

URBANISMO LÍQUIDO EN LA ESTRATEGIA DEL CARACOL. DESMONTANDO LA ESPIRAL ARQUITECTÓNICA E IDEOLÓGICA DE LA CIUDAD POSMODERNA

THE LIQUID CITY IN *THE STRATEGY OF THE SNAIL*. DISMANTLING
THE ARCHITECTURAL AND IDEOLOGICAL SPIRAL OF THE POSTMODERN CITY

SERGIO CABRERA CÁRDENAS*

RESUMEN

En este ensayo, el director Sergio Cabrera nos retrotrae a la génesis de su obra cinematográfica *La estrategia del caracol*. Nos muestra las dificultades de producción que una idea poética basada en un hecho real (unos malvivientes, que iban a ser desalojados, se largaron, con la propia casa, antes que llegara el juez) tuvo que afrontar con los recursos estéticos de principios de la década de los noventa; el origen mitológico y vital del proyecto (la estancia del propio director en China durante la Revolución Cultural); y, por último, la utopía revolucionaria que enarbola la cinta, recayente en los grupos subalternos que, con desparpajo y creatividad política, se confrontan a los grandes capitalistas. Del caracol, sólo que su carcasa, dispuesta a ser llenada de betón y vaciada con sueños.

PALABRAS CLAVE: creatividad política, solidaridad, precariedad urbanística.

ABSTRACT

In this essay, the director Sergio Cabrera takes us back to the genesis of his cinematographic work *The Strategy of the Snail*. It shows us the difficulties of production that a poetic idea based on a real event (some crooks, that were going to be evicted, they left, with the own house, before the judge arrived) had to face with the aesthetic resources of principles of the nineties decade; the mythological and vital origin of the project (the director's stay in China during the Cultural Revolution); and, finally, the revolutionary utopia that hoists the film, recalling the subaltern groups that, with self-confidence and political creativity, confront the great capitalists. Of the snail, only that its shell, ready to be filled with cement and emptied with dreams.

KEYWORDS: political creativity, solidarity, urban precariousness

* Director, guionista y productor de cine y televisión.

FIGURA 1: FOTOGRAMA DE LA OBRA «LA ESTRATEGIA DEL CARACOL»



URBANISMO LÍQUIDO [...]

Siempre he sentido un gran interés, y podría decirse que amor, por la arquitectura. En algún momento de mi vida dudé entre dedicar mi vida al cine o a la arquitectura, al final terminó ganando el cine, pero mi curiosidad por ver cómo se levantan ladrillo a ladrillo las casas que habitamos me sigue sorprendiendo y llenando de curiosidad. Las casas, los edificios, las mansiones, los palacios, son las células del tejido de las ciudades. Y están llenas de gente, gente que despierta en mí aún más curiosidad de la que despiertan sus fachadas. Acerca de esas células y las personas que las habitan surgió el deseo de hacer mi segundo largometraje que cuenta la historia de un

grupo de personas que, frente a la adversidad y la inminencia de ser desalojados de su hogar, como el caracol, deciden llevarse la casa a sus espaldas. Dudé varios años antes de decidirme a hacer *La estrategia del caracol*, el manejo de estructuras arquitectónicas es complejo y costoso y la película que quería rodar exigía nada menos que demoler ante los ojos de los espectadores una mansión de principios del siglo XX, pero sin que ninguno de ellos se imaginara hasta donde eran capaces de llegar los inquilinos en su empeño. Como es natural, arriesgarme a semejante aventura despertaba en mí el temor de fracasar, y justamente debido a esos temores un año antes de filmar *La estrategia del caracol* decidí rodar otra película, mi opera prima, un largometraje llamado

Técnicas de duelo. Era mucho más sencillo y de mucho más bajo presupuesto que me sirvió de práctica me dio tiempo a preparar el rodaje. Logré que dos arquitectos, Luis Alfonso Triana y Enrique Linero, se entusiasmaran con el proyecto y se integraran al equipo de preproducción. Ellos dos con la ayuda de ingenieros y maestros de obra estuvieron conmigo día a día, colaborándome, primero a imaginar y luego a resolver los problemas, y sobre todo ayudándome a planificar la manera de mostrarle al espectador, de forma creíble, cómo un grupo de inquilinos lograba llevarse una casa en unos coches de caballos con la ayuda de una grúa de madera.

Han pasado muchos años desde que en un artículo de periódico leí una historia que habría de dar como resultado el primer guion de *La estrategia del caracol*: era una nota que resumía en un par de párrafos un episodio cotidiano de la vida de un juez que había llegado a un barrio bogotano a efectuar una diligencia judicial de desalojo, pero que esta ocasión, y alejándose de lo cotidiano, la diligencia se había convertido en algo excepcional: la casa a desalojar ya no existía. Según el artículo, los habitantes del inmueble, en su mayoría ladronzuelos y reducidos de objetos robados, al ser alertados por una comunicación judicial de que la casa sería desalojada por

la fuerza en uno cuantos días, tomaron la decisión de llevarse cuanto podían y dejar únicamente el cascarón de su antigua vivienda. La nota periodística me llamó la atención entre otras cosas porque me hizo recordar una antigua fábula china que yo había escuchado infinidad de veces durante mi adolescencia en China: *Yu Gung Yu Shan* (El viejo tonto que removió la montaña).

La fábula cuenta como un anciano que vivía a la sombra de dos grandes montañas un buen día decide, con picos y palas y la ayuda de sus hijos, quitar esas montañas para lograr que el sol llegue a sus cultivos que, por culpa de ellas, permanecen en la sombra. Todos se ríen de él, es una tarea imposible, le dicen, y él contesta que, si no lo logra él, lo lograrán sus hijos o sus nietos, pero que si perseveran, algún día la montaña dejará de existir y el sol llegará a sus cultivos. Al final, los dioses conmovidos le hacen el milagro y se llevan las montañas.

Yo había llegado a Pekín, ahora Beijing, en 1962. Mi padre, un comunista convencido, había decidido, como se decía en aquel tiempo, contribuir a la construcción del socialismo en China y había aceptado una oferta para enseñar español y literatura en una universidad china y por eso se había trasladado allá con toda su familia. Mi

hermana y yo estudiábamos en un colegio chino cuando en 1965 estalló la Revolución Cultural. Fui testigo de todo aquello, los guardias rojos, la irrupción de la intolerancia, el fanatismo, *El libro rojo de Mao* y el culto a su personalidad. Y dentro de aquel gigantesco movimiento revolucionario había algo menos conocido en occidente que aquel famoso libro rojo: *Los tres viejos artículos*, tres discursos que Mao Tse Tung había pronunciado muchos años atrás y que en aquel momento se utilizaban para elevar la moral del movimiento revolucionario: *Servir al pueblo*, que hablaba acerca de la importancia de dedicar la vida al servicio de la causa; *En memoria de Norman Bethune*, una oda al internacionalismo proletario; y *El viejo tonto que movió la montaña*, que mostraba que si el pueblo chino era solidario, unía sus fuerzas y miraba hacia el futuro, podría llegar a construir un gran país, como en efecto sucedió.

La mezcla de aquel artículo periodístico y la fábula china fueron el detonante para contar mi historia acerca de la fuerza de la solidaridad y la importancia fundamental de la creatividad política. Yo sentía que la historia era maravillosa y soñaba con rodarla, pero tenía el temor de que la historia, como yo la concebía, no fuera creíble se mantenía latente. Mi asesor de arquitectura y mi asesor de guión tenían el

mismo temor, era una historia que ya en papel era difícil de creer, y existía el gran riesgo de que ese guión, convertido en imágenes en movimientos, fuese aún más increíble. Inclusive hubo un momento en que mi asesor de guión intentó convencerme de que la mejor solución, para que la historia fuera verosímil, era que al igual que en la fábula china, un dios benevolente que aparecería en una de las últimas escenas, informado de lo que estaban tratando de hacer los habitantes de la Casa Uribe, se conmoviera y les echara una mano.

No fue fácil. Hoy en día, gracias a los efectos digitales quizás sería mucho más sencillo, pero en aquel entonces – el año 1990 – todo era más complejo. Para lograr crear la sensación de que ante los ojos del espectador la Casa Uribe se iba desvaneciendo, fue necesario echar mano de muchos trucos visuales, rodar en tres casas diferentes como si fuese una sola, y construir una inmensa fachada de madera de 18 metros de largo y 8 de altura soportada por una gigantesca bisagra que se accionó en el momento en que, al final de la película, la fachada caía estruendosamente para dejar ver el grafiti que con mucho humor le dejan como mensaje al perverso propietario.

El día a día de aquel rodaje conllevaba permanentemente problemas relacionados con la arquitectura, sobre todo

si se tiene en cuenta que las tres casas en las que se rodó la película no eran nuestras y que, además, teníamos el compromiso contractual de entregarlas en el mismo estado en que las habíamos recibido.

Desde luego que las tres casas, en tres diferentes estados de deterioro, tenían un estilo arquitectónico común que nos permitía crear la sensación de “desaparición” gradual de las paredes, puertas y ventanas, pero curiosamente ninguna de las tres tenía una fachada con las características ideales y fue por eso que tuvimos que conseguir una cuarta casa que únicamente serviría para prestar su fachada. Y además de las tres casas y la fachada real, fue aún necesario construir la fachada escenográfica, en un lote vacío donde se pudiera crear la sensación de que los inquilinos se habían llevado su casa.

La historia que cuenta la película también es verdadera en lo que tiene que ver con el desenfrenado apetito de las empresas constructoras de Bogotá. Estas casas y palacetes de patrimonio cultural y arquitectónico que no se pueden demoler y hoy, en su mayoría, siguen habitadas por gente humilde que las han mantenido en pie, fueron abandonadas desde los graves disturbios que en 1948 destruyeron gran parte de los sectores más nobles

de la ciudad. No obstante, actualmente, con las reformas urbanas, han vuelto a recuperar su valor por estar situadas en sectores que se han vuelto comerciales y que se valorizan día a día. Muchos empresarios ven posibilidad de convertirlas en pequeños centros comerciales, en restaurantes o tiendas, y no tienen escrúpulo ninguno a la hora de enviar a sus habitantes a la calle. Los desalojos en estos barrios se ven con excesiva frecuencia.

Recuerdo que la casa principal, donde se rodaron las más importantes secuencias, estaba habitada y sus verdaderos inquilinos, que en gran parte de las escenas funcionan como figurantes, vivían temerosos de que lo que sucede en la película les sucediera a ellos en cualquier momento.

Generalmente la resistencia por la fuerza al desalojo es la única alternativa que le queda a los inquilinos, que al final, siempre sucumben frente a las fuerzas de la policía, que llega con los jueces encargados de las diligencias de lanzamiento.

A pesar de que esta nota está motivada por mi interés en la arquitectura, debo confesar que, en un principio, cuando imaginé la película, más que los temas urbanísticos o la defensa del patrimonio arquitectónico de mi ciudad lo que en verdad me interesaba era utilizar esta anécdota para mostrar que es posible ser creativo en las soluciones, en

las estrategias y en la política y como la solidaridad es una fuerza incontenible. Como antiguo militante de la izquierda revolucionaria colombiana, recordaba con tristeza y desilusión la forma en que durante años habíamos intentado, sin éxito, hacer una revolución socialista siguiendo los modelos y las fórmulas que otras revoluciones, en otros muy alejados rincones del mundo habían utilizado. Los habitantes de la casa Uribe hacen una revolución en miniatura, la que yo nunca pude hacer en la vida real, y para ello, liderados por el viejo anarquista Jacinto Ibarburen, deciden echar tierra a las experiencias del pasado y deciden buscar una solución propia para sus propios problemas. Muchos años después de rodar la película, leyendo un libro del gran filósofo polaco Zygmunt Bauman, encontré muy resumida por él la idea que yo tenía sobre este tema. Hablando acerca de lo que él denomina “La modernidad líquida” y de la necesidad de acoplarnos a este mundo en permanente estado de transformación, explica:

Las condiciones de la acción y las estrategias diseñadas para responder a ellas envejecen con rapidez y son ya obsoletas antes de que los agentes tengan siquiera opción de conocerlas adecuadamente. De ahí que haya dejado de ser aconsejable aprender de la experiencia para confiarse a estrategias y movimientos tácticos que fueron empleados con éxito en el pa-

sado: las pruebas anteriores resultan inútiles para dar cuenta de los vertiginosos e imprevistos cambios de circunstancias. La extrapolación de hechos del pasado con el objeto de predecir tendencias futuras no deja de ser una práctica cada vez más arriesgada y, con frecuencia, engañosa (Bauman, 2013, p.9).

Pero, desde luego, nada es más importante en esta película que el inmenso ejemplo de cómo la solidaridad de un grupo de inquilinos es suficiente para lograr en cámara un verdadero milagro arquitectónico: llevarse su casa a otro rincón de la ciudad con una grúa de madera.

Y los espectadores se lo creen. Yo también.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

Bauman, Z. (2013). *Vida líquida*. Madrid: Ediciones Austral.

* Por la amabilidad del maestro Sergio Cabrera, los lectores de este número monográfico podemos disfrutar de la obra cinematográfica *La estrategia del Caracol*, con subtítulos en inglés, accediendo al link <https://vimeo.com/86049295>, e ingresando la contraseña **sc2015**.

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO:

Cabrera Cárdenas, S. (2018). Urbanismo líquido en La Estrategia del Caracol. Desmontando la espiral arquitectónica e ideológica de la ciudad posmoderna. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 5(1), 10-15.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/Coll.1.2018.2>

Recibido: 4/10/2017
Aprobado: 6/11/2017