

Las paradojas de *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea

por Nicolás Balutet*

Resumen: La penúltima película del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Fresa y Chocolate* presenta un tema poco tratado en el cine de América Latina hasta 1993, fecha de su estreno: la homosexualidad. Por consiguiente, muchos críticos vieron en el filme un extraordinario mensaje de tolerancia. Este artículo se propone analizar precisamente la representación de la homosexualidad que vehicula dicha obra y mostrar que plantea todo un juego de paradojas respecto al tema. Para ello, este ensayo se detendrá principalmente en el objetivo de la película tal como fue planteado por su director, las condiciones de realización y el estudio de los personajes de Diego, David y Miguel y, en menor medida, de Nancy.

Palabras clave: Homosexualidad, homofobia, censura, nación, tolerancia.

Abstract: *Fresa y Chocolate* (1993), Cuban director Tomás Gutiérrez Alea's next to last film focuses on homosexuality, a topic that Latin American films tended to avoid. Consequently, many critics interpreted the film as a message of tolerance. This paper analyzes the film's representation of homosexuality and underscores the paradoxes it raises by focusing on the director's objective, conditions of the shoot, and characterization (Diego, David, and Miguel and, to a lesser extent, Nancy).

Keywords: Homosexuality, homophobia, censorship, nation, tolerance.

Preámbulo



Al principio de los años 90, el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” del escritor cubano Senel Paz (1991) conoce un gran éxito hasta tal punto que el director Tomás Gutiérrez Alea decide llevarlo a la pantalla grande con *Fresa y chocolate* (1993). Varias versiones teatrales van a seguir como *La Catedral del Helado* (1994) de Sarah María Cruz o *No puedo ser feliz* (2006) de Luciano Castillo. Por su parte, el escritor cubano Roger “Coco” Salas publica en 1998 el libro de cuentos *Ahora que me voy*. Entre los relatos que figuran en esta colección se encuentra “Helados de pasión. El cordero, la lluvia y el hombre desnudo” (1998: 89-116), escrito entre noviembre de 1991 y enero de 1993. Dicho título no deja de recordar el de la novela corta de Senel Paz. El propio Salas así lo reconoce en una nota a pie de página: “Ni el argumento ni el título de este relato son originales y se corresponden con *El lobo, el bosque y el*

hombre nuevo de Senel Paz (La Habana, 1990), a quien está dedicado con todo cariño” (1998: 89).

En su cuento, Salas describe el mundo gay de La Habana (clasificación de los homosexuales, lugares de encuentro, etc.) que se caracteriza por su extravagancia, cierta obsesión sexual, el afeminamiento extremo, cuantas actitudes que distan de ser compatibles, de buenas a primeras, con el movimiento revolucionario representado por Abel, un joven escritor y periodista. A ejemplo de lo que pasa en el relato de Senel Paz y en *Fresa y chocolate*, Abel debe espiar al narrador homosexual que acabará abandonando la isla después de mostrar a Abel otra Cuba y otra literatura. Hallamos muchos puntos en común entre los dos relatos literarios y la película: las tazas de Sèvres, el chal de Manilla, el encuentro en Coppelia, el ballet de Alicia Alonso, la ópera y María Callas, las novelas de Vargas Llosa, las referencias a José Lezama Lima, etc. Sin embargo, al contrario de las dos famosas obras anteriores, el relato de Salas se cierra sobre la ambigüedad sexual de Abel.

Aunque Roger Salas reivindica claramente la filiación de su propio cuento, no vacila en afirmar, sin embargo, que “originalmente el relato, que es muy respetable, está inspirado en [su] último año en Cuba, aunque no es exactamente fiel” (Barranco, 1998: 39). Si a Salas no le molesta la supuesta utilización de su vida, declara que la película sería una manipulación política del régimen castrista: “la película está hecha por el régimen de Castro para demostrar que hoy hay libertad en Cuba para los homosexuales y de paso alentar al turismo sexual diciendo que allí se puede hacer de todo” (Barranco, 1998). Por acerba que pueda parecer esta opinión, refleja bastante bien la polémica que acompañó el estreno de la penúltima película de Tomás Gutiérrez Alea y el tratamiento de la homosexualidad que en ella aparece, un tema que hemos decidido analizar en este estudio.

El objetivo de la película

Fresa y chocolate pretende ser una reflexión sobre la identidad nacional y la sociedad cubanas después de la Revolución de 1959. Tanto el propio director como Senel Paz explican que se trata ante todo de un himno a la tolerancia en general (Gutiérrez Alea, 1994: 14; Toledo, 1994: 143-144). Gutiérrez Alea insiste en que:

(...) la película no está tratando directamente el tema de la intolerancia frente a un homosexual, en realidad de lo que está hablando es de una intolerancia mucho más amplia. Está centrada en el homosexual, pero se puede entender como un problema que va más allá, trasciende el problema del homosexual y se convierte en un problema mucho más general. Entonces, ¿con quién dialogo? Pues con la gente que de alguna manera tiene que ver con esta situación, que son responsables de esa situación, de la intolerancia, de la marginación del que es diferente, de la no aceptación del que piensa con su cabeza (Chanan, 1996: 73).

A pesar de estas palabras que intentan minimizar la importancia de la temática homosexual en la película, hay que constatar, sin embargo, que la crítica a la intolerancia que sería pues el objetivo de *Fresa y chocolate* pasa por la confrontación de dos personajes que parecen, de buenas a primeras, totalmente antagónicos.

Dos personajes antagónicos

Todo parece oponer a los dos protagonistas, David y Diego, lo que ya aparece en el modo de vestirse de David que sigue la moda de los años 60 y de Diego vestido de manera más moderna (Yglesias, 1994: 40). El propio título de la película que no es sino un guiño a la subcultura homosexual lo traduce también. Los homosexuales han creado en efecto unos códigos de

comunicación que les son propios, por distanciamiento con el resto de la sociedad, para afirmar su diferencia o por temor a las persecuciones o represalias. Si los heterosexuales no suelen percibir estos códigos, reconocen algunos sin embargo. Es el caso, en *Fresa y chocolate*, del perfume de los helados en el que la fresa, quizás por su color rosa, remite a la homosexualidad (Riethauser, 1996), lo que ponen de relieve las palabras de Diego en la heladería Coppelía. Este simbolismo sexual de los helados no deja de recordar, por otra parte, la novela corta “Frío en caliente” (1959) del escritor cubano Virgilio Piñera (1990: 259-278) en la que un hombre, Rafael Sánchez Trevejo, está obsesionado por adivinar las “almas” de la gente “por sus gustos” en materia de helados.



David se declara “materialista dialéctico”, es decir fiel a un marxismo revolucionario, claramente orientado hacia la transformación del mundo,

cuando Diego se declara homosexual y creyente. Pero, ¿son dos cosas inconciliables? Para David, lo es al principio de la película, mucho más que para Diego. David se parece así al joven Reinaldo Arenas cuya educación en las escuelas del régimen hizo que en su juventud “padece[ra] todos los prejuicios típicos de una sociedad machista, exaltados por la Revolución; en [la] escuela desbordada de una virilidad militante no parecía haber espacio para el homosexualismo que, ya desde entonces, era severamente castigado con la expulsión y hasta con el encarcelamiento” (Arenas, 1994: 71). David no pone en tela de juicio el proceso revolucionario y las ideas que transmite en la medida en que sólo ve los beneficios que recibió del movimiento. Más tarde, después de algunos intercambios con Diego, su discurso empieza a matizarse y evoca entonces el carácter inacabado y perfectible de la Revolución: “Lo que quiero decir es que es lamentable pero comprensible que se cometan errores [...] Los errores no son la Revolución, son una parte de la revolución, pero no es la Revolución, ¿entiendes? [...]. Yo estoy convencido de que algún día va a haber comprensión para todo el mundo. Si no, no sería esto una Revolución”. Diego va a lograr convencer a su amigo que los homosexuales no son enemigos del proceso revolucionario. El título de la película muestra que hay compatibilidad entre lo que representa cada uno. De hecho, ¿no encontramos la idea de que David y Diego deben unirse para mejorar la Cuba revolucionaria a través de la relación que los une a Nancy? En efecto, ambos le regalan algo. Si Diego contribuye a su felicidad haciendo que David se enamore de ella, éste le ofrece su sangre después de su suicidio fallido (Bejel, 1994: 17-18).

La importancia de José Lezama Lima

El objetivo de la película de llevar al público a una mayor tolerancia pasa por las numerosas referencias a los héroes de guerra homosexuales (Alejandro Magno, Aquiles) así como a autores y artistas gays como Gide, Lorca, Wilde, Sarduy y, en particular, José Lezama Lima que tiene una importancia capital en la película. No sólo la alusión a su muerte es uno de los dos elementos que

permiten fechar la acción de la película, junto con las informaciones sobre la huida de Anastasio Somoza de Nicaragua y el triunfo de los sandinistas en 1979, sino que es sobre todo el escritor que prefiere Diego y al que parece identificarse, lo que no resulta anodino en la medida en que, debido a su homosexualidad, fue, en los años 60, víctima de represalias y de presiones. La obra magna de Lezama Lima, *Paradiso* (1966), fue censurada. Después de su publicación, se retiraron del mercado todos los ejemplares debido al capítulo VIII, un paréntesis en el libro que aleja al lector de la trama central, en el que se cuentan las aventuras sexuales del estudiante Farraluke con explícitas referencias e imágenes a relaciones homosexuales. Gutiérrez Alea considera a Lezama Lima como simbólico de la discriminación en Cuba (West, 1995: 16) al mismo tiempo que encarna para Diego la “cubanía” ya que, a pesar de las dificultades, Lezama siempre permaneció fiel a su isla y a sus esperanzas.

La película dedica algunos minutos a la cena lezamiana que recrea la que da doña Augusta en el capítulo VII de *Paradiso*, una obra que Diego califica de “más gloriosa novela que se escribiera jamás en esta isla”. Esta cena es para Diego la mayor prueba de su amistad hacia David y, para este último, el reconocimiento de su valor personal. Al contrario de la novela corta de Senel Paz, este episodio es muy elíptico en *Fresa y Chocolate* y no permite percibir totalmente el ritual de “cubanía” y el culto a la erudición. La secuencia fílmica se parece más a un ritual de pasaje para David tal como lo define el folklorista Arnold Van Gennep (2000: 3-4). El demiurgo toma aquí la forma de José Lezama Lima cuya foto domina la mesa y la entrada en un nuevo mundo pasa por la transmisión de la novela *Paradiso*, firmada por el propio autor. Este aspecto es muy importante para la comprensión del mensaje de la película cuyo objetivo es hacer de David un “hombre nuevo”. David entra en el “bosque” de la Cuba heterodoxa gracias al “lobo” Diego que le sirve de guía cultural y le empuja a ser capaz de aceptar la diferencia. ¿No tenemos aquí el objetivo fundamental de la Revolución como lo piensa Gutiérrez Alea, es decir “el perfeccionamiento de la condición humana. O, como se ha repetido tantas

veces, la creación de un hombre nuevo, más humano, que pueda vivir en una sociedad más justa, consciente de su responsabilidad social”? (Evora, 1996: 135).



Miguel o la tentación homofóbica

Hay que reconocer que el objetivo de la película es ambicioso de tan importante como es la homofobia en la Cuba de 1979. En *Fresa y chocolate*, la homofobia trasparece a través de Miguel, un joven machista garante de la ortodoxia revolucionaria para quien la homosexualidad es antirrevolucionaria y enemiga de Cuba. Cuando profundizamos el tema, varios elementos nos invitan sin embargo a ver en Miguel a un homosexual reprimido. Aunque la versión definitiva de la película atenuó este aspecto, cabe notar la atención particular que presta el bello y narcisista Miguel a su físico. Guiño del director: la foto del icono gay James Dean está pegada en el espejo: “Es un tipo buen mozo, que se parece, o él cree que se parece, a James Dean. Tiene una foto del actor cerca de su cama y lo imita en la forma de fumar” (“Guión de *Fresa y chocolate*”, 1994: 32). Después de una nueva visita a casa de Diego, David

regresa enfermo a la residencia de estudiantes ya que bebió demasiado. Miguel se encarga de él y, en el cuarto de baño, mientras están en calzoncillos, Miguel da una palmadita y alaba las “nalguitas” de David.

El guión final era mucho más explícito pero se cortaron las escenas en el montaje. Son prácticamente las únicas escenas cortadas y no conocemos muy bien el porqué ya que, así, el personaje de Miguel pierde importancia para volverse demasiado esquemático (Santana, 1994: 140). Senel Paz tuvo que explicar en la introducción al guión que “las variaciones que se apreciarán entre la película y el guión que ahora lee, pocas en general, provienen del acto creativo, no de ningún tipo de censura ni traiciones al guión” (“Guión de *Fresa y chocolate*”, 1994: 7). En dos ocasiones, Miguel desempeña pues el papel de “tentador” para que Diego caiga en su trampa demostrando así un conocimiento agudo de los códigos del erotismo homosexual. La primera de estas dos escenas tiene lugar en el Gran Teatro de La Habana. Creyendo seguir a Diego –se trata de Germán–, Miguel penetra en los servicios del teatro, un lugar donde son posibles unas interacciones sexuales y anónimas entre hombres (Birringer, 1995: 21). Allí se pone a excitar a Germán antes de amenazarle. El escritor cubano Reinaldo Arenas (1994: 121) vivió la misma experiencia que relata en *Antes que anochezca*: “No tuvimos que hablar mucho; ambos sabíamos a lo que íbamos, pues ya en los urinarios de Coppelia él había dado señales de un erotismo impostergable. Nos entregamos a un combate sexual bastante notable. Después de haber eyaculado y de haberme poseído en forma apasionada, se vistió tranquilamente y sacó un carné del Departamento de Orden Público y me dijo: “Acompáñame; estás arrestado; preso por maricón”. Miguel retoma la misma táctica un poco más tarde en el apartamento de Diego, donde una sesión fotográfica se transforma en *striptease* de Miguel que usa entonces de su “sonrisa más candorosa de la película”:

Miguel entra a los urinarios, el Bello Adolescente va saliendo. Germán está delante del espejo, retocándose. Ve a Miguel, que a su vez lo mira y va hasta los urinarios. Germán lo vuelve a mirar, Miguel vuelve la cabeza brevemente. Germán va hasta los urinarios. Miguel lo mira y le sonrío neutro, se desabrocha más el pantalón, como para orinar con mayor comodidad. Germán mira. Miguel se deja mirar, se separa un poco del urinario y se vuelve ligeramente hacia Germán, como al descuido. Germán mira en derredor, ve que no hay nadie, mira Miguel, que ha puesto cara de desentendido y se acerca. Luego de vacilar brevemente tiende la mano hacia el sexo de Miguel; éste le agarra la mano con violencia.

Miguel: ¿Qué tú ibas a hacer? Tú eres maricón. Vamos para la administración (“Guión de *Fresa y chocolate*”, 1994: 65-66).

(Miguel en pose. Diego le toma una foto. Miguel disfruta que lo retraten. Adopta otra pose. Diego no parece conforme.)

Miguel: ¿No te gusta así?

Diego: Creo que con una sin camisa, a la francesa le da un desmayo.

(Miguel no lo piensa mucho. Se quita la camisa, queda en camiseta. Diego lo contempla abiertamente.) [...] Toma una foto. Miguel, con “naturalidad” se acomoda los genitales, gesto que no se le escapa a Diego, ni a Miguel que a Diego no se le ha escapado. Intercambian una mirada que termina en una sonrisa “inocente” de Miguel. Diego cierra el balcón, entreabre las persianas buscando un efecto de iluminación. [...] Miguel adopta pose. Vuelve a acomodarse los genitales, “para que se vean y no se vean”. [...]

Diego: [...] Me parece que esto necesita un poco más de sexapil. (Se acerca). Con tu permiso. (Le baja el zíper de la portañuela, le entreabre el pantalón). Así está mejor. Pon las manos detrás de la cabeza y recuéstate a la pared. (Miguel obedece. Diego retrata). En realidad mi especialidad son los desnudos. (Le alcanza el whisky) De los cobardes no se ha escrito nada, ¿no te animas a quitarte un poco de ropa? Esto es algo muy profesional. (Miguel lo mira, y con resolución se quita los pantalones para cierta sorpresa de Diego que no lo esperaba tan pronto. Queda en slip. Animado por la disposición de su modelo, Diego lo ayuda a asumir una posición en el sofá, lo que le permite determinado

manoseo. Cuando finalmente Diego va a tomar la foto, el rollo se ha acabado.) Un segundo, pongo otro. (Se sienta en una silla y se dedica al cambio de rollo. Miguel se acerca “interesado” en la operación. Desde la subjetiva de Diego, vemos a Miguel muy cerca, el bulto de los genitales a su alcance. Tal cercanía provoca a Diego, que no puede seguir haciendo lo que hace. Miguel se corre a un lado, toca la cámara.)

Miguel: ¿Esto es el diafragma? (Diego [...] está a punto de perder el control. Se escucha un ruido en la puerta y Miguel se separa. Ambos miran. David y Nancy están en la puerta. David se queda estupefacto, reacciona con indignación y no hacen falta muchas palabras para que se vayan a las manos) (“Guión de *Fresa y chocolate*”, 1994: 102-105).

Conducta impropia

El objetivo de la película de Gutiérrez Alea no es denunciar el régimen castrista sino llevar a cabo, discretamente, una reflexión sobre la Revolución y sus componentes. Se opone por lo tanto al documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (1983), que denuncia la ferocidad del sistema represivo castrista contra los homosexuales, un sistema comparado numerosas veces con el totalitarismo nazi o ruso. Gutiérrez Alea considera su película, en parte, como una réplica del documental que juzga demasiado maniqueo:

Es un documental que de ninguna manera me hubiera esperado de Néstor, no por el tema sino por la forma en que está hecho. Me parece muy burdo, muy esquemático, muy simplificador de la realidad, muy manipulador. Es decir, *Conducta impropia*, para mí, es todo lo que pudiera pensarse que hace el realismo socialista pero al revés. Para mí no tenía ningún interés como documental; tenían interés algunos testimonios que sí son veraces, aunque otros, en cambio, me parecían absolutamente exagerados. [...] Los hechos que se relatan en *Conducta impropia* son casi todos ciertos, pero se cuenta solamente una parte y no se contextualiza, no se da la medida real de ese hecho

sino que simplemente se dice que hubo represión. A mí me pareció muy elemental lo que había hecho Néstor, algo que no estaba a la altura de su talento (Chanan, 1996: 71-72).

Mezclando archivos, imágenes de actualidad y testimonios directos de los protagonistas, *Conducta impropia*, cuyo título remite a una de las categorías de personas asociales según el régimen cubano que incluye a los homosexuales, las prostitutas, los disidentes políticos, se compone de tres partes cronológicas con unos testimonios de homosexuales que vivieron las exacciones gubernamentales y las reflexiones de intelectuales famosos como Guillermo Cabrera Infante, Juan Goytisolo o Susan Sontag. El documental muestra que la homosexualidad aparecía como una traición a la revolución y se apartaba del modelo del hombre nuevo que había querido instaurar, es decir un *pater familias*, un guerrero, un trabajador y un militante. El documental no busca la imparcialidad y, aunque la realidad descrita es exacta, el tono y el método empleados proporcionaron fáciles argumentos a los pro-castristas que sólo vieron una propaganda de los Estados Unidos (Rich y Arguelles, 1985: 120-136). Los testimonios de las personas presentadas como unas víctimas del régimen castrista pierden en efecto su valor debido a la fama sulfurosa de algunos de ellos. Así, para tomar un solo ejemplo, Armando Valladares, presentado como un poeta, fue un fiel partidario de Batista y organizó varios atentados terroristas en cines al mismo tiempo que se burló de la comunidad internacional haciéndose pasar por minusválido –*Desde mi silla de ruedas* (1976) es su mayor éxito literario– y así obtener una liberación anticipada. A pesar de todo, *Conducta impropia* tiene el mérito de poner el acento en una realidad voluntariamente silenciada en los países occidentales y las últimas palabras del documental del escritor cubano René Ariza siguen válidas: “ser distinto, ser extraño, tener una conducta impropia, es algo no sólo prohibido sino completamente reprimido y, además, puede costarte la prisión”. En este contexto, no nos extrañarán las críticas de Orlando Jiménez Leal contra *Fresa y chocolate* que considera como una “tímida cinta pedestre de una sola

dimensión” (Campa Marce, 2002: 128) ya que, para él, Gutiérrez Alea “ha sido y es un cineasta oficial” y “sus temas siempre están expuestos a la previa aprobación del Comandante”.



Las condiciones de realización de la película

La crítica de Orlando Jiménez Leal tiene el mérito de llamar la atención sobre las condiciones de realización de la película rodada en 1993. ¿Cómo evocar la condición de los homosexuales cuando la censura seguía funcionando? La apertura del mercado comercial cubano al exterior explica en parte la obligación de destruir la imagen homofóbica del régimen pero quizás no sea la razón principal. El escritor cubano Reynaldo González (1994: 15) declara que, sin la aprobación oficial, una película como *Fresa y chocolate* que no se limita a relatar una historia sino que emite un juicio sobre la Cuba revolucionaria nunca se hubiera hecho cuando el director de la película, Miguel Mendoza, pone más bien el énfasis en el excelente guión y el coste relativamente barato de la

película (Paz, 1995: 29). Por otra parte, Marta Ibarra, la esposa de Gutiérrez Alea y Nancy en *Fresa y chocolate*, piensa que las tensiones entre el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y el gobierno cubano después de la controversia en torno a *Alicia en el pueblo de las maravillas* explican que *Fresa y chocolate* no se haya censurado (Ibarra, 1995: 79). En junio de 1991, la tercera película de Daniel Díaz Torres se estrenó antes de ser retirada cuatro días más tarde. Esta película evoca un pueblo imaginario, Maravillas de Noveras, donde reinan el miedo, la pereza y la burocracia. ¿Una metáfora de la situación cubana? El ICAIC condenó la censura (García Borrero, 2006: 135-136). Es verdad que este acontecimiento pudo favorecer el rodaje de la película de Gutiérrez Alea pero la personalidad del director tuvo también su importancia. Podemos preguntarnos en efecto si Tomás Gutiérrez Alea no era un *apparatchik* del régimen, lo que hubiera facilitado la realización de la película.

Aunque Gutiérrez Alea nunca se afilió al Partido Comunista cubano que fue creado en 1965, su amigo el director español Carlos Saura subraya cuán intransigente, fundamentalista y estalinista parecía al principio de los años 60 (Saura, 2002: 5). Carlos Saura recuerda un encuentro en un hotel madrileño al principio de la Revolución donde Tomás Gutiérrez Alea apareció como un arquetipo del revolucionario de la Sierra Maestra. Queda claro que Gutiérrez Alea respaldaba entonces la Revolución, un apoyo que perduró con los años aunque adoptó frente a ella una actitud lúcida y más aguda. Para él, “hay que defender la necesidad de crítica como una necesidad de la revolución para sobrevivir. Si no tomamos conciencia de nuestros problemas, no podemos resolverlos. Para el desarrollo de la revolución es fundamental la crítica de la revolución, y esto no puede confundirse con darle armas al enemigo” (Evora, 1996: 126). Añade en otra entrevista que “si la crítica está bien hecha, si es eficaz, si es profunda y nos ayuda a superar los problemas que tenemos y las debilidades que tenemos, nos hace más fuertes y menos manipulables” (Chanan, 1996: 74). Fue esa actitud la que hizo decir a Alfredo Guevara, el

presidente del ICAIC, que Gutiérrez Alea era un “revolucionario difícil”, ni disidente, ni propagandista (Berthier, 2005: 161-163). Si no se puede considerar al director como un “artista oficial”, su reconocimiento internacional le confería por lo menos, como subraya Nancy Berthier (2005: 126-127), “un caractère presque intouchable à l’intérieur de l’île”.

Por otra parte, hay que reconocer que la novela corta de Senel Paz había sido uno de los éxitos literarios de los últimos meses y había recibido en 1990 el premio Juan Rulfo otorgado por Radio France, el Instituto Cultural de México y la Casa de la América Latina en París, lo que limitaba los riesgos de ver la película censurada. Uno de los guiones de la película titulado *Enemigo Rumor* había sacado asimismo el premio del mejor guión inédito durante el XIV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana y el régimen de coproducción con España y México reducía también los posibles controles (Berthier, 2005: 129). Por fin, al contrario de muchos otros cineastas y escritores, Senel Paz y Gutiérrez Alea, que tienen la difícil tarea de emitir una crítica desde la isla, nunca van a poner en tela de juicio la totalidad del sistema cubano y van a actuar con una prudencia que podría ser autocensura. Primero, la acción de la película se desarrolla en 1979 y no en 1993 porque, según el director, 1979 correspondía al final de un período histórico, el “quinquenio gris” (1971-1976), marcado por una fuerte persecución de los homosexuales (West, 1995: 16). Ahora bien, como nota Nancy Berthier (2005: 130), el desplazamiento temporal entre la novela corta cuya acción es contemporánea a la escritura y la película puede atenuar el alcance de las críticas dejando entender que se trata de errores antiguos, hoy corregidos.

El personaje de Diego

Entre los elementos que facilitaron la realización de la película figura el personaje de Diego que corresponde a la representación estereotipada del homosexual lo que no deja de tranquilizar al público heterosexual.

Diego es exuberante, superficial, y sobre todo, afeminado –se trata de un homosexual “evidente” como explica el guión (“Guión de *Fresa y chocolate*”, 1994: 10)– aunque Diego, papel desempeñado por Jorge Perrugoría, es muy musculoso, tiene el pecho velludo y, físicamente, parece más masculino que el frágil y delicado David desempeñado por el actor Vladimir Cruz. El afeminamiento es un imperativo del personaje como recalcan las palabras del director aunque éste niega que Diego sea una caricatura:

En cuanto a su gestualidad [la de Diego], no estábamos muy seguros de qué nivel de afeminamiento debía manifestar el personaje. El cuento de Senel lo describía con modales marcadamente afeminados incluso, en ocasiones, agresivamente desenvuelto y provocador. Trabajamos con el actor para ver hasta qué punto era capaz de manifestarse en ese nivel sin que resultara chocante y, sobre todo, sin que se convirtiera en una caricatura. El actor llevó a cabo un trabajo delicado y riguroso hasta lograr que el aire afeminado brotara de una actitud interna más que de una gestualidad importada (Gutiérrez Alea, 1994: 121).



Este afeminamiento pasa por el lenguaje, lo que es también un cliché, aunque es verdad que ciertos homosexuales han adoptado una manera de hablar que les es propia y que pasa entre otras cosas por el empleo del diminuto *-ito* (“ahorita”, “gritito”, “últimito”, “cerquita”, “mamita”, etc.) y, sobre todo, por la feminización del discurso. Quizás sea precisamente para chocar y apartarse de una norma impuesta que la feminización se impone a veces. Es también la señal de una complicidad como revela Diego que, al ver a Germán suspirar frente a un adolescente guapo, dice a este último: “No seas tan frívola”. Es asimismo un medio para reírse de sí: “¿Sabes cómo me llaman mis enemigos? La loca roja”.

Las personas homofóbicas que desean caricaturizar a los homosexuales utilizan también esta feminización para reiterar una vez más la idea de que no son verdaderos hombres y la inferioridad asignada a la homosexualidad en la sociedad. Estamos aquí en el campo de la injuria que opera por generalización y no por particularización (Eribon, 1999: 108). Miguel califica así a Diego de “muchacha” e insulta a su amigo David en la misma escena cuando éste viene a socorrer a Diego: “Pero mírala, como defiende a su maridito”. El insulto homofóbico pasa también por el empleo de la palabra “maricón” para designar a Diego. Miguel y David la utilizan a menudo antes de que David evolucione y, tal el hombre nuevo que está naciendo, acabe comprendiendo sus errores: “Miguel: Así que tú no querías más cuentos con el maricón ese ¿eh? / David: Oye, el maricón se llama Diego. / Miguel: Diego, ya no es el maricón. Ahora es Diego”. Es interesante notar que, en el contexto de dominación social, los homosexuales se han reapropiado el término insultante “maricón” lo que permite desactivar la carga homofóbica de la injuria. Diego lo hace a menudo: “Diego: Mejor es no asombrarse de nada y probar todas las copas. Te voy a contar cómo me hice maricón.” / “David: ¿Por qué tú eres...? / Diego: ¿Maricón? Mi familia lo sabe.” / “Diego: Yo tengo un amigo que de niño tenía un talento extraordinario para el piano, pero el padre se opuso por aquello de que el arte es cosa de afeminado. Hoy mi amigo tiene 60 años, es maricón y no

sabe tocar el piano”. Por fin, el apartamento de Diego corresponde a lo que el imaginario colectivo espera de él. Diego habla siempre de su “guarida”, un término que el *Diccionario de la Real Academia Española* define como un lugar de “amparo o refugio para librarse de un daño o peligro” pero que, en Cuba, en la subcultura homosexual, remite a un lugar de encuentro. La *guarida* de Diego, atestada por estatuas, fotos, bibelots, libros, discos, imágenes religiosas, máscaras, tazas de porcelana, etc., puede definirse como *kitsch* o *camp*, dos estéticas que tienen cierta convergencia con la sensibilidad homosexual.

Gutiérrez Alea acabó por reconocer la caricatura al principio de la película (West, 1995: 16). Aunque, conforme progresa la película, el estereotipo gay tiende a desaparecer para facilitar el proceso de identificación del espectador (Chua, 1994: 62), Diego aparece como un personaje casi asexuado y por lo tanto tranquilizador que, además, va a ayudar a David a enamorarse de una mujer... No se sabe, al contrario de la novela corta, “cómo se hizo maricón”... Las únicas referencias explícitas al deseo homosexual de Diego aparecen en las fotos de desnudos masculinos que David descubre entre los papeles de Diego y en la escena en la que Diego mira a David que está borracho y medio desnudo, absteniéndose de tocarle y cubriéndole con una manta. Se describe al otro gay de la película, Germán, de manera mucho más negativa: aparece más amanerado, se deja corromper por la burocracia cubana, lo que ayuda, en contrapunto, a hacer de Diego un retrato más positivo.

La dialéctica deber/sexo

Puede parecer excesiva la presentación de Diego como un patriota fiel. En efecto, tanto en la novela corta como en la película, Diego no deja de afirmar que es patriota como se ve, por ejemplo, en la clasificación de los homosexuales que da y de la que tenemos un eco en una larga secuencia central de la película:

David: Sí... pero no eres revolucionario.

Diego: ¿Quién te dijo a ti que no soy revolucionario? Yo también tuve ilusiones, David. A los catorce años, me fui a alfabetizar... porque yo quise. Me fui para las lomas a recoger café... Quise estudiar para maestro... ¿Y qué pasó? Que esto... ¡es una cabeza pensante! ¡Y ustedes, al que no dice sí a todo o tiene ideas diferentes, enseguida lo miran mal y lo quieren apartar!

David: Lo que son las ideas diferentes son las que tú tienes. Es lo que yo quiero saber... ¿Cuáles son? Montar las exposiciones ésas, con esas cosas horribles...

Diego: ¿Y qué defiendes tú, chico?

David: ¡Yo defendiendo este país!

Diego: ¡Yo también! Que la gente sepa qué es lo que tiene de bueno... Yo no quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos qué es lo que tenemos que hacer.

David: Está bien. Pero tú no te das cuenta de que con todas esas monerías que tú haces nadie te puede tomar en serio, ¿eh?... Tú te has leído todos esos libros, ¿verdad? pero nada más piensas en machos...

Diego: Yo pienso en machos cuando hay que pensar en machos, ¡como tú en mujeres! ¡Yo no hago ninguna monería, ni soy ningún payaso! Claro, ¡para ustedes sí! Ven a un tipo en una esquina, asere, ¿qué volá?, eso es normal... pero yo no... a mí para dejarme pasar fingen que soy un enfermo, un anormal... pero no lo soy, coño, no lo soy. Ríanse de mí, no me importa. Yo también me río de ustedes. Formo parte de este país aunque no les guste. Y tengo derecho a hacer cosas por él. De aquí no me voy a ir aunque me den candela por el culo... Sin mí, coño, te faltaría un pedazo para que te enteres, ¡come mierda!

Desde el fin del siglo XIX, los europeos y los norteamericanos consideran “homosexual” al que tiene una relación sexual con una persona del mismo sexo. El comportamiento erótico y, sobre todo, la posición de cada persona durante el acto sexual son sutilezas que no se toman en cuenta a la hora de designar la identidad sexual de un individuo. Ahora bien, en América Latina en general y en Cuba en particular, este modelo euro-americano, fue importado recientemente y se asocia con las clases medias y altas, urbanas y cosmopolitas, integradas socialmente debido a su estatus económico

apreciable, su situación cultural y racial. Asistimos pues hoy en día en las culturas latinoamericanas a cierta internacionalización que trasciende las ideologías locales que desde luego no desaparecen totalmente. En Cuba se sigue haciendo una clara diferencia entre el “activo” y el “pasivo”. El hombre activo nunca pierde su masculinidad y siempre reivindica una identidad que, en Europa y en Estados Unidos, se llamaría heterosexual pese a que mantenga relaciones sexuales con otros hombres (Young, 1981: 25; Leiner, 1994: 22). Estas explicaciones son necesarias para comprender la clasificación de los homosexuales que establece Diego en la novela corta de Senel Paz y que hace eco a la de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* (1994: 103-104). Si en un primer tiempo, para chocar a David, Diego separa la población homosexual entre los “maricones” (obsesionados por el sexo) y los “homosexuales”, determina luego para hacerse aceptar tres tipos de gays: los “homosexuales” entre los que se incluye, los “maricones”, y las “locas”:

Los homosexuales caemos en otra clasificación aún más interesante que la que te explicaba el otro día. Esto es, los homosexuales propiamente dichos –se repite el término porque esta palabra conserva, aun en las peores circunstancias, cierto grado de recato–; los maricones –ay, también se repite–, y las locas, de las cuales la expresión más baja son las denominadas locas de carroza. Esta escala la determina la disposición del sujeto hacia el deber social o la mariconería. Cuando la balanza se inclina al deber social, estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos– en esta categoría me incluyo– para quienes el sexo ocupa un lugar en la vida pero no el lugar de la vida. Como los héroes o los activistas políticos, anteponemos el Deber al Sexo. La causa a la que nos consagramos está antes que todo. Quiero decir, que si me encuentro en ese balcón donde ondea el mantón de Manila, estilográfica en mano, revisando mi texto sobre la poética de las hermanas Juana y Dulce María Borrero, no abandono la tarea aunque vea pasar por la acera al más portentoso mulato de Marianao y éste, al verme, se sobe los huevos. Los homosexuales de esta categoría no perdemos tiempo a causa del sexo, no hay provocación capaz de desviarnos de nuestro trabajo. Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de

que somos sobornables y traidores por naturaleza. No, señor, somos tan patriotas y firmes como cualquiera. Los maricones no merecen explicación aparte, como todo lo que queda a medio camino entre una y otra cosa; lo comprenderás cuando te defina a las locas, que son muy fáciles de conceptualizar. Tienen todo el tiempo un falo incrustado en el cerebro y sólo actúan por y para él. La perdedera de tiempo es su característica fundamental. Si el tiempo que invierten en flirtear en parques y baños públicos lo dedicaran al trabajo socialmente útil, ya estaríamos llegando a eso que ustedes llaman comunismo y nosotros paraíso. Las más vagas de todas son las llamadas de carroza. A éstas las odio por fatuas y vacías, y porque por su falta de discreción y tacto, han convertido en desafíos sociales actos tan simples y necesarios como pintarse las uñas de los pies. Provocan y hieren la sensibilidad popular, no tanto por sus amaneramientos como por su zoncera, por ese estarse riendo sin causa y hablando siempre de cosas que no saben. El rechazo es mayor aún cuando la loca es de raza negra, pues entre nosotros el negro es símbolo de la virilidad. Y si las pobres viven en Guanabacoa, Buenavista o pueblos del interior, la vida se les convierte en un infierno, porque la gente de esos lugares es todavía más intolerante (Paz, 1991: 66-67).

Como nota Emilio Bejel (1994: 11), Diego establece su clasificación en función de dos polos, el “deber” y el “sexo”. Cuanto más se acerca un homosexual al “deber”, es decir el deber nacionalista, más positiva será la opinión que merece. Esta clasificación no sirve en la medida en que se puede ser activo sexualmente y deshonesto moralmente y viceversa. Existe toda una gama de actitudes. Para Diego, el homosexual intelectual no sería un problema porque es productivo: “Por nuestra inteligencia y el fruto de nuestro esfuerzo nos corresponde un espacio que siempre se nos niega. Los marxistas y los cristianos, óyelo bien, no dejarán de caminar con una piedra en el zapato hasta que reconozcan nuestro lugar y nos acepten como aliados, pues, con más frecuencia de la que se admite, solemos compartir con ellos una misma sensibilidad frente al hecho social” (Paz, 1991: 36). ¿Un homosexual necesita demostrar su patriotismo para ser aceptado? ¿No se puede ser homosexual,

no estar conforme con la Revolución y no ser estigmatizado? Por sorprendente que pueda parecer, Diego muestra aquí que integró la ideología que, por otra parte, rechaza y que consiste en condenar cualquier sexualidad no controlada. Se nota asimismo que los prejuicios homofóbicos se ven relacionados con otros sobre el género, la clase y la raza como recuerda Diego cuando dice que “el rechazo es mayor aun cuando la loca es de raza negra, pues entre nosotros el negro es símbolo de virilidad”. Diego tiene también prejuicios racistas. Evoca la superioridad de los blancos en la escena del te, una bebida más distinguida que el café atribuido a los negros, negando así la herencia africana de Cuba y privilegiando la herencia europea. Sin embargo, Diego se comporta de manera contradictoria en la medida en que es un espiritista convencido es decir que se comporta como un creyente de la religión sincrética afrocubana.



El papel de Nancy

Las mujeres están casi ausentes de la novela corta de Senel Paz. Nancy no aparece mientras que Vivian sólo se limita a una referencia al principio del relato. ¿Por qué entonces Gutiérrez Alea las incluyó en su película? Podemos pensar que Nancy no tiene otra función que reducir las dudas acerca de la orientación sexual de David (Duncan, 2001: 61). Es verdad que sólo tiene amistades masculinas, que su relación con Vivian es un fracaso y que su rechazo inicial de Diego y de los homosexuales puede percibirse como el miedo de descubrir en sí el mismo tipo de deseos. La frase truncada “Yo no voy a casa de... gente que no conozco” da fe de la homofobia que reprime y que estuvo a punto de expresar. Al contrario de la novela corta, el David de la película se implica mucho más en la encuesta, el espionaje y la denuncia de las actividades de Diego. Pero, antes del final de la narración, David se enamora de Nancy lo que le aleja así de la atracción homosexual y, como nota Sara Rosell (2001: 47), le permite convertirse en el hombre más popular entre las chicas de su universidad. En una entrevista inédita con Emilio Bejel, Senel Paz explica que si David hubiera sido un homosexual reprimido, la película se habría empobrecido porque Gutiérrez y Paz querían mostrar a un heterosexual capaz de comprender un homosexual y su situación en la sociedad cubana. Pero ¿no es insultante, tanto para las mujeres como para los homosexuales, dejar de pensar que los problemas de David se resuelven acostándose con una mujer? Es lo que denuncia Paul Julian Smith (1994: 31) para quien la película no hace sino integrar la acción gay dentro de una trama heterosexual como hacían las películas inglesas en los años 60 y las películas españolas de la década siguiente presentando la homosexualidad como un obstáculo a la realización satisfactoria de la relación heterosexual. El personaje de Nancy da fe de una voluntad de normalización de las personas que no siguen las convenciones sociales. ¿No es una “puta” como lo sigue repitiendo Diego? Ahora bien, éste le sugiere en dos ocasiones “que cambie”, lo que hará empezando una relación con David, es decir entrando en vereda, volviendo pasiva y ya no activa en la empresa de seducción, perdiendo su diferencia amenazante para la hegemonía masculina. Como notan Ximena Triquell y

Guillermo Oliver (1996: 183), hacia el final de la película, ya no es para Diego una “puta de mierda” que “se mete en [su] camino” sino un “gorrioncito al que cualquiera podría lastimar”. La pregunta que Diego hace a David (“¿Qué vas a hacer ahora con Nancy?”) subraya la degradación del estatus de Nancy.

“Adiós a Cuba”

A pesar de las polémicas –o gracias a ellas– *Fresa y chocolate* es la película que, en Cuba, tuvo el mayor número de espectadores en el período de tiempo más corto (West, 1995: 20). Recibió asimismo un número extraordinario de premios, entre ellos una nominación a los Oscar y, como recuerda Deborah Shaw (2003: 34), el premio de la Organización Internacional de la Película Católica por la representación de la religión que da. La proyección de la película fue un acontecimiento tan importante en Cuba que se fracturaron las puertas de dos cines y en una de las salas se encontraron después de la proyección diez o doce zapatos de mujeres perdidos (Chua, 1994: 62). Está claro que el estreno de la película en 1993 tuvo una resonancia particular y permitió iniciar en Cuba, debido a su éxito local e internacional, un debate en torno al tema de la homosexualidad. Pero este debate fue tímido y, a pesar de las señales de apertura, hubo que esperar catorce años (la primavera de 2007) para que *Fresa y chocolate* se estrenara en la tele cubana. ¿Es tan subversiva esta película para que haga falta esperar catorce años para que una cadena televisiva la programe? Se intentó demostrar aquí más bien lo contrario. Bajo la apariencia de una revolución dentro de la Revolución, esta película de Gutiérrez Alea parece más bien seguir todo un juego de paradojas que, por un lado, se caracteriza por una apertura novedosa y, por otro, por tópicos y una timidez argumental. Y se vuelve a escuchar, como en la película, *Las ilusiones perdidas* de Ignacio Cervantes...

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1994), *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets.
- Barranco, Justo (1998), "Un libro denuncia la película *Fresa y chocolate* como una manipulación castrista", *La Vanguardia*, 23 de noviembre.
- Bejel, Emilio (1994), "*Fresa y chocolate* o la salida de la guarida. Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba", *Casa de las Américas*, Volumen 35, N°196.
- Berthier, Nancy (2005), *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, París: Cerf-Corlet.
- Birringer, Johannes (1995), "Homosexuality and the Revolution. An Interview with Jorge Perugorria", *Cineaste*, Volumen 21, N°1-2.
- Campa Marce, Carlos (2002), *Fresa y chocolate, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío*, Barcelona: Paidós.
- Chanan, Michael (1996), "*Estamos perdiendo todos los valores. Tomas Gutiérrez Alea* entrevistado por Michael Chanan", *Encuentro de la cultura cubana*, N°1.
- Chua, Lawrence (1994), "*I scream you scream. Tomás Gutiérrez Alea's film Strawberry and Chocolate*", *ArtForum*, N°33.
- Duncan, Cynthia (2001), "The Feminine as Visible Difference in *Fresa y chocolate*, or Casting El Hombre Nuevo in a Less Queer Light", en George Cabello Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy Wood (editores), *Cine-Lit 2000. Essays on Hispanic Film and Fiction*, Corvallis: Oregon State University.
- Eribon, Didier (1999), *Reflexions sur la question gay*, París: Fayard.
- Evora, José Antonio (1996), *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid: Cátedra.
- García Borrero, Juan Antonio (2006), "Cine y revolución en Cuba (1959-2006)", en Néstor Ponce (editor), *La révolution cubaine (1959-1992)*, Nantes: Editions du Temps.
- González, Reynaldo (1994), "Meditation for a Debate, or Cuban Culture with the Taste of *Strawberry and Chocolate*", *Cuba Update*, Volumen 15, N°2.
- "Guión de *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío" (1994), *Viridiana*. Revista trimestral sobre el guión cinematográfico, N°7.
- Gutiérrez Alea, Tomás (1994), "*Fresa y chocolate* y una aclaración", *El Nuevo Herald*, 27 de abril de 1994.
- Ibarra, Marta (1995), "*Guatanamera* es un retrato fiel de Cuba", *Cambio 16*, N°138.
- Leiner, Marvin (1994), *Sexual Politics in Cuba. Machismo, Homosexuality and AIDS*, Boulder: Westview Press.
- Paz, Senel (1991), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, México: Era.
- Senel, Paz (1995), *Strawberry and Chocolate*, Londres: Bloomsbury.
- Piñera, Virgilio (1990), "Frío en caliente", *Cuentos*, Barcelona: Alfaguara.
- Rich, Ruby y Lourdes Arguelles, (1985) "Homosexuality, Homophobia, and Revolution. Notes toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience", *Signs*, Vol. 11, N°1.

Riethauser, Stéphane (1996), "Interview à Joel Angelino". Disponible en <http://www.lambda-education.ch/content/menus/parents/joel.html>

Rosell, Sara (2001), "El caballerito proletario y el homosexual (contra)revolucionario en *Máscaras y Fresa y chocolate*", *Confluencia*, Volumen 17, N°1.

Salas, Roger (1998), *Ahora que me voy. Leyendas cubanas de ayer y de hoy*, Madrid: Libros del Alma.

Santana, Gilda (1994), "*Fresa y chocolate*, el largo camino de la literatura al cine", *Viridiana. Revista trimestral sobre el guión cinematográfico*, N°7.

Saura, Carlos (2002), "Titón (Tomás Gutiérrez Alea)", en Emmanuel Larraz (editor), *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea, La mort d'un bureaucrate*, Dijon: Université de Bourgogne.

Shaw, Deborah (2003), "Tomás Gutiérrez Alea's Changing Images of the Revolution: From *Memories of Underdevelopment* to *Strawberry and Chocolate*", *Contemporary Cinema of Latin America. Ten Key Films*, New York: Continuum.

Smith, Paul Julian (1994), "The Language of Strawberry", *Sight and Sound*, Volumen 12, N°4.

Toledo, Teresa (1994), "Conversando con Senel Paz", *Viridiana. Revista trimestral sobre el guión cinematográfico*, N°7.

Triquell Ximena y Guillermo Oliver (1996), "*Fresa y chocolate* o el peso de la diferencia", en María José Gámez Fuentes y Isidoro Pisonero del Amo (editores), *Actas del IV Congreso de Postgraduados en Estudios Hispánicos*, Nottingham: University of Nottingham.

Van Gennep, Arnold (2000), *Les rites de passage*, París: Picard.

West, Dennis (1995), "*Strawberry and Chocolate*, Ice Cream and Tolerance. Interview with Tomás Gutiérrez Alea", *Cineaste*, Volumen 21, N°1-2.

Yglesias, Jorge (1994), "La espera del futuro. El tiempo en *Fresa y Chocolate*", *La Gaceta de Cuba*, N°4.

Young, Allen (1981), *Gays under the Cuban Revolution*, San Francisco: Grey Fox Press.

* Nicolás Balutet dicta clases de español en la Universidad "Jean Moulin" – Lyon 3 (Francia). Es el autor de numerosos estudios sobre la imagen y la literatura latinoamericana contemporánea. Entre los libros que editó cabe citar *Représentations homosexuelles dans la culture hispanophone. Cet obscur objet du désir* (L'Harmattan, París, 2003), *Ars homoerótica. Escribir la homosexualidad en las letras hispánicas* (Editions Publibook Université, París, 2006) y *Ecrire le sida* (Jacques André Editeur, Lyon, 2010). Correo electrónico: nicolas.balutet@univ-lyon3.fr