶. Nos intriga el deambular del espectador, rodeado por las pantallas, y la posibilidad de que el desplazamiento de éste lo convierta en un elemento más del espectáculo para los otros asistentes. Al mismo tiempo, también nos intriga la violencia sensorial del espectáculo, y su relación con la violencia del proceso urbanístico de Caracas. No es difícil imaginarse que una espectadora de *Imagen de Caracas*, a la cual se hará referencia más adelante, se sintiera aturdida y agredida¹⁷. En un artículo de la revista *Momento*, titulado *Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas*, un asistente a la representación indica sentirse desorientado¹⁸. Los visitantes están reaccionando de la mane-

16 En caso de que quisiera sentarse, había sillas plegables para el espectador que desease usarlas. El espectador podía situarlas en cualquier sitio que lo desease o prescindir de ellas.

17 Lafee Santana, Sanz y Yanowsky consideran las imágenes caóticas y agresivas (149).

18 S/A, "Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas", *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968. Lafee Santana, Sanz y Yanowsky también recalcan la desorientación (112, 117). La desorientación es un elemento buscado en otros multipantallas, aunque no hasta el límite de *Imagen de Caracas*. Por ejemplo en *In the Labyrinth* (Roman Kroitor, Colin Low y Hugh O'Connor, Canadá, 1967), instalado en el pabellón

ra esperada. Que el espectáculo estaba diseñado con intención de "herir" a los espectadores podemos deducirlo de un dibujo del *storyboard* que muestra 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 interactuación 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.

El crecimiento urbanístico de Caracas, la ciudad de afuera, aparece en el artículo combinado con la representación a nivel corporal de ese crecimiento en la ciudad de adentro. Según el grupo que creó *Imagen de Caracas*, ciudad y espectáculo están estrechamente relacionados. Inocente Palacios, miembro de la Comisión Especial Homenaje a Caracas¹⁹ y representante único de los artistas ante el Concejo Municipal, se refiere al dispositivo arquitectónico-escenográfico como "dispositivo-ciudad" o "cine-ciudad"²⁰. El guión entre las palabras cine y ciudad o dispositivo y ciudad establece una relación simbiótica entre lo que sucede en el espacio de la representación y lo que sucede en Caracas, la ciudad. La relación está basada en que los espacios creados por la ciudad y por el dispositivo escenográfico están vivos. En el manifiesto *Hacia un nuevo espacio*, ese espacio teatral es un ente dinámico; está asociado a un "pulmón vivo, que se ensancha y se reduce, se fragmenta y se hace total"²¹ (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 proscenio²². El espacio escénico de *Imagen de Caracas*, como el de la ciudad en el que está inspirado, respira.

Para mostrar esa simbiosis entre adentro y afuera, ciudad y espectáculo, el artículo combina el relato del proyecto modernizador de Caracas, con letra redonda, y el relato fenomenológico, en cursivas. *Si hay un dis-*

correspondiente 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).

19 Esta comisión fue creada por la Gobernación de Caracas. Más tarde se denominará Comisión Imagen de Caracas.

20 Sanz, quien titula una de las partes de su artículo "El dispositivo arquitectónico-escenográfico", considera que tanto los elementos arquitectónicos como escenográficos formaban parte del dispositivo (27). Según Inocente Palacios, *Imagen de Caracas* se trataba de una convocatoria cívica más que de un espectáculo recreativo y el espectador era como un ciudadano del dispositivo Cine-Ciudad (Lafee, Sanz y Yanowsky, *Imagen de Caracas...*, 106-7, también en Catálogo: 15).

21 Inocente Palacios, "Imagen de Caracas". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]), 21.

22 Palacios, "Imagen de...", 18.

*positivo-ciudad, como afirma Palacios, habrá también una ciudadana-espectadora que se pasee por la ciudad y su espectáculo. Imaginamos 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 sesenta del siglo XX, y que también entre a **Imagen de Caracas**, ¿cuál será su experiencia fenomenológica?²³. 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 y motocicletas. La meta es mostrar que **Imagen de Caracas** le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad de Caracas en toda esa etapa. **Imagen de Caracas** es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de ésta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas ha cambiado.*

A la descripción de cómo *Imagen de Caracas* representa cambios de tamaño, fragmentación y del movimiento que la espectadora siente corporalmente se intercalará el discurso histórico del proceso de modernización urbana de Caracas. Este proceso, siguiendo las ideas de Gasparini y Posani, está marcado por una noción de urbanismo caracterizada por la ineficacia gubernamental y, como muestran tanto Martín Frechilla como Negrón, por los intereses económicos del negocio inmobiliario. Así, la primera sección, referente al *tamaño monumental que percibe la visitante*, estará combinada con los intentos de modernizar la ciudad emprendidos por los diversos gobernantes del país y los respectivos planes de legislación y producción de ordenanzas urbanas. La segunda sección contendrá la *fragmentación que percibe la visitante* a *Imagen de Caracas* y los obstáculos que enfrentó el proceso de modernización mencionados por Martín Frechilla y Negrón: el tipo de crecimiento, marcado por la incorporación de haciendas y la especulación urbana por las compañías petroleras, el modo como llegaron y se instalaron las migraciones, las maniobras políticas y los intereses económicos

23 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, (1996): 57-77 y Mark Dinneen, "Visiones de Caracas: promesa y desencanto", *Guaraguao*, Año 8, No. 18 (2004): 33-48.

ligados al negocio inmobiliario. La tercera sección enfatizará *la sensación de movimiento que se percibe dentro del dispositivo* y se verá acompañada del ejemplo urbano del proyecto de la Avenida Bolívar, desde los primeros intentos del proceso modernizador de crear una avenida que conectase el centro con el este de la ciudad, hasta su culminación con la creación de una ciudad dividida por una arteria vial intransitable para los humanos.

El ímpetu modernizador

Ya para finales del siglo XIX el afán de modernidad de los gobernantes venezolanos se hacía notable. Durante el período conocido como guzmancismo, que va de 1870 a 1899, pues la figura del general Antonio Guzmán Blanco -hijo del fundador del Partido Liberal Venezolano- marcará la marcha del país y las decisiones de gobierno, ya fuera desde Venezuela o desde sus prolongadas estancias en Europa, bien en plan de ministro, de Presidente encargado, de Presidente o de embajador.

24

Pese a su talante caudillista, su descarado personalismo y su carácter vanidoso y temperamental, durante este período Guzmán Blanco logra una integración política pocas veces vista en la Venezuela del siglo XIX, consigue crear un verdadero y nuevo marco institucional para el país, promueve un régimen civil moderno, crea un aparato económico coherente y realiza importantes obras de infraestructura, comunicaciones y vialidad.

Se trata, a fin de cuentas, de un intento de integrar a Venezuela en la corriente de modernización que domina al continente europeo durante las últimas décadas del siglo y que Guzmán Blanco conoce muy bien. En este sentido, el "Ilustre Americano: Regenerador de Venezuela" –tal como se ordena sea llamado en un Decreto de Honores acordado por el Congreso Nacional en 1873- realiza una serie de negociaciones para atraer gran cantidad de inversiones extranjeras y hace posible, entre otras cosas, la modernización del transporte, la explotación de los recursos mineros nacionales, la llegada del telégrafo, del teléfono, la instalación de la luz eléctrica y del alumbrado público, la inauguración de la primera línea telefónica interurbana, el crecimiento de la producción agropecuaria, de la explotación del cobre y el oro y, como hechos cultural y socialmente significativos, el decreto a favor de la Instrucción Pública, gratuita y obligatoria; el establecimiento del matrimonio civil con precedencia sobre el eclesiástico y la creación de la Academia Venezolana de la Lengua en conmemoración del centenario del

natalicio del Libertador Simón Bolívar en 1883.

Para Guzmán, el centro de esta actividad modernizadora y de cultura urbana es Caracas, donde comienzan a erigirse numerosos monumentos, edificios, plazas, paseos y espacios según la norma y las exigencias de ocio de la burguesía europea y, en especial, la parisina. Con el debido boato, se inauguran o presentan obras como el Capitolio (1873), la estatua ecuestre del Libertador en la Plaza Bolívar (1874), se designa la sede del Panteón Nacional (1874), el Teatro Guzmán Blanco (1881), el ferrocarril Caracas La Guaira (1883), la Casa de la Moneda de Caracas (1886) o la Academia de Bellas Artes (1888), entre otras obras. Se destaca también la construcción de 25 puentes sobre los ríos y quebradas que atraviesan la ciudad, facilitando así su expansión urbana.

Sin embargo, la imagen de Capital Federal que Guzmán trató de dar a Caracas "se convirtió en un precedente aleccionador para los sucesivos gobernantes durante las dos décadas siguientes"²⁴. De hecho, Caraballo Perichí reconoce el trabajo realizado por Cipriano Castro a partir de 1904 con la construcción de algunos edificios públicos "exageradamente cargados de ornamentos a la francesa (y la) consolidación del nuevo centro residencial capitalino"²⁵: la urbanización El Paraíso. Se destaca también, como otro signo de ordenamiento local, la Resolución de la Gobernación del Distrito Federal del 12 de marzo de 1904, que "establecía como obligatoria la figura del Ingeniero, para la dirección de todas las construcciones de la ciudad"²⁶.

Luego, durante las dos primeras décadas del mandato de Juan Vicente Gómez, en Caracas se ralentiza este proceso de desarrollo de avanzada hacia la urbe cosmopolita pues el Benemérito hace de la ciudad de Maracay (estado Aragua) su lugar de residencia permanente y traslada hasta allá buena parte de las instituciones ligadas al Poder Ejecutivo. Pese a ello, son los años de un primer momento de crecimiento poblacional en Caracas que genera verdaderas crisis urbanas que serán atendidas de manera no del todo programática entre 1920 y 1936.

Ya hacia 1926 se reinicia cierto proceso de modernización que incluye las principales ciudades: Caracas, capital del país; Maracaibo, principal

24 Ciro Caraballo Perichí, "Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los 'planes' dentro del 'plan'", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, ed. de Marta Valltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 49.

25 Caraballo Perichí, "Los últimos días...", 50.

26 Caraballo Perichí, "Los últimos días...", 58.

centro petrolero, y Maracay, ciudad predilecta del dictador. 1936 es un año importante porque comienza a dejarse atrás el pensamiento gomecista y vuelve el afán de una modernización real del país bajo la presidencia del general Eleazar López Contreras –que intenta deslindarse del gomecismo- y, en el caso de Caracas, bajo la égida del general Elbano Mibelli como gobernador del Distrito Federal.

Según el artículo de Juan José Martín Frechilla, Mibelli parece ser representante de una firma francesa de refrigeración y, por vínculos familiares, promueve el urbanismo francés. En particular a los arquitectos y socios Henri Prost, Jacques Lambert y Maurice Rotival. La alianza de Mibelli con los arquitectos franceses –y por tanto de Caracas con los tres profesionales- se materializa en abril de 1938 al ser contratados para elaborar el Plan de Urbanismo de Caracas.

Frente a ese crecimiento ya descrito, las autoridades van generando planes, ordenanzas y leyes que responden a las necesidades del momento antes que a previsiones a largo plazo. Se pueden contar, según Caraballo Perichi, el Plan General de Cloacas de Caracas (1921), la Ordenanza de Policía Rural y Urbana (1926) o el Plan General para el Acueducto de Caracas (1930). Antes de 1936 se presentarán otros planes de organización y planificación urbana, aunque muchos de ellos surgían de modo individual y pocas veces fueron realmente atendidos. Martín Frechilla menciona, entre otras, las de Carlos Linares en 1912, Centeno Grau en 1914, Thorndike Saville en 1926, Herrera Umérez en 1926 o la de Edgar Pardo Stolk en 1934. Pero el Plan de Urbanismo, que finalmente se conocerá como el de 1939, se realiza con premura, en gran parte está signado por la intuición y por la concepción de la ciudad como un gran negocio inmobiliario²⁷, razones por las que nunca fue aprobado por el Concejo Municipal de la ciudad.

Pero no es sino a la muerte de Gómez, en 1936, cuando se vuelve en Venezuela a un pensamiento realmente moderno y se retoman dos de los planes para el desarrollo de la capital. Uno anónimo, de acuerdo con Caraballo Perichi, de ensanche, y el plan de Luis Roche, cuya experiencia como constructor y gestor estaba comprobada por la creación de urbanizaciones como San Agustín y La Florida.

27 Cfr. Juan José Martín Frechilla, "Rotival desde 1939 a 1959: de la ciudad como negocio a la planificación como pretexto", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, ed. de Marta Valltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 93.

El primero se basaba en los siguientes puntos: una solución vial, ampliando las principales avenidas del centro de Caracas en vista del crecimiento del parque automotor; una solución estética, demoliendo buena parte de las antiguas edificaciones y rescatando las más modernas y representativas como los teatros Ayacucho y Capitolio, la Plaza Bolívar, el Palacio de Justicia o el Palacio Arzobispal; creación de instrumentos legales para el control urbano, que incluía la construcción metódica de "edificios de dos pisos, por lo menos, en las calles más céntricas"²⁸ y finalmente una mejora sanitaria del centro de la ciudad.

Por su parte, Roche basa sus propuestas en su propia experiencia urbana y su plan se sostiene en los siguientes puntos: una propuesta vial, que incluye la construcción de una gran avenida que comunique el centro de Caracas con el este, considerando que la zona se convertirá en un eje vital para la ciudad, y de una avenida majestuosa, cuyo nombre será Avenida Bolívar, que rematará en el extremo oeste "en un gigantesco monumento al Libertador"²⁹; una propuesta estética con redes subterráneas de servicio y "ornato a base de flores"³⁰; una propuesta de viabilidad financiera, pues concedor como era de la práctica del desarrollo urbano, Roche justifica su propuesta por su "relativo bajo costo y su altísima rentabilidad"³¹ exponiendo, además, diversas opciones de financiación y, por último, una serie de propuestas sanitarias que incluían la construcción de cañerías para la recolección de aguas de lluvia y la canalización del río Guaire.

La década de los años cuarenta es de gran movimiento político tanto en Venezuela como en el resto del mundo. Bien por la Segunda Guerra Mundial, a nivel internacional, bien por el surgimiento y enfrentamientos de diversos partidos políticos a nivel nacional así como por el golpe dado al presidente Medina Angarita el 18 de octubre de 1945. Con el nuevo gobierno cívico militar y desde el Ministerio de Obras Públicas se crea la Comisión Nacional de Urbanismo que, en 1946, contrata finalmente a Rotival. Sobre la llegada de Rotival, Martín Frechilla comenta:

Si Rotival deslumbró en 1937 por su "intuición francesa", como el hombre visionario que al decir de Ferrero Tamayo "tenía un olfato maravilloso"; en

28 *El Universal*. Caracas, 27 de febrero de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 68.

29 Luis Roche, "Embelllecimiento de Caracas", *El Universal* (Caracas), 4 de marzo de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 69.

30 Luis Roche, "Embelllecimiento de Caracas", *El Universal* (Caracas), 4 de marzo de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 69.

31 Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 71.

su segundo viaje, estas virtudes o defectos tendrán discurso propio, vendrán mucho más arropadas de ciencia y de método, así como de una buena dosis de pragmatismo frente al cliente³².

Ahora Rotival se mueve en una nueva época donde los cambios de postguerra, gobernados por tendencias y discusiones urbanas que responden a la aparición de un competitivo mercado profesional y de estudios, teorías y propuestas más metódicas, en muchos casos cercanos a los avances industriales, se van a imponer prácticamente en todas las disciplinas científicas y humanísticas a nivel internacional.

Afirma Martín Frechilla que en este contexto aparece otro personaje: Francis Violich, un arquitecto norteamericano que ya conocía Venezuela y que en 1936 se había opuesto a la primera propuesta de Rotival. Así, dice el autor, se contraponen dos visiones:

El instinctive, fast o short approach de Rotival frente a una identificación distinta de los problemas de la ciudad, más inclinada a jerarquizar el problema de la vivienda, la zonificación y los usos del suelo; los instrumentos de regulación y ordenamiento, en Violich. En el primero mucho todavía de improvisación articulada a los instrumentos de planificación regional y urbana para justificar un proyecto arquitectónico y un diseño urbano; en el segundo, las técnicas de la planificación urbana y la estructura institucional de control. Caracas sufrirá mucho de ambas visiones desde los tiempos de la primera Junta³³.

28

El tamaño de la ciudad

*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. **Imagen de Caracas** le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad durante todo ese período. **Imagen de Caracas** es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de ésta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas han 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

32 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 97.

33 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 98.

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 abarcarlos 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 sólo 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.

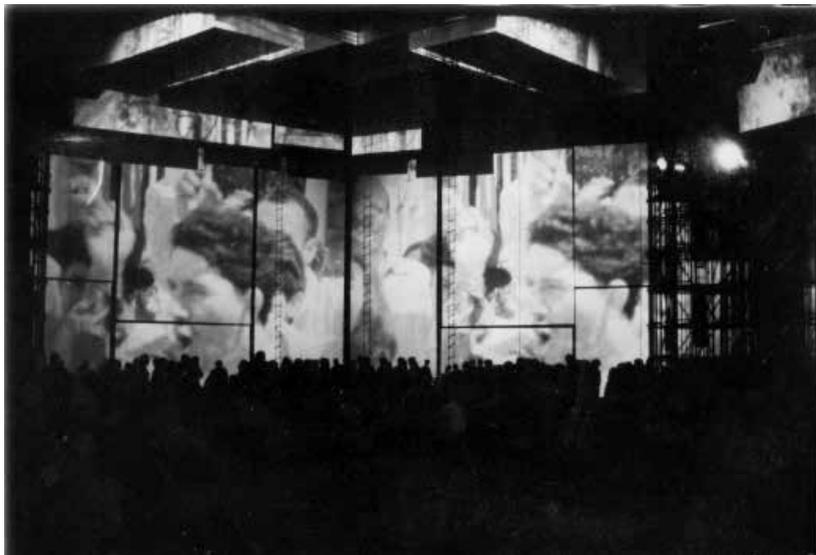


Fig. 1. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

Gracias al dispositivo arquitectónico-escenográfico, la relación entre la espectadora y las imágenes era desmesuradamente grande. Como lo muestran las fotos (Figura 1) 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 primerísimos primeros planos o planos de detalle (como un dedo o un ojo). Ambos contribuían a aumentar la proporción entre la espectadora y las imágenes. Los primeros planos, reproducidos a gran escala, hacían que la espectadora se sintiera pequeña. Si quería abarcar la imagen completa con su vista, tenía que hacer el mismo movimiento que la ciudadana de los años sesenta: levantar la mirada o retroceder para así dejar más espacio entre ella y la pantalla/edificio. Era una sensación distinta a la del ciudadano del siglo XIX, cuya mirada podía abarcar los edificios sin des-

plazarse. Al proyectar imágenes a gran escala, el dispositivo-ciudad recrea la sensación de estar en una ciudad de torres, pero lo hace fuera del espacio ciudadano, en el espacio interior del dispositivo. El espacio exterior e interior están conectados.

Obstáculos a los planes de desarrollo urbano

El período posterior a Guzmán Blanco, definido por la llegada de mandatarios andinos al poder, está marcado durante la gestión de Cipriano Castro (1899-1908) por una grave crisis económica así como por el conflicto entre Venezuela, de un lado, y Gran Bretaña, Alemania e Italia, del otro. Luego, con la llegada de Juan Vicente Gómez al poder (1908-1935), Venezuela se convierte en un país petrolero pese a que estas rentas no fueron una nueva razón para la continuación del movimiento modernizador. Por el contrario, Castro, y muy en especial Gómez, sumirán a Venezuela en un lamentable atraso político, ideológico, social y cultural.

30

Durante la década de los años veinte, en la capital algunas haciendas cercanas se incorporan desde la periferia transformándose en urbanizaciones como San Agustín, El Conde y Los Caobos, para clases sociales más o menos pudientes, así como también se llevan a cabo otros desarrollos para la clase obrera en zonas como Catia o los Jardines de El Valle. Un impulso importante para esta nueva etapa de construcción es la creación, por parte del Estado, del Banco Obrero en 1928: instancia que manejará durante varias décadas buena parte del desarrollo de la construcción en el país.

Esta aparición no es casual. Se puede utilizar como prueba de ello el comentario de Marco Negrón, quien afirma que es precisamente a partir de la década de los años veinte cuando puede hablarse de ciertas transformaciones en el desarrollo socioeconómico de Venezuela que determinarán, en gran medida, la ocupación del territorio, su dinámica y el paso de las ciudades típicas de un país rural a un desarrollo urbano que favorecerá el paso a la industrialización y al reconocimiento de la importancia de la clase obrera. Por supuesto, todo condicionado por la aparición del petróleo en Venezuela.

En este período, que se alarga hasta bien entrada la década de los años treinta, circunstancias como la llegada del automóvil, que cambiaba el comportamiento del casco central; la generalización de la luz eléctrica, que alargaba las horas de vida social en la ciudad y el surgimiento de exclusivas zonas residenciales en las afueras de Caracas, así como el surgimiento de

ciertos problemas de salud pública llevaron a promover algunas de las primeras ordenanzas municipales modernas.

La construcción, además, de las ya mencionadas urbanizaciones de San Agustín, Los Caobos y El Conde da lugar a una especie de "nuevo centro" más allá del perímetro tradicional que bajo la tutela de sus propietarios, de los nuevos comerciantes y la nueva burguesía, permitirán que las haciendas de la zona cedan su espacio a la expansión de la ciudad.

Por otra parte, la negativa al plan de ordenanza de 1939 no será la causa de lo que ocurrirá en Caracas a nivel de urbanismo y modernización durante los siguientes años, pero sin duda ilustra el modo como se sucederán muchas de las situaciones relacionadas con su desarrollo en los años siguientes. Así, en los veinte años posteriores a la muerte de Gómez, ya sea por la inestabilidad política del país o por intereses personales y comerciales, el desarrollo de la ciudad parece ser realmente desordenado y falto de planificación. En este sentido, la siguiente cita resulta bastante ilustrativa.

La construcción efectiva de la ciudad quedó en manos de urbanizadores y constructores, que por cuenta propia o del Estado, en forma individual o asociada, para su consumo personal o de otros, por autoconstrucción o por encargo, produjeron calles y avenidas; veredas y escalinatas; acueductos, cloacas o pozos sépticos; quintas, apartamentos o ranchos; clínicas y hospitales; colegios y liceos; mercados y centros comerciales. La ciudad creció y se expandió, con plan o sin él, con proyecto o sin él (...) La ciudad se fue construyendo con toda la pillería o la corrupción propia del negocio inmobiliario³⁴.

Desde una perspectiva más económica y orgánica, Negrón afirma que la entrada de Venezuela al sistema capitalista presenta un notable retraso en relación con otros países de la región, a diferencia de lo ocurrido con los intentos modernizadores de finales del siglo XIX, y su crecimiento económico es de carácter simple, por lo menos, hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando la construcción pública abre un nuevo proceso de expansión del mercado y cambia definitivamente la dinámica demográfica.

Negrón afirma que en estos años se produce también el crecimiento de asentamientos no regulados o zonas marginales. Pero coincidiendo con lo expuesto por Martín Frechilla en la cita anterior, ese crecimiento de asentamientos no regulados tampoco se produce de manera espontánea ni son

34 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 94

desarrollos improvisados por los propios habitantes de las zonas en cuestión. Para Negrón, entre 1928 y hasta el inicio de la década de los años cuarenta hay una cantidad de operaciones realizadas por "urbanizadores" para enriquecerse a partir de esta circunstancia mientras desarrollaban también las zonas residenciales más exclusivas de Caracas.

Entonces, son años de crecimiento difícil de controlar, donde la población rural se va asentando y consolidando en las ciudades sin plan migratorio alguno, y las previsiones gubernamentales o cualquier otro tipo de planificación urbana dan la impresión de presentarse casi como inexistentes o como iniciativas individuales con poca resonancia en la práctica, aunque esto no siempre sea cierto. Lo que sí es innegable es la presencia de la especulación y de los negocios inmobiliarios.

La fragmentación de la ciudad

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

32

Imagen de Caracas reproducía la sensación de obstaculización visual y fragmentación a través de cuatro torres centrales, construidas con tubos metálicos. Cuando la espectadora 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 figura 2, 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.

Los "cubos móviles" o simplemente "cubos" también contribuían a la obstaculización del "panorama urbano", empleando para ello la tramoya del espectáculo.³⁵ Había alrededor de unos cuarenta cubos³⁶ de tamaño gigan-

35 Se emplea el término "cubos" o "cubos móviles" sugerido por Lafée Santana, Sanz y Yanowsky, "Imagen de Caracas..."

36 Sanz, "Imagen de Caracas: historia...", 28.

tesco; algunos tenían 30 metros cuadrados de superficie por lado³⁷. 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, existen fotos que muestran que al principio de la representación, cuando los espectadores entraban, los cubos estaban subidos (Figura 3). 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.



Fig. 2. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela



Fig. 3. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

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 dispositivo³⁸. Así lo muestra un primer plano de Josefa Joaquina Sánchez (1765-1813), la esposa de José María España, intervenido por un cubo. En la figura 4, 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. 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 **Imagen de Caracas**, donde incluso las pantallas centrales estaban partidas. Pedazos y volúmenes integraban la ciudad de adentro y la de afuera.

37 Sanz, "Imagen de Caracas: historia...", 28.

38 Así lo afirman Lafée Santana, Sanz y Janovsky, "Imagen de Caracas...", aunque para el presente trabajo no se encontró ninguna de las diapositivas del espectáculo.



34

Fig. 4. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

La ciudad dividida: Distritos Petroleros y el centro de Caracas

De nuevo en los inicios de la década de los años cuarenta, y bajo el gobierno de Medina Angarita, se intenta dar coherencia a otro tipo de planes de modernización que apuntaban más hacia la construcción de viviendas para hacer énfasis en el sentido social y popular, al contrario de las iniciativas más espectaculares y burguesas de Mibelli. El Banco Obrero se rige bajo nuevas normas de construcción de viviendas y, entre otras acciones, se presenta una de las más polémicas pero también de las más significativas para Caracas: la recuperación de El Silencio, en el centro de la ciudad, una zona céntrica dominada por la marginalidad, la insalubridad y la prostitución. Tras largas discusiones, la construcción de la nueva urbanización El Silencio se inicia en 1943 y la inauguración del primer bloque de apartamentos se lleva a cabo en julio de 1944.

También en 1943, con la firma del presidente Medina Angarita, se

promulga una nueva Ley de Hidrocarburos para garantizar las ganancias y beneficios generados por la explotación del petróleo que realizaban empresas extranjeras en vastas zonas de Venezuela. Entre los dictámenes de esta ley se encuentra la decisión de que al menos el 10% del petróleo extraído debe ser refinado en el país. Esta decisión traerá importantes consecuencias urbanas en las principales ciudades, en aquellos puntos donde las empresas petroleras habían instalado sus bases de operaciones y fundamentalmente en Caracas que, por su condición de capital, exigía la instalación de oficinas e instancias administrativas fundamentales para estas empresas.

Se crean entonces los llamados "Distritos Petroleros" de la ciudad, con lo cual se hace más patente la presencia de Estados Unidos y de los países más industrializados de Europa en Venezuela y su influencia en ciertos aspectos arquitectónicos. Espacios que, en principio, se ubican en la zona de La Candelaria, (relativamente cercana a El Conde y a lo que más adelante será el lado sur de la avenida Bolívar, la arteria vial fundamental del Plan Monumental para la ampliación del casco central de Caracas, cuyo proyecto será objeto de múltiples polémicas y diversas propuestas a lo largo de un par de décadas) para luego expandirse hacia la zona norte, la urbanización San Bernardino, como ocurre con el edificio perteneciente a la Royal Dutch Shell o Compañía Real Neerlandesa Shell hacia 1946.

Realmente urbanizada en la década de los años 40, a diferencia de otras zonas de Caracas que fueron definidas a partir del sistema de cuadras o manzanas, en San Bernardino se utiliza el modelo de distribución radial, lo cual demuestra la perspectiva sistemática y moderna con la cual fue diseñada bajo la dirección y asociación de dos importantes familias de empresarios caraqueños: los Vollmer y los Machado.

Al mismo tiempo, se lleva a cabo la creación de la Ciudad Universitaria de Caracas, proyectada como un enorme y magnífico campus para la Universidad Central de Venezuela. Bajo el diseño del ya prestigioso arquitecto Carlos Raúl Villanueva, esta se construye en una zona algo distante del centro de la ciudad, del lado sur y más hacia el este. Precisamente, la construcción de esta ambiciosa obra permitirá la expansión de la ciudad hacia el sur del Río Guaire, que cruza la ciudad de oeste a este y que "hasta ese momento había sido poco considerada por sus características geográficas y

complicaciones de transporte"³⁹.

De hecho, es muy probable que esta iniciativa de construir en esta zona la Ciudad Universitaria, con sus magníficas aspiraciones modernistas, se convierta en la razón por la cual también algunas empresas petroleras decidieron instalar sus espacios administrativos en ese lado del río, en un eje que se extiende entre las urbanizaciones actualmente conocidas como Santa Mónica y Chuao. Allí se instala, por ejemplo, la norteamericana Creole Petroleum Corporation, al construir su edificio en el sector de Bello Monte (entre Santa Mónica y Chuao) y que entró en funcionamiento en 1955.

Gomes, basándose en el texto de Henry Vicente, refiere:

Este sector petrolero se fue conformando como una urbanización exclusiva que albergó la casa del primer Embajador de los Estados Unidos en Venezuela (...) a finales de los años 40, se dan varios procesos de urbanización particulares en este distrito, como lo es la tienda por departamentos Sears y la construcción de la urbanización Las Mercedes que sería el lugar predilecto de residencia para la alta gerencia de la Creole y Shell (sic); esta última empresa en 1960 anunciaría la mudanza de sus trabajadores a un nuevo edificio ubicado en Chuao, nombrado La Estancia, cerca del sector residencial de sus trabajadores. En esta urbanización se construiría uno de los primeros centros comerciales de la ciudad, además de encontrarse la construcción del Hotel Tamanaco y finalmente sería testigo de la inauguración del primer autocine en la urbanización Santa Mónica⁴⁰.

36

Pero toda esta planificación se retrasa y es apenas en 1959 cuando Rotival envía un largo informe en el que comenta que "el trabajo ha sido efectuado por el 90% del personal en cien días y por el estado mayor en ciento veinte días"⁴¹. Estos lapsos, citados por Martín Frechilla, llevan al mismo autor a poner en duda el rigor del plan y del desarrollo urbanístico que, de nuevo, proponía como eje de la modernización la avenida Bolívar, tal como se venía haciendo al menos desde 1936.

Pero es entre 1946 y 1949 cuando definitivamente se decide la suerte de la avenida con la propuesta de Cipriano Rodríguez en la que, según Hernández de Lasala, se alcanza un grado de monumentalidad no previsto

39 Estrella Gomes, "El autocine como fenómeno social durante el período 1959-1969 en el sector Metropolitano de Caracas, Venezuela" (Tesis de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2012), 33.

40 Gomes, "El autocine como...", 37.

41 Maurice Rotival y Asociados, *Tesis para el Centro de Caracas* (Caracas: Centro Simón Bolívar, 1959). Citado por Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 102.

hasta entonces, logrado por el "alineamiento simétrico de las edificaciones de gran escala, así como por las magnitudes y diseño de los espacios abiertos"⁴².

Sin embargo, en 1959, el Centro Simón Bolívar, empresa estatal creada en 1947 a través de la Compañía Anónima Obras Avenida Bolívar, reacciona frente al valor adquirido por los terrenos de su propiedad adyacentes a la avenida, decidiendo realizar un nuevo estudio que "incorpore la totalidad de sus propiedades así como su relación con las áreas vecinas"⁴³ que, de nuevo, es asignado a la empresa Maurice E. H. Rotival, y Asociados, C.A.

Este nuevo proyecto, y otros que se irán desarrollando durante la década de los años sesenta, darán lugar a un problema que aún padece la ciudad y que Hernández de Lasala describe de manera muy ilustrativa:

El fácil acceso desde todos los puntos de la ciudad (aérea urbana) al centro (según palabras de Rotival, "Tesis para...", citado por Hernández de Lasala), constituye uno de los objetivos fundamentales de este estudio y por el cual se sacrifican otros aspectos de mayor significación años atrás. La Avenida Bolívar, antes integrada al tejido urbano y de bordes claramente conformados, ha dado lugar a una vía rápida segregadora a la cual se adhieren zonas de usos diferenciados⁴⁴.

37

Es entonces, con esta reconversión de la Avenida Bolívar en autopista como afirma el arquitecto J. A. Ron Pedrique, Director Técnico del Centro Simón Bolívar entre 1960 y 1961, que se "arrasa" con la urbanización El Conde, construida en la segunda mitad de los años 20 como distinguida zona residencial y que, para la época, se había convertido en "una estructura urbana que estorbaba (...) lo tenían alquilado... estaba lleno de hoteluchos y pensiones"⁴⁵. Todo esto con el fin de dar paso a un gran Centro Cívico que, salvo por esporádicas temporadas, nunca funcionó como tal y jamás llegó a ser una construcción definitiva.

42 Silvia Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas. Notas sobre la arquitectura de la Avenida Bolívar de Caracas, después del Plan Monumental de 1939", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, ed. de Marta Valltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 162.

43 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 165.

44 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 167.

45 J. A. Ron Pedrique, en entrevista de 1989. Citado por Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 168.

En el mismo artículo, la autora señala que la avenida pasó de ser un "espacio abierto con vegetación transitable peatonalmente"⁴⁶, tal como estuvo previsto en el proyecto originario, a una autopista convertida en una "suerte de cinta autónoma e independiente que discurre ajena a sus alrededores y tiene como objetivo único el de transportar el flujo recibido de un lugar a otro"⁴⁷.

Partiendo de los testimonios de Ron Pedrique y de sus propias inferencias, Hernández de Lasala hace algunos comentarios pertinentes sobre el modo como se presentaría este espacio que estaría dividido en cinco zonas, cada una con usos específicos tales como el comercial, cultural, gubernamental, para institutos autónomos y de vivienda. Así, la autora comenta:

En lo que a los criterios de diseño empleados en el conjunto se refiere, se observa una disposición inicial a romper con cualquier criterio de organización simétrica anterior o de edificaciones continuas. Se trata, ahora de disponer en el espacio una serie de prismas aislados, de alturas y dimensiones variables (...) En lo que se refiere a manejo de variables tales como la orientación y la funcionalidad, así como a la decisión de utilizar, principalmente en el conjunto, un lenguaje de paralelepípedos rectos de base rectangular, pareciera ser, por lo que las palabras del arquitecto [Ron Pedrique] expresan, que una buena dosis de intuición.

38

Luego de estos proyectos, esos valiosos terrenos con sus construcciones "arrasadas" se mantuvieron sin un uso específico y, ahora sí, fueron variando de funciones según la necesidad y la improvisación que las iban imponiendo. Hernández de Lasala apenas menciona las "edificaciones provisionales de vida efímera: mercados campesinos, pistas de patinaje sobre hielo, parque de atracciones, etc."⁴⁸. Es en esos espacios imprecisos, improvisados, inconstantes y siempre en mutación que se llevará a cabo el asunto central de este trabajo: el proyecto *Imagen de Caracas*. Por diversas razones, la ubicación y la estructura del dispositivo responden claramente a esa vocación mutable del espacio donde se ubicó.

De nuevo explica Hernández de Lasala que, en particular a partir del grupo inglés Archigram, gran parte de la arquitectura de los años sesenta se caracterizó "por la idea de la obsolescencia y también, por la autonomía

46 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 172.

47 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 172.

48 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 169.

misma de los objetos"⁴⁹, cuyas edificaciones estaban signadas por un carácter ligero y transformable en el exterior y cambiante en el interior. Así, da la impresión de que en esos terrenos propiedad del Centro Simón Bolívar la prioridad se trasladó de "definir un espacio urbano monumental, con la idea de la vía triunfal, formalmente estructurado, a la constitución de un espacio fluido, abierto, en donde el acento se coloca en los objetos que lo pueblan"⁵⁰, "con valor en sí mismos", agrega la autora en el mismo texto.

Condiciones que, de manera azarosa, determinaron la vocación de esos terrenos y, de un modo orgánico y más o menos planificado, el proyecto de *Imagen de Caracas*. De hecho, *Imagen de Caracas*, el Parque El Conde y, un poco después, un local de exposiciones diseñado para mostrar los logros del primer gobierno de Carlos Andrés Pérez y que el pueblo bautizó como la Jaula de King Kong respondían a estas características y tuvieron, por razones diversas pero no aisladas, una existencia totalmente efímera.

El movimiento en *Imagen de Caracas*

*Además del tamaño y la fragmentación, **Imagen de Caracas** 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 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 abajo, 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 Ansuar y de Kurwenal Robles estaba hecha con ruidos ci-

49 Ibid.

50 Ibid.

*tadinos y reproducía los patrones rítmicos del palpitar de la ciudad*⁵¹. La luz provenía de dos fuentes: los poderosos reflectores que guiaban al espectador hacia el núcleo de la actividad del espectáculo⁵², 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 de la época, 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 (montaje 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 (montaje horizontal). Así, al instante de una de las pantallas, se le suman los instantes de las otras pantallas, agilizando aún más el movimiento. Lafee Santana, Sanz y Yanowsky hacen un excelente análisis del funcionamiento de las pantallas en el episodio de Gual y España⁵³.

*El montaje horizontal y vertical que orquestan las pantallas recrea la simultaneidad y el contraste ciudadanos. 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 **Imagen de Caracas**, 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 en el siglo XVIII, mientras que las pantallas 2, 4, 6 y 8 podían tener imágenes de un mitin de obreros en una*

40

51 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. Véase cita de Palacios en Carmen Luisa Cisneros, "Tiempos de avance", en *Panorama histórico del cine en Venezuela*, coord. de Tulio Hernández (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997), 140.

52 Estos están situados en las torres centrales, en la plataforma superior, y distribuidos por el dispositivo (Lafee Santana, Sanz, Yanowsky, *Imagen de Caracas...*, 101-102).

53 El análisis está en capítulo V, "El material filmado" e incluye: "Explicación del esquema a ocho pantallas (160-163); "Criterios para la segmentación" (: 163-169); "Estructura narrativa a ocho pantallas" (172-186) y "Ritmos espaciales entre pantallas" (186-189). La Fundación Cinemateca Nacional tiene un "mapa" de las ocho pantallas durante el espectáculo con anotaciones del material que se proyectaba en cada momento y de la banda sonora.

*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 **Imagen de Caracas** 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, **Imagen de Caracas** resalta el contraste y la simultaneidad ciudadinas.*

Precisamente ese *contraste y simultaneidad* es lo que se ha intentado reflejar a lo largo de este artículo, al conjugar la crónica de la modernización urbana de Caracas y las impresiones de nuestra visitante al evento por el cuatricentenario. También hemos querido recrear esas relaciones entre la *ciudad de afuera* y la *ciudad de adentro*, con el ímpetu modernizador que dominó en la urbe y sus gobernantes entre las décadas de los años 40 y 60, esas posibles impresiones corporales y sensoriales ante las escalas presentes a lo largo de nuestra historia urbana y frente a los volúmenes del espacio creado en el interior del galpón, los obstáculos para el desarrollo urbano ordenado y el espíritu transgresor y hasta violento que gobernó la ciudad dividida, así como el uso del espacio y los multipantallas en *Imagen de Caracas*.

41

Referencias bibliográficas

- Asociación Civil "Cine al día". "Introducción a Imagen de Caracas". *Cine al día*, n° 4 (1968): 11-12.
----- "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados". *Cine al día*, n° 5 (1968): 23-28.
- Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye. Touch and Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2011.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.
- Caraballo Perichi, Ciro. "Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los 'Planes' antes del 'Plan'". *En El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 49-72. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.
- Cisneros, Carmen Luisa. "Tiempos de avance", en *Panorama histórico del cine en Venezuela* Coordinación de Tulio Hernández, 129-148. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- Córdova, Armando. *Inversiones extranjeras y subdesarrollo*. Caracas: Universidad Central de

- Venezuela, 1979.
- D'Amico, Margarita. *Lo audiovisual en expansión* Caracas: Herrero Hermanos, 1971.
- Dinneen, Mark. "Visiones de Caracas: promesa y desencanto". *Guaragua*, año 8, n° 18 (2004): 33-48.
- Fundación Polar. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar, 1992.
- *Historia de Venezuela en imágenes*. Caracas: Fundación Polar, Compañía Editora El Nacional, 2000.
- Gasparini, Graziano y Juan Pedro Posani. *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.
- Gomes, Estrella. "El autocine como fenómeno social durante el período 1959-1969 en el sector Metropolitano de Caracas, Venezuela". (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2012).
- Hernández de Lasala, Silvia. "Violaciones sucesivas. Notas sobre la arquitectura de la Avenida Bolívar de Caracas, después del Plan Monumental de 1939". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 157-182. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.
- Lafee Santana, Ramón, Marisol Sanz y Gerardo Yanowsky. *Imagen de Caracas: Perspectivas de un multimedia histórico* (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1991).
- Lecuna, Vicente. "Volver al futuro: Imagen de Caracas (1968) y Parque Central (1991)". Latin American Studies Association Meeting. San Juan, May 27-30, 2015.
- Linden, David. *Touch: The Science of Hand, Heart, and Mind*. New York: Viking, 2015.
- Martín Frechilla, Juan José. "Rotival de 1939 a 1959. De la ciudad como negocio a la planificación como pretexto". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 73-107. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.
- Negrón, Marco. "Territorio y sociedad en la formación de la Venezuela contemporánea". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 21-36. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.
- Palacios, Inocente. "Imagen de Caracas". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]), 21.
- Rangel, Gabriela. "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela". *E-Misférica 8.1* (2013). <http://hemisphericasinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel>. Bajado el 9 de marzo de 2016.
- "Imagen de Caracas: contradidáctica para la integración de las artes". *Colección Cisneros* (2016). <http://www.coleccioncisneros.org/es/editoria/v/statements/imagen-de-caracas-contradid%C3%A1ctica-para-la-integraci%C3%B3n-de-las-artes> Bajado el 1 de diciembre de 2016.
- Roche, Luis. "El embellecimiento de Caracas", *El Universal*, Caracas, 4 de marzo de 1936.

- Rotival, Maurice y Asociados. *Tesis para el Centro de Caracas*. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1959.
- Sanoja Obediente, Mario e Iraidá 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, (1996): 57-77
- Sanz, Marisol. 1996. "Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia". *Objeto Visual*, n° 3 (1996): 21-63
- Shiel, Mark and Tony Fitzmaurice (eds.). *Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell, 2001.
- Vicente, Henry. "La arquitectura urbana de las corporaciones petroleras: conformación de 'Distritos Petroleros' en Caracas durante las décadas de 1940 y 1950". *Espacio abierto*, n° 3 (2003): 391-414.
- S/A, "Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas", *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968..