

La imagen digital en Cuba y en Colombia¹

Dolores Tierney

El objeto de este artículo es una revolución digital. Se trata de una revolución muy diferente de la que ha tenido lugar en el conjunto de los procesos de producción de Hollywood, y que para algunos críticos está matando el cine. Nuestro objeto está al otro extremo del espectro del cine basado en los efectos especiales de Lucas, Cameron y Bruckheimer, y está en la dirección de esa revolución digital en la cual los aspectos democratizadores de la producción digital (es decir, cámaras digitales de calidad para el consumo, equipos pequeños, rodajes más rápidos y, en consecuencia, presupuestos mucho más reducidos) de hecho se han convertido en un medio de resistencia frente a una cultura cinematográfica globalizada (dominada por Hollywood).

Aunque no ha sido adoptado por absolutamente todos los cineastas latinoamericanos, todavía limitados por el predominio del 35 mm como estándar tanto para la exhibición como para los festivales, el menor coste y la mayor velocidad de producción que facilita la imagen digital han hecho que esta sea extremadamente atractiva para los directores latinoamericanos, que siempre han luchado por encontrar financiación para su actividad, especialmente en el actual contexto de neoliberalismo, las medidas de austeridad del FMI y la NAFTA. Algunos países con una industria cinematográfica casi inexistente (Ecuador) han experimentado un boom de su producción gracias al cine digital². (Aunque el menor coste de producción no elimina la necesidad de transferirlo a celuloide, con un coste que sigue haciendo la distribución de estas películas rodadas en digital algo prohibitivamente caro.)

Este artículo toma dos películas y dos situaciones muy diferentes, y explora cómo la producción digital, y más concretamente la imagen digital, es importante en la producción de significado. En primer lugar,

¹ La investigación para este artículo se realizó en parte gracias a un permiso de investigación otorgado por la Universidad de Sussex.

² Las películas ecuatorianas rodadas recientemente en vídeo digital incluyen: *Alegría de una vez* (Mateo Herrera, 2004), *El comité* (Mateo Herrera, 2005), *Viagra* (Cuesta, 2005).

considerará cómo el uso del vídeo digital por parte del franco-colombiano Barbet Schroeder en *La virgen de los sicarios* (2000) representa una elección basada en los desafíos de rodar en Medellín, y de presentar lo que problemáticamente se denomina «la cultura de la violencia» en Colombia. En segundo lugar, contemplará cómo la imagen digital en el documental *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003) impacta en la lucha política e histórica de Cuba contra el lenguaje cinematográfico dominante.

La virgen de los sicarios narra el romance entre Fernando, un anciano escritor colombiano, y Alexis, un joven sicario. Fernando ha regresado a Medellín «a morir» tras muchos años de ausencia. Alexis, anterior empleado del cártel de la droga de Pablo Escobar, está ahora complicado en venganzas, asesinatos y contravenganzas. En un Medellín progresivamente hostil, rebautizado como Metrallo (jugando con «metralleta»), Fernando y Alexis se enamoran. Para complacer a su amante, Alexis elimina a un gamberro nocturno que toca el tambor, a un taxista peleón y a unos chulos que van insultando a la gente en un tren. Mientras tanto, los dos vagan por la ciudad evitando a los sicarios rivales, que persiguen a Alexis. Éste es asesinado desde una moto en marcha, y Fernando se queda llorando por la pérdida y buscando una razón para seguir adelante. Encuentra a Wilmar. En un giro cruel, resulta que Wilmar es quien ha matado a Alexis, pero solamente porque Alexis mató a su hermano. Antes de que puedan dejar la ciudad, Wilmar también es asesinado.

Al centrarse en micronarraciones ignoradas por las historias dominantes, la película de Schroeder surge de una poderosa tradición de neorrealismo latinoamericano de los años 60, un neorrealismo que a un tiempo deriva y nace del neorrealismo italiano. El rechazo explícito por parte del neorrealismo hacia el modo de producción de Hollywood, sus bajos presupuestos, los actores naturales y el rodaje en localizaciones, proporcionaron un modelo a muchos directores latinoamericanos que luchaban por crear un cine nacional ante el subdesarrollo y los esfuerzos fracasados de las industrias nacionales. Muchos de los cineastas que llegarían a formar los diferentes movimientos del Nuevo Cine Latinoamericano, incluyendo a los cubanos Julio García Espinosa y a Tomás Gutiérrez Alea, estudiaron cine en el lugar de nacimiento del neorrealismo, el Centro Sperimentale di Roma. Igual que el neorrealismo, sus primeras películas expresaron una conciencia compartida de autenticidad repre-

sentativa, y un rechazo de los modos de Hollywood en favor de modos de producción más artesanales.

La virgen de los sicarios continúa la tendencia «realista» del reciente cine colombiano a través de su interés por las violentas vidas de los niños de la calle de las «comunas» de Medellín. Igual que *Rodrigo D: No Futuro* (1988) y *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* se inscribe en una tradición continental que se remonta hasta *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, y pasa por *Pixote* (1981) de Héctor Babenco. Más allá de su argumento, la película de Schroeder comparte también con las de Gaviria su utilización de actores no profesionales. Las películas de Gaviria incluyen meses de colaboración con grupos extremadamente marginalizados, que a menudo viven las mismas vidas violentas y peligrosas que él intenta plasmar. Gaviria trabajó con Schroeder para encontrar actores no profesionales que hicieran de Alexis y de Wilmar. Igual que en las películas de Gaviria, Anderson Ballesteros y Juan David Restrepo tuvieron que representar papeles que reflejaban sus propias vidas. Durante el rodaje ambos estuvieron amenazados de muerte, y buscados por la policía por delitos violentos.

Por supuesto, es la deliberada exploración que Schroeder hace del realismo cinematográfico al retratar la violencia lo que resulta más impactante en esta película, y lo que nos conduce a cuestionar su utilización de las cámaras de alta definición de Sony, en un proceso de rodaje que él caracteriza como «documental». En una jerarquía ontológica del realismo adecuada al cine documental y al cine narrativo, el cine digital sigue siendo «inferior» al celuloide, porque este último se constituye en registro del aquí y ahora o, en términos bazinianos, una presencia definitiva, mientras que las imágenes digitales sólo nos dan una efímera noción de la realidad (Bazin 14). A causa de esa tenue conexión con la sustancia sólida, igual que otras nuevas tecnologías, el cine digital realza las ansiedades postmodernas, como si se pudiera acceder a lo real a través de las imágenes de los medios de comunicación o mediatizadas. *La virgen de los sicarios* dramatiza estas ansiedades, y utiliza las tomas de imágenes digitales para reflejar un simulacro de realidad que cuestiona su propio estatuto como realidad. *La virgen de los sicarios* juega con el estatuto liminal del vídeo digital como un medio realista, y desplaza la realidad en sentido ontológico para transmitir la realidad particularmente violenta del Medellín de los años 90. Antes que funcionar como un simple medio que reproduce la rea-