

Enamorar el intelecto con

el llanto por el amanecer

La pared (Alejandro Gil, 2006) es un filme debatido entre el interés de su parábola general y la deficiencia del modo como la historia se construye. A nivel macrodramático, el filme alude a una situación de aislamiento y confinamiento, que de alguna manera se relaciona con la opción de Cuba en los últimos años. El personaje que se encierra en un viejo edificio alegoriza, de cierta forma, la fijeza de Cuba en la preservación de sus ideales, aunque el precio sea muchas veces alto. He ahí un relato incisivo, de suma actualidad y de un sensible calado en la vida y el espíritu de la nación en esta hora. Ese es un valor incuestionable de la cinta: su carga referencial, su poder convocador a la meditación sobre la incertidumbre y la rectitud de los principios. Pero, ¿cómo se concreta estéticamente?

La pared es una película de personajes, todo el tiempo. Raúl, el protagonista (Héctor Noas), responde a un conocido cliché: el tipo raro, espiritual, que pasa de las apariencias y ha debido retirarse a sufrir el dolor del mundo. Un beato incomprendido, que no pudo con la maldad y la insensibilidad de los demás, y tuvo que huir. Dice a otro de los personajes: "Cobardes son ustedes, que viven de las apariencias". Cuando los otros hablan sobre él, afloran igualmente los clichés. Inocencia, su ex novia (Isabel Santos), comenta que "lloraba por todo. Cuando me dio el primer beso, lloraba; cuando veía el amanecer, lloraba. Era como un niño pequeño". Raúl es un mar de lágrimas que se conmueve con la salida del Sol; en esto radica el tipo de sensibilidad que pulsa el filme.

Los tópicos de espiritualidad pasan de dudosos. A la propia ex amante, Raúl le reprocha: "te fuiste porque te amaba sin límites. Te molestó que en tu último cumpleaños sólo te regalara una flor. En tantos años, nunca me dijiste te quiero". El protagonista habla con consignas: "No me interesa la perfección; me interesa más bien la honestidad". Él es, sin lugar a dudas, un hombre superior: "Ofrecer mi sangre para matar una vida, nada. Para salvarla, todo". Los conflictos en que los

otros se colocan con respecto a él, están del mismo modo determinados por el esquematismo: Santos, su gran amigo (Mario Guerra), lo traicionó con Ricardo, porque "Ricardo tenía dinero". Dinero y espíritu, indolencia y sensibilidad; y Raúl es siempre lo segundo. En algún momento le reconoce a Flor, la asistente del lugar: "Eres sensible. Sabes llorar. Eso sí me gusta". No sólo llora con el amanecer, sino que Raúl sabe apreciar el llanto. El protagonista es un portento de virtudes que, ah, el mundo no entiende.

Los personajes se proyectan como puras abstracciones. Si en lugar de tanta frase construida, se ofreciera más información sobre sus perfiles como roles dramáticos, todo resultaría mejor. ¿En realidad quién es Raúl más allá del cliché del sensible incomprendido? ¿Qué hace? ¿A qué se dedica? ¿Es un pintor, un poeta (esté supuesto derrocha muy buena voluntad interpretativa), o un hombre común que asienta su excepcionalidad en lo tremendo de su espíritu?

El director ha expresado: "La pared es una película de tesis, una obra que incita al espectador a ser participativo, activo, ante lo que va a observar y escuchar. La pared exige involucrarse, para, de ese modo, poder despejar toda la información que ofrece, desde la magia de lo simbólico y la metáfora". Y en efecto, los personajes nacen transidos de la ambición simbólica. Casi todos los nombres entrañan conceptos: Inocencia, Santos, Amado (el hermano mayor), Amparo (la madre), Flor, Gloria, Luz (la monja altamente discursiva). Incluso los nombres de los personajes de referencia comportan algún tipo de cualidad: la mujer del hermano se llama Digna. La mayoría de estos personajes se expresan como emitiendo sentencias, como si quisieran levantar en cada diálogo una filosofía de la vida. Gloria, la ayudante de Dolz, el jefe del equipo de salvamento síquico, dice a Santos que Raúl "es sólo un prófugo de la vida". Pero más que nadie, la monja desgrana en cada parlamento un latiguillo: "El mérito está en el esfuerzo porque a lo oscuro llegué la luz". "Estar vivo no significa vivir",

"Tu pasado te encontró. Pero es que la vida tiene detalles que te salvan de la angustia", "Sentí la necesidad de que el abrazo no terminara", "No enfermes tu alma de celos". La monja se comporta como una misionera del lugar común: desde luego, tenía que llamarse Luz.

Este tipo de diálogo ampuloso coloca a los actores en una situación borrascosa. Es patético el intento de una gran actriz como Isabel Santos, tratando de decir con naturalidad esos bocadillos imposibles. A pesar de que casi todos son buenos intérpretes, el único que a mi juicio consigue salir airoso del tormento que implica la carga trascendentalista es Mario Guerra, quien logra estar orgánico desde que irrumpe en el set.

Los símbolos visuales o escénicos devienen del mismo modo polémicos. La imagen de Raúl arrastrando una reja, un poco como Jesús con la cruz a cuestas, resulta obvia en relación con el sentido primordial del discurso. Cada vez que el protagonista enciende el televisor, aparecen imágenes de violencia muy límites, las cuales constituyen una expresión demasiado evidente de las razones que condujeron a Raúl al retiro. El símbolo del niño al final, para rescatarlo, de algún modo induce que Raúl es los tres personajes: al que conocemos se agregan la infancia que vuelve, y el muchacho de su mente, quien espera y consigue el amor que él no ha tenido. Pero el recurso del chico se delata como una figura gastada: parece salido de una película de Spielberg.

La ventana que el protagonista pinta en la pared, viaje fantástico a su subjetividad, fuga de su mente, sí resulta una buena idea. Incluso la escena final con los jóvenes abrazados, imagen de una felicidad que dice, no literalmente, cómo el protagonista pudo salir del edificio, viene a ser una feliz solución dramática. Pero la idea se subraya demasiado, se agota en su misma originalidad: el momento en que Raúl acerca el oído a la ventana virtual, para escuchar el sonido de la lluvia que cae en la escena imaginada, es verdaderamente de un gusto muy incierto.

Otros problemas del guión tienen que ver con la estructura progresiva y el diseño de los conflictos secundarios. La estructura se vuelve mecánica cuando hace que los personajes entren y salgan unos detrás de otros de forma lineal, según lo necesita el guionista más que la historia. Si los personajes se hubieran "montado" un poco, si se integraran en la trama, si interactuaran, el resultado dramático sería otro. Existe la voluntad de escribirle conflictos a los personajes de soporte, y eso, de inicio, está muy bien. La monja reprocha a Dolz que "no sabemos quién eres, cuando tú lo sabes todo de nosotros". Sin embargo, el triángulo establecido entre Dolz, Gloria y Luz se recibe como artificial, impostado y telenoveler. Ya la relación entre Dolz y Gloria no llegaba a convencer dramáticamente, pero las escenas de celos que monta la segunda se apartan del carácter abstracto que prima en todo lo demás y quedan resueltas superficialmente.

El realizador también había manifestado cómo "esta película está muy lejos de subestimar miradas, y hace énfasis en entregar un cuerpo visual y sonoro robusto, con la pretensión de enamorar el intelecto de sus observadores, a través de atmósferas provocadoras e inquietantes". Y ciertamente, en términos de realización, *La pared* está mejor: Alejandro Gil muestra destreza en el manejo de la puesta en escena. Salvo en el guión y la dirección de actores, en casi todos los rubros del lenguaje audiovisual demuestra cuánto ha crecido como director. Digamos, en la progresión de los efectos visuales y pirotécnicos que marcan la inminencia del derrumbe físico. En otros exponentes del cine cubano, eso hubiera resultado ridículo o ingenuo. El sentido de la puesta es más televisivo que cinematográfico, pero en el carácter intergenérico del audiovisual contemporáneo ello no se echa a ver. En particular, el dueto que logran el director y su fotógrafo (Rigoberto Senarega) otorga calidad a la imagen, con toda su insistencia en las fuentes lumínicas cenitales y la sensación sombría y angustiosa que llega a sentir el espectador como el mismo Raúl.

El problema de *La pared* radica entonces en la rémora trascendentalista de su escritura. Un director con los valores de Alejandro Gil merecería sacudirse ese tipo de construcción altisonante, que busca resonancias filosóficas y poéticas en cada línea del guión. De sacudirse el polvo de tamaño peligro de desplome, su cine pudiera remontar un vuelo real.

Rufo Caballero
(Cárdenas, 1966).
Crítico de arte y de medios audiovisuales.