

# **La representación de lo urbano en La estrategia del caracol y La vendedora de rosas**

---



Laura Pérez González\*

Recibido: 23 de enero de 2008

Aprobado: 4 de abril de 2008

## **Resumen**

Este artículo se presentó como subproducto de la investigación "Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano 1970 – 2005. Fase 1" en la que se estudió el período comprendido entre 1990 – 2005 con una muestra base de 11 películas y el trabajo en la categoría de escenarios; se determinó que en "La Vendedora de rosas" y "La estrategia del caracol" la ciudad allí representada incide en la vida de los personajes.

El concepto de lo urbano se entiende como las relaciones que establecen los habitantes con su territorio y con las otras personas que también están en él. En el cine, lo urbano se logra cuando el escenario, en este caso, la ciudad en la que se narra la historia, es algo más que un telón de fondo donde la interacción entre los personajes permite que se configure la historia. En "La vendedora de rosas", la ciudad es el territorio de los personajes, específicamente la calle, en la que se relacionan con los otros, trabajan e, incluso, duermen. En "La estrategia del caracol" la historia gira alrededor de un escenario: la casa Uribe, la cual se transforma durante el desarrollo de la película mientras los personajes la defienden como su territorio.

## **Palabras clave**

Ciudad, urbano, escenario, territorio, personajes, cine colombiano.

---

\* Egresada de Comunicación y Lenguajes Audiovisuales. Universidad de Medellín. Cibercorreo: E-mail: lauraperezg@gmail.com

## **Urban Representation in “La Estrategia del Caracol” and “La Vendedora de Rosas” Movies**

---

### **Abstract**

This article was presented as a byproduct of the research called “Characters, Actions, and Scenarios of Colombian Cinema, 1970-2005. Stage 1,” in which 1990-2005 period was studied from a basic sample of 11 movies. The work (scenarios category), has determined that “La Vendedora de Rosas” and “La Estrategia del Caracol” movies, the city showed has an influence on the characters.

The urban concept is understood as those relations established by inhabitants with both their territory and other people who also live in such a territory. In cinema, urban concept is achieved when the city (scenario) in which story has been narrated is more than a backdrop where interaction among characters allows organizing the story. “La Vendedora de Rosas” shows a city as the characters’ territory (the streets) where they interact with other characters, where they work, and even where they sleep. In “La Estrategia del Caracol” the story goes around a scenario: Uribe’s House, which was changed during the movie while characters try to defend it as their territory.

### **Key words**

City, urban, scenario, territory, characters, Colombian cinema.

## INTRODUCCIÓN

Este artículo es un producto de la investigación "Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano 1970 – 2005. Fase I"<sup>1</sup> que comprende el período entre 1990 y el 2005. A partir de una muestra de 11 películas y el trabajo realizado como auxiliar de investigación en la categoría de escenarios, decidí enfocarme en cómo las relaciones que se establecen entre los escenarios y los personajes permiten que se manifieste la noción de lo urbano.

Dentro de las películas incluidas en la muestra, dos de ellas se desarrollan en un ambiente rural: *La deuda*, de Nicolás Buenaventura y Manuel José Álvarez, y *Los niños del cielo*, de Lisandro Duque; cuatro, entre la ciudad y el campo: *El carro*, de Dago García y Luis Felipe Salamanca, *Kalibre 35*, de Raúl García, *Soplo de vida*, de Luis Ospina y *Bolívar soy yo*, de Jorge Alí Triana; y cinco sólo en la ciudad: *La gente de la universal*, de Felipe Aljure, *Diástole y sístole*, de Harold Trompetero, *Confesión a Laura*, de Jaime Osorio, *La vendedora de rosas*, de Víctor Gaviria y *La estrategia del caracol*, de Sergio Cabrera.

A partir de esta clasificación, se encontró que *La estrategia del caracol* y *La vendedora de rosas* son el prototipo de la representación de lo urbano dentro de la muestra, ya que la ciudad, además de ser un espacio físico, en tanto escenario, es el lugar donde no sólo los personajes habitan, sino que permite que se establezcan relaciones entre ellos, influyendo en sus acciones y en la historia que se narra. Las interacciones entre los personajes, el espacio y la historia permiten que se configure lo urbano: ver la ciudad como algo más que un telón de fondo.

## LO URBANO

Según el autor Manuel Delgado en el libro *El animal público*, la ciudad no es lo urbano:

La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables, una colonia humana y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí. La ciudad en este sentido se opone al campo o a lo rural (Delgado, 1999a:23)

Definición que sería posible si esa población no necesitara entablar relaciones entre sí en el territorio que habitan para el desarrollo de su vida diaria. Esto significa que lo urbano se gesta en la ciudad, pero va mucho más allá, la trasciende, ya que es "un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales, deslocalizadas y precarias" (Delgado, 1999a:23).

Esta idea ya había sido planteada por Delgado en el libro *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*, donde se afirma que el concepto de lo urbano se debe separar del de la ciudad porque: "la ciudad siempre está en la ciudad, mientras que lo urbano trasciende sus fronteras físicas" (Delgado, 1999b, p 9), convirtiéndose en el espacio público que es transformado por sus habitantes, produciendo la urbanidad, "esa reunión de extraños, unidos por aquello mismo que los separa, la distancia la indiferencia y el anonimato" (Delgado, 1999b:11).

Dentro de los planteamientos teóricos de este autor con respecto a lo urbano se encuentran las nociones de territorio, lugar y

no-lugar, que hacen referencia a los espacios que habita y transita el individuo urbano, permitiéndole establecer una relación con el espacio, dándole ese carácter que lo lleva a ser algo más allá de lo que ya está establecido físicamente.

El territorio es el lugar que le pertenece al individuo. "La territorialidad remite a la identificación de los individuos con un área determinada que consideran propia, y que se entiende que ha de ser defendida de intrusiones, violaciones y contaminaciones"(Delgado, 1999b:9); es el espacio físico que al individuo apropiarse de él, lo utiliza a su antojo, refleja su forma de ser, le da seguridad y comodidad, por eso lo representa y al mismo tiempo lo trasciende, pues el territorio va más allá de un espacio que podría denominarse como íntimo, ya que al mismo tiempo abarca los lugares por los que tiende a movilizarse en la medida en que se apropie de ellos y los limite. "El individuo en su recorrido va dándoles significados a las calles, las casas, los monumentos, los almacenes, y va mezclando sus deseos con las imposiciones, sus acciones con la historia"(Delgado, 1999b:15).

A partir de la noción de territorio se presentan los lugares y los no-lugares. El lugar es el espacio que el hombre habita. El no-lugar es el espacio que transitan los peatones entre el lugar del que salen y al que han de llegar: "los no-lugares son el escenario de sus camuflajes, de su zigzag, de sus juegos al escondite. Esas negociaciones del sitio son las que conocen las astucias que le permiten al usuario del espacio público aprovecharse de los accidentes del terreno y sacarle partido a las ocasiones, a los instantes", lo

que lo convierte en un espacio (Delgado, 1999b:4). Por el contrario, en el lugar existe un orden mediante el cual se distribuyen los elementos en una relación de coexistencia; el lugar está habitado y cada elemento que en él se encuentra describe a la persona que lo ocupa.

Lo urbano es entonces la interacción que se presenta entre la ciudad y sus habitantes, las relaciones sociales que se entablan, fruto del tránsito que tienen los personajes por ella, los lugares que les son propios y los que visitan, por medio de los cuales es visible su caracterización, ya que el personaje debe estar en la capacidad de dar a conocer a través de sus gestos, el lugar de donde viene, porque entre la ciudad y el habitante se establece una relación unilateral, que los define mutuamente. La ciudad le brinda al ciudadano los espacios para relacionarse con los otros, para vivir su vida y mediante esta vida el ciudadano le otorga cierta calificación a los espacios.

## EL ESCENARIO

Antes de entrar en el análisis de los escenarios urbanos, es preciso aclarar cómo se definió el escenario en la investigación "Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano 1990 – 2005. Fase 1", ya que este concepto es el punto de partida de este artículo. Como se definió para el desarrollo de la investigación a partir del autor Jean Mitry, el escenario es más que el espacio en el que transcurren los acontecimientos de una película, es un hilo conductor de la historia, se conforma como el universo imaginario en el cual se desarrolla

el relato. Éste marca elementos de condición social, época, ubicación geográfica y de carácter subjetivo, como las circunstancias psicológicas y ambientales, donde, además de condicionar una situación escénica, determinan un ambiente o una atmósfera, siendo estos elementos los que al rodear al personaje determinan sus acciones, al mismo tiempo que se convierten en su extensión, representándolo e incluso reemplazándolo en su ausencia (Mitry, 2002:29).

Una de las conclusiones de la investigación es que los escenarios, en la mayoría de las películas de la muestra, no pueden considerarse como un elemento determinante, sino como un elemento determinado. Incluso, de acuerdo con algunos directores y guionistas el elemento que determina más el escenario es muchas veces el presupuesto, lo que nos habla de la poca importancia que éste ha tenido en el desarrollo de la narrativa cinematográfica nacional, como lo han planteado el director Víctor Gaviria y el crítico Luis Alberto Álvarez, citados por Oswaldo Osorio, cuando hacen alusión al fracaso estético del cine nacional, debido entre otras cosas, a creer que elementos como los escenarios son intercambiables, afirmando que el cine debería partir de un escenario para contar una historia y no al contrario (2005, p30). En el cine nacional la mayoría de estos escenarios son lugares en los que ocurren las acciones o en los que los personajes pasan su tiempo, pero no están caracterizados. Esta situación también se ha reflejado en el papel que ha tenido el análisis de los escenarios en la crítica nacional, que podría considerarse marginal, si se le compara con otras categorías como las estructuras, los personajes, los conflictos y las acciones.

A partir de este análisis se plantearon tres clasificaciones en las que se fundamenta que los escenarios no se constituyen como un elemento determinante dentro de la narración:

- **Espacio/escenario:** En este caso el espacio realmente se convierte en un elemento narrativo central que articula la relación entre los personajes y sus acciones. Es el escenario creado para la pantalla, con el fin de que el espectador comprenda quién es el personaje y entre en el juego del film. Es el escenario el que hace creíbles las acciones y el que llega a configurarse como una representación del personaje en el sentido en que lo hace presente sin estarlo, lo sustituye
- **Espacio/tránsito:** Es un espacio o escenario indeterminado, puramente contextual, en el que sólo ocurren acciones intrascendentes, momentos de enlace entre una escena y otra, y por lo tanto son escenarios de poco impacto, espacios de recorrido, generalmente planos de ciudad o carretera que podrían intercambiarse sin ningún efecto trascendental para la cinta.
- **Espacio/paisaje:** Son aquellos espacios en los que ocurren acciones importantes o que son habitados por personajes fundamentales de la película pero que en su tratamiento no tienen un carácter determinante; es decir, escenarios que son un telón de fondo para las acciones pero que no se articulan realmente con ellos. Se eligen por ser llamativos, por ser exóticos o por cumplir con alguna característica de tiempo, de espacio, o de clase social pero que realmente no se caracterizan para las

necesidades de la película, pueden ser reemplazados fácilmente por otro similar.

Cabe aclarar que las películas en las que se centra este análisis, *La estrategia del caracol* y *La vendedora de rosas*, pertenecen a la categoría de espacio/escenario; eso es lo que permite que el espectador comprenda quiénes son los personajes y cómo a medida que se relacionan con el escenario ciudadano van creando la noción de lo urbano.

## DE LO RURAL A LO URBANO

Según el crítico de cine Oswaldo Osorio

... hasta hace relativamente poco tiempo el cine colombiano era casi exclusivamente rural, bien por vía del realismo mágico y folclorista, o por el reflejo de la crisis política y social del país, manifiesta en esa violencia que tenía como escenario principal el campo y las pequeñas poblaciones. Pero el llamado cine urbano –además del considerable mejoramiento en la calidad de las realizaciones– ha sido la principal característica de un proceso de transformación que durante este cambio de siglo experimenta nuestro cine(9).

Antes de la década de los noventa y la concentración citadina, las películas colombianas tenían fuertes referentes rurales, empezando por *María*, de Máximo Calvo, largometraje que según Martínez Pardo, comenzó a rodarse en 1919, utilizando como escenario para los exteriores los mismos sitios descritos en la novela, y para los interiores, una casa en Buga (1978, p45). Pero antes de

*María*, en la historia del cine colombiano se hace referencia a películas que con su solo título nos remiten a un escenario rural como *La hija del Tequendama*, *Una Notabilidad rural*, las dos de 1915 (42).

Con películas como *Alma provinciana* de Félix Joaquín Rodríguez, se comenzaron a mezclar espacios ubicados en el campo con la ciudad, pues utilizó escenarios en Bogotá y algunos exteriores en la Sabana y en Santander, aunque se debe aclarar que la ciudad en esta época es apenas una extensión de lo rural. Con una película como *Nido de cóndores* ya se comienza a contar el progreso de las ciudades colombianas, pues su director Alfonso Mejía la hizo con el pretexto de mostrar el origen y el progreso de la ciudad de Pereira (56) según Maximo Calvo, quien fuera el camarógrafo.

Después de veinte años existe otra referencia a una película de la productora Ducrane Films *Allá en el trapiche*, estrenada en 1943, perteneciente al cine sonoro.

Fue filmada en la Sabana de Bogotá, en la población de Mesitas del Colegio, en el pueblo de La Unión y en la ciudad de Barranquilla. De ahí las frases con las que se hizo su lanzamiento publicitario: 'Está destinada a tener un gran éxito, pues en ella se muestra cuanto de bello hay en nuestro país en cuanto a música y paisajes', 'no es una película más, es la copia fiel de nuestros paisajes, nuestras costumbres y nuestra música típicamente nacional (94).

Es necesario destacar que estas referencias sólo hacen alusión a los lugares que se utilizaron como locaciones, pero no al escenario como tal en el que se desarrolla la

película; por eso, para precisar la transición que se presenta entre el cine que toma como principal escenario el campo y el que se centra en la ciudad se debe recurrir a lo planteado por Oswaldo Osorio en el libro *Comunicación, cine y ciudad*.

Osorio explica en el capítulo "Estética y narrativa del cine nacional. Un cine que se vivía muriendo" que después de las primeras películas sonoras como *Allá en el trapiche*, a lo que se le denomina como cine folclorista vino una época de poca producción en los años cincuenta en la que los personajes comienzan a ser más reales, como el campesino, el minero o los marginados urbanos, y desde la iluminación ya se intentan crear atmósferas, pero la verdadera razón por la que el cine en un determinado momento se centra en el campo es por el hecho de que la realidad del país, en un momento de la historia que es recogido por el cine político, se estaba presentando en este lugar.

Esta transición es el resultado de un proceso en el que también influyó el cambio social que se presentó una vez las personas comenzaron a emigrar del campo a la ciudad, lo que impulsó el desarrollo de las urbes colombianas, como lo expone Osorio:

Las razones para esta marcada inclinación de nuestro cine hacia lo urbano tienen que ver con que los nuevos realizadores pertenecen, en muchos casos desde su anterior generación, al universo ciudadano; pero sobre todo, con que el centro de interés temático de estos cineastas (incluidos los veteranos), es decir, la realidad del país, se está manifestando cada vez más, de una manera directa o indirecta, en las ciudades (op. cit., págs10-11)

Cabe aclarar que el simple traslado del campo a la ciudad como locación no implica que la película sea urbana, ya que en muchos casos las acciones y los personajes no corresponden a la lógica de lo urbano en el sentido en que trascienden sus fronteras físicas porque la ciudad no representa lo urbano por el simple hecho de ser el telón de fondo de una historia.

## LO URBANO EN EL CINE

En la investigación "Personajes, acciones y escenarios del cine colombiano, fase 1. 1990 – 2005" para establecer la categoría de lo urbano se partió del planteamiento que hace García Jiménez en el texto *Narrativa audiovisual*, donde lo urbano se define como los escenarios exteriores que están ubicados en las ciudades, especialmente en las grandes, lo que hace parte de la naturaleza audiovisual, transformándose en el gran aliado o el gran obstáculo del personaje.

Haciendo referencia a la relación existente entre el cine y la ciudad, la forma como se representa lo urbano en las películas nacionales, el crítico Oswaldo Osorio expone dos formas en las que se puede representar la ciudad:

De un lado, en la medida que sus imágenes e historias se nutren de la dinámica urbana, y de otro, en que su público (que es esencialmente urbano) se ve reflejado en las películas... En el primer caso, la dinámica urbana en el cine puede apreciarse de dos maneras: una, la simple presencia de la ciudad en la imagen cinematográfica, en la que el paisaje urbano es solo eso, un telón de fondo donde suceden

unas historias y se pasean unos personajes, independientemente de la ciudad que sea y del lugar de ésta donde se ubique la acción (9-10).

Es en este punto donde podemos apreciar que los escenarios no están caracterizados y no tienen incidencia en los personajes; son espacios-paisaje que se eligen por cumplir con una característica de tiempo, espacio o clase social, como se expuso anteriormente, que no tienen ningún valor en cuanto a las necesidades de la película. Son espacios-tránsito en los que ocurren acciones que producen poco impacto y pueden llegar a ser intrascendentes en la narrativa.

En el segundo caso, Osorio propone la experiencia urbana como tema. "En este sentido, la relación entre cine y ciudad se hace mucho más rica y compleja, pues esta última cobra un protagonismo importante en la atmósfera de la historia y en la acción misma" (10). Esto es lo que se reconoce como la aparición de lo urbano en el cine, agregando el escenario como elemento cuando es un espacio/escenario, transformándose en un mediador entre las acciones y los personajes, dándole credibilidad a sus acciones, creado con el objetivo de que el espectador entre en el juego del film.

A pesar de las seis películas de la muestra mencionadas, cuya locación es la ciudad, sólo me detendré en el análisis de *La vendedora de rosas* y *La estrategia del caracol*, dos películas que a pesar de ser muy distintas en cuanto a estructura, personajes, argumento y contexto, son en las que más se refleja lo urbano, la experiencia urbana se convierte en un tema. En ellas los personajes se definen a partir de las relaciones que tienen con diferentes espacios

de la ciudad, que convierten en su territorio aunque legalmente no les pertenezca: la calle y la pensión, respectivamente.

Las exclusiones de las otras películas de la muestra se debe a que en *Confesión a Laura*, a pesar de estar incluida en la categoría de espacio-escenario, lo urbano no es claramente identificable ya que la mayoría de las acciones se desarrollan en un espacio íntimo, el apartamento de Laura, y lo que está ocurriendo en la ciudad es sólo un pretexto para que Laura y Santiago compartan el mismo espacio al mismo tiempo. Lo urbano no se alcanza a representar a través de la relación que se establece entre los dos personajes, es más, esta historia puede ser la misma, así varíe el contexto histórico y geográfico, pero se mantenga la caracterización del escenario.

*Diástole y sístole* es una película que en su mayoría está desarrollada en interiores que no tienen una mayor trascendencia, un espacio-paisaje, representado en dos apartamentos, de clase media, donde los dos personajes, a los cuales no se les atribuye ningún nombre, establecen una relación de pareja. Durante la película la ciudad no tiene una mayor trascendencia, se termina convirtiendo en un telón de fondo que sólo es útil en sus espacios públicos para ocasionar el encuentro de los dos personajes en un bar y las constantes peleas que tienen en la vía pública.

En *La gente de la Universal*, a pesar de los personajes estar contruidos como individuos urbanos y los espacios ser urbanos, los escenarios están caracterizados a partir de una propuesta estética del director, no como escenarios que representen a los personajes y que influyan en sus acciones y en las

decisiones que deben tomar para afrontar las situaciones en las que se encuentran en la película. Además, el espacio público que se presenta es un espacio de tránsito que los personajes recorren para desplazarse de un lugar a otro. El lugar más urbano que se encuentra en la película es la cárcel, un espacio interior y exterior, por el hecho de proporcionar el encuentro de personajes de diferentes clases sociales que intentan convivir bajo lo que más les convenga; pero un espacio como éste establece sus propias dinámicas, las relaciones entre los personajes se marcan por un factor de poder basado en el dinero independientemente de ser un espacio rural o urbano.

## LA VENDEDORA DE ROSAS

En esta película del director Víctor Gaviria se cuenta la historia de Mónica, una niña de doce años que vende rosas al lado de sus amigas en las calles de la ciudad de Medellín, siendo éstas los escenarios más recurrentes y que podrían catalogarse como los principales de la película, donde las dinámicas que se desarrollan entre los personajes y el lugar permiten la manifestación de lo urbano.

Como una característica particular de estos personajes se encuentra su conocimiento de la calle, que es el lugar que habitan; así conozcamos sus casas y su barrio, la mayor parte del tiempo están en la calle y la recorren como si fuera su casa. Esto se debe a que ellos provienen a la ciudad ilegal, término que, según Jorge Hardoy, hace referencia a la ciudad que se crea debido a los barrios de invasión por las condiciones de la ciudad latinoamericana:

... una ciudad-región que combina las peores consecuencias de un masivo crecimiento demográfico y de un crecimiento físico sin controles, que han producido a la vez dos ciudades paralelas: la legal y la ilegal. La primera es parte de la historia oficial. La segunda está formada por los barrios pobres y las urbanizaciones ilegales y constituye un componente esencial de la ciudad latinoamericana contemporánea<sup>2</sup>.

El barrio en el que viven los personajes de *La vendedora de rosas* está conformado por pequeñas casas construidas en ladrillo y madera, a las que se accede a través de pequeños pasillos y corredores, por donde sólo es posible circular caminando y en moto; las calles no están pavimentadas y en algunos sitios se confunden con grandes zonas verdes que se convierten en el basurero del lugar.

En el interior las casas, que en su fachada parecieran estar en obra negra, son estrechas, están corroídas por la humedad, los pisos son de cemento, las paredes son ladrillos que sirven para esconder los objetos personales, y los muebles están ubicados uno encima de otro, dejando poco espacio para que los personajes puedan movilizarse. Algunas tienen solares y patios que se mezclan con la calle, sin ninguna frontera que determine cuál es el espacio que le pertenece a un personaje y cuáles los espacios que son comunes para todos los habitantes del barrio.

Estas características hacen que el barrio sea muy poco para las aspiraciones de los personajes, necesitan salir de él, hacia las calles de la ciudad para cumplir sus aspiraciones, convirtiéndose en un espacio

de tránsito, el no-lugar, ya que es en la calle donde los personajes realmente habitan: trabajan, duermen, se relacionan entre ellos, es su sitio de encuentro, es el escenario con el que más interactúan, apropiándose de él, reconociéndolo como su territorio, su lugar.

El hecho de que en esta película se invierta la noción del no-lugar y el lugar no es gratuito; los personajes provienen de la ciudad que es marginada y deben encontrar su territorio en el medio de esa ciudad que no los reconoce. Para cualquier otro ciudadano la calle es un lugar de paso, es el espacio de tránsito que recorre mientras se desplaza de su casa al trabajo, pero para ellos la calle lo es todo, es su esperanza de obtener una vida, de ser parte de esa ciudad que los margina, adueñándose del lugar que no le pertenece a nadie.

La calle como el territorio de los personajes de esta película se presenta en la mayoría de las escenas en la noche, mostrándonos un lugar oscuro y peligroso, donde ellos deben cuidarse hasta de las personas que consideran más cercanas. Esta calle es aledaña a los sitios de rumba de la ciudad; así Mónica y sus amigas pueden acercarse a diferentes personas para ofrecerles rosas y los hombres vender drogas que esconden en los jardines; se apropian tanto de ella que intentan apoderarse de todos los elementos que allí encuentran: las aceras las utilizan como camas, las escalas como puntos de encuentro e incluso intentan robar los objetos dejados en los carros por los visitantes de los sitios de rumba.

En el caso de Mónica hay otros lugares que determinan quién es ella y cómo se construye como personaje: la antigua casa de su abuela,

a la única persona que ella extraña y que ahora habita su prima, y no es bien recibida; está ubicada en el barrio, decorada precariamente, su piso es de cemento, algunas paredes están pintadas de azul claro y otras son de ladrillo, adornadas con algunos objetos. Lo que queda de la antigua habitación de su abuela son unas ruinas, en estas se encuentran algunos objetos del pasado de Mónica, que representan la felicidad que ha perdido y allí donde finaliza su vida trágicamente, añorando encontrarse con su abuela.

El otro lugar que nos describe a Mónica es la pensión donde vive en un cuarto con sus otras cuatro compañeras que venden rosas, una casa ubicada en el medio de un barrio lleno de talleres y ventas de repuestos para motos y automóviles, en un segundo piso al que se accede por unas escalas un poco empinadas. La casa está conformada por un patio interior y varias alcobas que lo rodean, en las que duermen varias personas. En la habitación de Mónica se encuentran dos camas, en las que siempre duermen dos personas, durante el día o en su defecto se traban. Las paredes están pintadas y llenas de adornos como corazones, nubes y fotos de personas famosas. Esta pensión para Mónica es sólo un lugar de paso, un espacio por el que transita en algunos días, mientras es de noche para volver a la calle, incluso solo paga por el día que va pasar en ella.

La calle es pues sin duda un espacio-escenario que influye notablemente en la vida de los personajes; es el lugar donde intentan establecer su territorio y el que defienden de las amenazas de los otros, ya sean los que la recorren habitualmente o los representantes de la ley. Es en la calle donde

tienen sus amigos, donde pelean y establecen rivalidades, donde sueñan con una vida mejor, donde Mónica espera ver en cada esquina a su abuela, donde intentan ganarse algo para vivir; es el lugar que los caracteriza como personajes urbanos, que pertenecen a la parte marginal de la ciudad, que hace que los niños deban comportarse como adultos, así otros espacios recuerden su ternura y su verdadera condición, como el cuarto de la pensión donde viven las niñas que venden rosas, que tiene muñecos en las paredes, tratando de incluirse en una dinámica urbana que tiende a ignorarlos hasta el punto que cuando no están en él son invisibles para la sociedad.

## LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

En esta película, del director Sergio Cabrera, se cuenta la historia de un grupo de inquilinos que habitan la Casa Uribe, propiedad del Dr. Holguín, quien se empeña en desalojarla para convertirla en un museo. Este episodio hace unir a los inquilinos contra el Dr. Holguín y su abogado Víctor Honorio Mosquera, para evitar el desalojo.

La casa Uribe está construida en un estilo colonial, sobre la octava, en el centro de la ciudad de Bogotá. Una de sus vecinas es La Pajarera, que también pertenece al Doctor Holguín. Ambas casas, utilizadas como inquilinatos, sumaban, como lo dice en su narración el personaje Gustavo Isaza Flórez, "48 cuartos, 2 aljibes, 6 inodoros, como cinco patios, 84 ventanas, 41 puertas, 4600 metros lineales de madera, y 14. 565 tejas francesas".

Los habitantes de la Casa Uribe reflejan aquella parte de la sociedad colombiana que

se trasladó del campo a la ciudad después de El Bogotazo y la violencia que se desató entre los liberales y los conservadores, como lo explica el culebrero Gustavo Calle Isaza, quien salió de Santa Sofía del Darién por los rumores de que el Capitán Montoya se dirigía al pueblo y no sabían si era liberal o conservador por lo que el pueblo quedó desolado. Pero la dinámica que da origen a lo urbano se produce cuando estos personajes típicos de lo rural al vivir juntos se relacionan con el espacio que habitan y defienden un lugar que consideran propio dentro de la ciudad: la casa Uribe, que se constituye en el eje de la historia. Además de la casa Uribe, su entorno, las calles aledañas que configuran lo urbano, son los principales escenarios de esta película, y como particularidad de la muestra de esta investigación, es la única cuya historia gira alrededor de estos escenarios y de cómo su transformación influye en la vida de los personajes dándole múltiples sentidos al lugar, tantos cuantos personajes existen en la historia. Veamos:

Cada cuarto de la Casa Uribe está decorado de tal forma que representa a cada personaje, aun cuando están ausentes, los personajes están claramente caracterizados en los espacios. La primera habitación que vemos es la de Eulalia y Lázaro, un enfermo que permanece inmóvil durante toda la película y su esposa, quien lo cuida y le cuenta los acontecimientos de la casa esperando alguna reacción. Esta habitación está ubicada en el primer piso, lo que es lógico, porque permite que Eulalia pueda mover a Lázaro en la silla de ruedas. En cuanto a la decoración, las paredes son de un color café claro, llenas de fotos de retratos, una cama en la mitad donde reposa el enfermo y una mesa con un mantel blanco donde se ubican todas sus medicinas.

La segunda habitación es la de Gabriel/Gabriela, un hombre que se viste de mujer y trabaja en la calle durante la noche. En su pieza decorada con varios colores donde predomina el rosado, se encuentran un espejo de cuerpo entero, varias pelucas, bolsos y una bañera blanca que al parecer incide sobre la personalidad del personaje en la medida que al ser trasladada, éste deja de vestirse de mujer y aparece Gabriel, un hombre que trabaja lavando carros en una estación de gasolina.

Otra habitación que podemos ver es la de Don Jacinto, un viejo inventor español que es el que propone construir una estrategia para hacer un trasteo de toda la casa, incluyendo paredes, ventanas, puertas y todo aquello que sea posible. En su habitación se puede observar, además de muchos libros y discos, un escritorio lleno de instrumentos de trabajo donde construye una maqueta. En las paredes hay colgadas herramientas para construir sus inventos y un cuadro del dirigente anarquista español Durruti.

La última habitación caracterizada es la de Misia Trina (Trinidad), quien podría considerarse como la "dueña" de la casa, pues es quien tiene la última palabra para efectuar el trasteo. En su cuarto ubicado en el segundo piso se encuentran varias imágenes religiosas a las que ella les reza devotamente. Las paredes están bastante corroídas por la humedad, lo que permite la formación de una imagen de la Virgen, convirtiéndose en un lugar de peregrinación, lleno de velones y flores como ofrenda a la Virgen.

En cada una de estas habitaciones, la transformación del espacio, como estrategia, en tanto protagonista de lo urbano, adquiere

un significado distinto para cada personaje: lo que para Lázaro se convierte en la muerte, para Eulalia es la libertad, para Gabriel es liberarse de Gabriela y aceptarse como es, para Jacinto es el triunfo de la revolución frente al sistema; y finalmente para Misia Trina es una revelación divina.

Los otros lugares que se representan de la casa son el patio, la cocina, el corredor y el lavadero. El patio, un espacio que es interior y exterior al mismo tiempo, ubicado en la mitad de la casa, es el lugar de reunión de los inquilinos, donde construyen la estrategia y por donde empiezan a sacar todo para finalmente hacer el trasteo.

El espacio público en la película, además de representar a la ciudad de Bogotá donde aparecen dos condiciones sociales, que hacen que el más fuerte se apodere del más débil y donde los personajes se ven insignificantes ante su presencia como cuando Gabriel camina por ella en la noche, mientras en un plano contrapicado se ven al fondo grandes edificios iluminados, también se convierte en cómplice del trasteo, pues es por medio de sus construcciones que los inquilinos esconden lo que van sacando de la casa y por las calles, los no lugares, lo van llevando al nuevo lote, ubicado en sus alrededores.

Otra particularidad de la película es que a medida que avanza el trasteo, la Casa Uribe se va transformando según avanza la planeación de la estrategia pues mientras desmantelan la casa, los espacios interiores comienzan a convertirse en exteriores, hasta que finalmente la casa termina siendo un exterior, abierta al público, por lo que ese lugar se convierte en un no-lugar y el no-

lugar, el lote fuera de la ciudad, es el nuevo lugar.

En esta película se pueden apreciar los espacios como escenarios caracterizados, la relación que se establece entre un escenario y el personaje que lo habita se refleja en el uso que le da y en la importancia que adquiere dentro del universo urbano en el que se sitúa, dónde cada personaje tiene su drama y toma decisiones a partir de la relación que tiene con la Casa Uribe, se apropia de un espacio que lo determina y determina un espacio, construyendo entre todos un universo donde hace presencia lo urbano, donde la ciudad se representa en cada uno de los personajes, quienes la viven a su manera.

## CONCLUSIONES

Lo urbano es un concepto que va más allá de una representación física de la ciudad. Que una película sea ubicada geográficamente en una ciudad no quiere decir que sea urbana, ya que este concepto trasciende lo físico; es un espacio-escenario que al estar caracterizado repre-

senta a los personajes aun cuando están ausentes, determinando las relaciones que establecen entre ellos mismos y entre ellos y el espacio. Los personajes de *La vendedora de rosas* y *La estrategia del caracol* están determinados por los lugares que habitan y lo defienden porque es su lugar en el mundo: la calle y la pensión.

El hecho de que lo urbano sea identificable en estas dos películas hace que las relaciones establecidas entre elementos como los personajes, las acciones y escenarios fundamentales en una película sean más coherentes, creando un universo donde el público puede comprender la lógica que propone la película, donde puede llegar a identificarse con la dinámica urbana establecida, así no pertenezca a la parte de la realidad o de la ficción que está siendo expuesta. En este sentido podría considerarse un logro representar lo urbano que para directores como Víctor Gaviria y Sergio Cabrera no es gratuito, pues han logrado consolidar un estilo propio. Inclinandose Gaviria por el realismo y Cabrera por el realismo mágico, han tenido éxito con la crítica y con el público, pero sobre todo han logrado llegar a las personas hasta el punto de despertar pasiones.

## NOTAS

<sup>1</sup> Artículo derivado de la investigación liderada por los investigadores principales: Jerónimo León Rivera y Ernesto Correa, co-investigador Juan Mauricio Vélez y los auxiliares Constanza Botero, Juan David Gallego, Ana Isabel Lopera y Laura Pérez; Grupo IMAGO, Facultad de Comunicación, Universidad de Medellín, 2006

<sup>2</sup> Hardoy, Jorge. Citado por: Quesada Avendaño, Florencia. "Imaginaros urbanos, espacio público y ciudad en América Latina". Abril – Junio. 2006

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Delgado, Manuel. (1999a). *El animal público*. Barcelona: Editorial Anagrama

\_\_\_\_\_. (1999b). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

\_\_\_\_\_. "Ciudad y ciudadano". En: *Imaginario femenino y ciudad. Pereira y su evocación de mujer*.

Martínez, Pardo. Hernando.(1978). *Historia del cine colombiano* Editora Guadalupe S. A.

Mitry, Jean. (2002). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Osorio, Oswaldo. *Comunicación, cine y ciudad*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2005.  
126 P.