

lidad transparente y mecánicamente y que subraya su propia fiabilidad como auténtica documentación visual, el vídeo digital como un «modo heideggeriano de revelar el mundo» circunscribe nuestra visión de la violenta situación de Medellín y conforma lo que pensamos sobre ella (Jean Pierre Geuens 16).

Aunque para Bazin «el realismo» es la teleología mediante la cual comprendemos el desarrollo tecnológico del cine, para Jean Louis Comolli la naturaleza del realismo cinematográfico y lo que percibimos como realidad está continuamente cambiando, según el papel del cine como «máquina social» (Bazin 20, Lev Manovich 186). En consecuencia, el cine se mantiene al ritmo de los cambiantes niveles del realismo mediante la sustitución de las técnicas cinematográficas: por ejemplo, el uso de la gran profundidad de campo del primer cine da paso a una coherente relación temporal y espacial según la continuidad clásica (Manovich 187). En consecuencia, si en la actualidad la realidad cinematográfica se define por el celuloide pancromático, sensible a todos los colores según los tonos y los brillos que percibe el ojo humano, la introducción de la imagen digital, con su definición y su «imposible» profundidad de campo, parece casi demasiado real, incluso algo hiperreal, como para que sea tomado por lo real. En *La virgen de los sicarios* la alta definición nos hace conscientes de la realidad que nos ofrece sólo como un efecto. Combinado ello con la ausencia de ciertas convenciones cinematográficas, se construye entre el observador histórico y la imagen una distancia que es contraria al realismo tal como la sociedad nos ha enseñado a percibir.

Muy pronto en la película, Fernando y Alexis peregrinan a «La virgen» del título. Cuando salen de la iglesia, tiene lugar un asesinato desde una moto en marcha.

A pesar de la cámara lenta y de los fogonazos de los disparos, el suceso se muestra en un estilo que evita el exceso de efectos especiales espectaculares. La imagen de alta definición no fetichiza los asesinatos, sino que los presenta en términos «naturalistas». Schroeder evita el tratamiento mayoritario que el cine de acción da a la violencia, por ejemplo, el tiempo dilatado en los disparos en lugar de un tiempo casi real. Unos momentos después del asesinato, Alexis y Fernando pasan ante el muerto y hablan desenfadadamente de lo que ha sucedido. Las muertes se muestran como algo que apenas interrumpe la normal marcha de la vida.

Por medio de esta presentación anti-ilusionista, la película reduce el estatuto de la violencia a algo extraordinario dentro de la diégesis, y

así nos sugiere que es parte de la vida cotidiana en el Medellín de los años 90, donde había 15 asesinatos al día, y 30 los fines de semana. Tal como precisa Sean Cubitt, la imagen digital hace que el mundo material sea banal y de simulacro (16). En esta película, la imagen digital simulacro y banal juega un importante papel al plasmar un lugar en el que la gente se ha ido inmunizando y desensibilizando hacia la muerte violenta. Por medio de la imagen de alta definición, el espectador experimenta la misma sensación de anestesia progresiva que Fernando experimenta a medida que aumenta el número de muertes.

Lo cierto es que es la violencia la que lleva a Fernando (y al espectador) a ver la ciudad como cada vez más irreal. En un momento Fernando hace un discurso, gesticulando desde su balcón hacia las luces parpadeantes de la ciudad, diciendo: «Todo esto es irreal, somos el reflejo de la nada». Su discurso sugiere que los *increíbles* niveles de violencia dan lugar a un Medellín que es un reflejo híperreal. La película conecta ese Medellín híperreal con «lo real maravilloso» cuando se refiere a un importante texto que explora el problema de la realidad latinoamericana postcolonial: *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Lo que Carpentier considera es precisamente el estado de la creación artística en Latinoamérica. Se pregunta cómo puede alguien representar un continente que es tan absolutamente ajeno a la civilización occidental, con las formas de un idioma occidental (la novela, la poesía, y yo añado a ello el realismo cinematográfico). Hay un cuestionamiento similar de la naturaleza del realismo en *La virgen de los sicarios*. Aquí, el uso de la imagen digital se convierte en una estrategia postcolonial que rechaza el lenguaje del colonizador, es decir, el realismo burgués del celuloide pancromático.

Al presenciar Fernando otros asesinatos (no sólo los cometidos por Alexis, sino los que suceden en las calles como parte de la vida cotidiana), su respuesta va desde la alienada indiferencia hasta la burla de las irreales reacciones de la gente. En un momento imita la histeria de una mujer, al estilo del exceso melodramático del cine mexicano.

Lo cierto es que en momentos así la película sugiere que el mismo realismo no es más que una construcción consciente de un código cinematográfico.

En un nivel más práctico, el vídeo digital ofrece ciertas ventajas en lo que se refiere a las contingencias de un rodaje en Medellín. Aunque los críticos (Geuens 19) han lamentado la mayor sencillez de la producción en vídeo digital como causante de una producción cinematográfica «más

perezosa», en el caso de *La virgen de los sicarios* su peligroso contexto de producción, las amenazas de secuestro, de muerte o de emboscada, requerían un rodaje extremadamente rápido (al estilo de la guerrilla) para el cual las cámaras digitales eran perfectamente idóneas. *La virgen de los sicarios*, con su rodaje estilo guerrilla, su bajo presupuesto, su reparto parcialmente no profesional y su postura interrogativa hacia el «realismo burgués» demuestran que el vídeo digital es una herramienta útil no solamente para el cine radical latinoamericano, sino también para plasmar las realidades sociales específicas de Colombia.

Suite Habana es un documental que retrata un día de la vida de diez personas en la capital cubana, incluyendo a Juan Carlos, médico; a Francisco, anteriormente arquitecto y ahora constructor independiente; a su hijo Francisquito, con síndrome de Down; y a Amanda, que vende cacahuetes para redondear su pensión. También nos muestra al grupo de autonombados guardianes de la estatua de John Lennon, que se sientan y contemplan la estatua día y noche. La película comienza con el amanecer de nuestros diez protagonistas, y va pasando de uno a otro a medida que se preparan para pasar el día. Al progresar la película, vamos sintiendo la actividad diaria, saltando de unas tareas a otras una y otra vez, por ejemplo, la maquinaria de la fábrica de pasta de dientes, y el doctor Juan Carlos que revisa las manos de los empleados en la empresa de empaquetado de alimentos. Cuando avanza la tarde, las gentes se preparan para sus diversas actividades nocturnas. El constructor vuelve a casa para hacer la cena a su hijo y pasar el rato «mirando las estrellas» a su lado. El joven se prepara para bailar en el cuerpo de baile del Ballet Nacional de Cuba.

Por medio de su enfoque documental sobre la gente corriente, *Suite Habana* conecta con el cine radical cubano de los años 60 y 70, y especialmente con ciertas películas «imperfectas» como *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977), que asimismo trata de la gente corriente. También lo hace por medio de referencias intertextuales a una de las más innovadoras películas cubanas, *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1969)³. En un momento oímos el «Amén» de un coro reli-

³ La idea de Espinosa del «Cine Imperfecto» no consiste en que, necesariamente, la perfección técnica y artística de una película evite que ésta sea políticamente eficaz, sino que en el mundo subdesarrollado esas perfecciones no pueden ser un objetivo por sí mismas. El cine imperfecto evita la noción de perfección del realismo clásico (burgués), que sume al público en un estado de consumidor pasivo, en lugar de inducir en él una perspectiva crítica de la realidad que se les muestra.