

# Saltar del techo

Eduardo Rencurrell

El techo (2016), ópera prima de Patricia Ramos, explora la cotidianidad de tres jóvenes que se reúnen en una azotea de Centro Habana. Es un intento de aprehender la cosmovisión de esos cubanos que no rebasan los treinta años, quienes, nacidos durante el Periodo especial, son eco de las reconfiguraciones complejas que vive la Isla. No asistimos aquí a la representación del joven activo, inmerso en la edificación de una sociedad mejor, sino de otro marcado por el desarraigo, que observa el devenir de su tiempo desde los márgenes. Es este un retrato de las transformaciones axiológicas experimentadas por los jóvenes cubanos que se vale del desánimo, la relatividad moral, la fragmentación del individuo, las inflexiones del lenguaje y las peculiaridades de la conducta.

El atractivo de El techo radica en su perspectiva sobre la realidad. Sin alcanzar el nervio del documental contemporáneo, esta ficción se sirve de lo que podríamos llamar imagen-testimonio o documento: ensaya una descripción de cierto entorno capitalino actual, los edificios raídos, las atmósferas, el devenir social más íntimo, el individuo en pleno ejercicio de su **ciudad**. Ello otorga a la cinta el valor de plasmar el aquí y el ahora, que aun cuando nace del emplazamiento temático, sobrepasa su construcción diegética.

La naturaleza textual del filme esboza grandes posibilidades de indagación en las polémicas intrínsecas al individuo cubano de hoy. Convertir la azotea en un cosmos dramático donde los personajes se confinan a voluntad, más que ilustrar su devenir como sujetos sociales, insinúa la voluntad de concentrarse en su subjetividad. Seduce al espectador la posibilidad de explorar las emociones y el pensamiento de quienes sostendrán el futuro de Cuba. No obstante, esta se convierte en una mera provocación que no acontece a plenitud.

Resultan pocos los momentos en que la cinta se aproxima a las verdades de los protagonistas. Anita (Andrea Doimeadiós), por ejemplo, sostiene tensiones con su madre –que pueden relacionarse o no con que esta última viva en el extranjero–, pero nunca la muchacha se desnuda para revelar las formas en que dicha polémica la-

cera, para develar opiniones, anhelos, **sermónes**. El tratamiento se limita al recurso, reiterado, de las llamadas por teléfono que ella evade. De ahí que su «enfermedad» quede en lo sintomático. Algo similar sucede con Osmany (Enmanuel Galbán): madre ausente, padre enajenado, vida etérea. Incluso pareciera que le abre el alma al espectador cuando le pregunta a su padre por la mamá, pero el diálogo se enrumba hacia los romances del joven. La ventana por la que pudo apreciarse el impacto en él de tales circunstancias se cierra. Víctor (Jonathan Navarro), por otra parte, no es una excepción: vive con su abuela y su hermana, la madre cumple misión en Venezuela para «traerle pellizquitos a la niña» y poco se sabe del padre. Aquí tampoco penetramos en las complejidades psicológicas de un individuo que, por razones de contexto, y a pesar de sus años, debe convertirse en «el hombre de la casa». El filme se ocupa más por insinuar que saldrá del país, que por adentrarse en las particularidades que rodean a esta vida. Las situaciones expuestas dan fe de una riqueza discursiva y temática, pero el calado emocional pudo haber sido más hondo.

¿Por qué esas polémicas, que constituyen piedras angulares del cubano contemporáneo –la joven madre soltera, las familias divididas, las ausencias paternas, las carencias más elementales para sostener el hogar–, se apuntan sin llegar a desarrollarse? A nivel de construcción textual interesan más los personajes como sistema que como entes autónomos, con voluntad propia. No se prioriza su interioridad, sino su devenir en la trama. No importa tanto quiénes son como lo que hacen. La instrumentación de ambas opciones en un mismo recorrido dramático es válida, pero, en esta película, jerarquizar las complejidades del universo interior de los personajes hubiese incrementado el impacto discursivo.

Pudiera pensarse que la relación sentimental entre Anita y Osmany llena el vacío de auténtica intimidad a que se alude; sin embargo, no se justifica cómo Osmany pierde el interés por la vecina, a la que dice haber amado desde la infancia –el instante jocoso del pa-

lomar no basta para que alguien abandone una pasión tanto tiempo prolongada–. Tampoco se desarrolla a cabalidad el descubrimiento del amor oculto entre ambos. Se juntan sin la adecuada anticipación, porque incluso cuando el amorío se anuncia, se hace verbalmente o a través de un tercer personaje. Percibimos entonces una relación atropellada, que no nace de la voluntad de los personajes y que crece, únicamente, por afanes extradieéticos. Sucede para que el filme termine como lo hace: aun cuando perduran las dificultades contextuales, las incertidumbres económicas y las polémicas familiares, Ana proclama ser feliz.

Patricia Ramos insiste en la dicotomía entre permanecer o abandonar la Isla. Las pretensiones de los personajes, sus sueños y conversaciones, sitúan la emigración como la salida ideal al deterioro que los afecta. En una atmósfera donde incluso el «cuentapropismo», que se anuncia como ente esperanzador, resulta ser un fiasco, la emigración se convierte para ellos en la única esperanza real de una vida mejor. Con todo, El techo supera la voz de sus personajes. Su punto de vista no niega la partida como salvación, pero tampoco la posibilidad de ser felices a los que se quedan. El final esclarece la perspectiva temática con un énfasis esperanzador: en lugar de escapar de la realidad insular, convida a enfrentarla.

Como buena parte de la cinematografía reciente, El techo es una película de sólida construcción formal: buena factura, sorprendente diseño de créditos, un montaje de atrevidos juegos rítmicos y una puesta en escena a la altura de sus pretensiones discursivas. A ello se suma el rigor histriónico de sus protagonistas, en especial Andrea Doimeadiós y Enmanuel Galbán, quienes interpretan sus personajes orgánicamente y con autenticidad. También, aunque se potencian elementos de la comedia como matiz genérico, El techo evita lugares comunes recurrentes en el cine cubano. No obstante, algunos chistes forzados y otros provenientes del absurdo –como el hecho de que el padre permanezca acostado para no gastar dinero– no se acoplan al tono naturalista priorizado por la obra, que depende, en gran

medida, de la capacidad interpretativa y de la mirada observacional de la cámara. Patricia rehúye los extremos: no se trata de la comedia pueril, facilista, ni del melodrama raigal. Encontró un punto medio, la comedia dramática, camino que pudiera ser más transitado por nuestro cine.

Si bien resultan interesantes la propuesta temática, el género elegido y el criterio de realización, la dramaturgia del filme se resiente. Al comienzo, parece tratarse de ese cine de exposición donde los personajes se caracterizan constantemente, cuyos avatares existenciales se van acumulando de una escena a la otra, cautivándonos incluso cuando poco hacen o les acontece; un cine donde interesa más la descripción introspectiva que el acontecimiento de envergadura. En un largometraje donde el discurso apunta hacia la sensibilidad y el pensamiento de una generación, para problematizar particularidades sociales, ideológicas e históricas que la afectan, este paradigma estructural hubiese sido una decisión feliz. Sin embargo, la apertura de la pizzería es un acontecimiento de tal peso dramático que hace girar en torno a sus peripecias todo el desarrollo posterior del relato. Ello coloca a El techo dentro del paradigma clásico, donde el diseño dramático se pone en función de la anécdota. Al apostar por un conflicto externo, el calado en el mundo interior de los protagonistas disminuye.

De cualquier manera, los aciertos y desaciertos de El techo resultan facetas de una obra válida, disfrutable, que hace reír al tiempo que reflexionar. Una película cuyos valores –el tono con que registra la realidad social y una sólida arquitectura formal– la inscriben ya entre los aportes del joven cine cubano.



**Eduardo Rencurrell (San Germán, 1991)**  
Guionista, realizador audiovisual y profesor. Graduado de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) en 2015, institución en la que trabaja actualmente.

Víctor (Jonathan Navarro), Anita (Andrea Doimeadiós) y Osmany (Enmanuel Galbán).



