

Otros usos, otros públicos: el caso de *Fresa y chocolate*

Marvin D'Lugo

Profesor. Clark University, Massachusetts.

Fresa y chocolate, el duodécimo largometraje de Tomás Gutiérrez Alea, termina con una breve escena de despedida entre Diego, el artista homosexual, y su amigo David, el personaje ideológicamente correcto, heterosexual, después de que el primero le anuncia su decisión de abandonar Cuba. La razón que justifica la partida de Diego es que David, inadvertidamente, ha informado a su amigo Miguel, militante revolucionario homofóbico, sobre los contactos de Diego con embajadas extranjeras y aquel ha intrigado para hacerlo salir de Cuba. Con los ojos húmedos, los dos hombres se abrazan.

La escena termina de forma bastante abrupta: la música de fondo se limita a subrayar la trascendencia del abrazo, pero no lo suficiente para señalar que ha terminado la película. Así que cuando el fin se anuncia con el despliegue de los créditos, el público se siente sacudido. La escena evoca la famosa secuencia que hace casi treinta años daba inicio a la narrativa de Alea en *Memorias del subdesarrollo*, la película premiada en 1968, que describe el éxodo de los cubanos de la Isla, en 1961. Al reflejar, desde distintos ángulos, los motivos históricos de la separación y el exilio, las dos escenas

constituyen una especie de rima textual que destaca cierto retorno sintomático a ese momento crítico de la historia nacional que ha marcado durante mucho tiempo a la cultura y la sociedad cubanas. Al mismo tiempo, indican la existencia de un motivo recurrente esencial del cine cubano: el escenario de la partida, que nos remite a los cubanos que se hallan fuera de Cuba. Ana M. López sostiene que, en *Memorias...*, este tema de la partida constituye un reconocimiento cinematográfico de la «Cuba mayor»; y define este concepto, —el de «Greater Cuba»— como uno «que trasciende las fronteras nacionales e incluye a los individuos y comunidades fuera del territorio nacional que se identifican como cubanos y contribuyen a la producción del discurso cultural cubano».¹ Aunque la escena de *Memorias...* encarna el punto de vista de la Revolución triunfante, su presencia ha obsesionado a los cubanos de todas las tendencias políticas.

La escena de la partida en *Fresa y chocolate*, aparentemente menos dramática, se sitúa en 1979 y resuena simbólicamente, por supuesto, con el inminente éxodo masivo del Mariel, tal como podía apreciarse desde la perspectiva histórica de 1992, año en que se

realizó el filme. Esta carga de profunda ruptura histórica que subyace bajo la ruptura de ficción presentada en *Fresa y chocolate*, le proporciona a la escena un gran impacto emocional, tanto en Cuba como en el extranjero. A la vez, señala una de las áreas de complejidad conceptual del cine de Alea: el entrelazamiento de sus motivos personales y los de la historia nacional, inseparablemente ligados a interrogantes sobre lo cubano y su actitud ante lo internacional. Porque las películas de Alea, independientemente del público al cual se dirigen originalmente, son consecuencias de una admirable construcción de *auteur* y, por tanto, circulan más allá de su esfera de producción, en formas que a menudo resultan sorprendentes y complejas. El cine de Alea, y el estatus de *Fresa y chocolate* en particular, traen a colación un aspecto relevante del concepto de «imaginación dialógica», introducido por Mijail Bajtín. Al referirse a un aspecto específico de ese modo de imaginar las culturas y la Otredad, Bajtín apuntó: «Este descentramiento verbal e ideológico ocurrirá solo cuando una cultura nacional pierda su carácter aislado y autárquico, cuando cobre conciencia de sí misma como una más entre numerosos idiomas y culturas».²

El objetivo de este ensayo es examinar la circulación de varias construcciones discursivas realizadas, a propósito de *Fresa y chocolate*, por públicos diferentes, para aclarar así cómo el discurso autoral y transnacional de Alea ha reelaborado lo que entendemos convencionalmente como cine nacional cubano.

Lo «autoral» y los contextos nacionales

A medida que comenzamos a analizar *Fresa y chocolate* como película, se hace evidente que es una obra compleja, tanto desde el punto de vista textual como contextual. Remite simultáneamente a un discurso doble, el autoral y el nacional. Quiere decir que abarca, al mismo tiempo, lo individual y lo colectivo, postura definida tradicionalmente como *auteurista* y que también ha solido lidiar con el tema de la identidad. De hecho, se puede seguir la relación cambiante entre el *auteurismo* y lo nacional, a través de las obras de Alea, desde la posición adoptada en *Memorias...* —en la cual el director aparece trabajando en los laboratorios del ICAIC y está, por tanto, ligado a las actividades oficiales— hasta *Fresa y chocolate*, donde la idea de una autoría artística individual se ve mitigada por la dirección compartida con Juan Carlos Tabío, y —sobre todo— por tratarse de una coproducción cubano-mexicano-española. Es necesario entender ese proceso de transformación como parte de los cambios históricos de la institución

cinematográfica en la región y no como un fenómeno exclusivo de este cineasta cubano.

Los cineastas latinoamericanos, desde la década de los 60, han intentado articular la creación cinematográfica con la gestión, a menudo imprescindible, de agencias estatales que han alentado sus trabajos como parte de un proyecto cultural nacional. Este fue el caso de los esfuerzos que se hicieron para «nacionalizar» la industria cinematográfica mexicana mediante el financiamiento estatal proporcionado a cineastas como Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc y Arturo Ripstein en los 60 y los 70. Una experiencia semejante de patrocinio estatal al cine de autor se produjo en Brasil en tiempos del Cinema Novo. En agudo contraste con la asistencia estatal a esos *auteurs* a la europea, los teóricos y cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, en un intento por oponerse al esteticismo de los *auteurs*, proponían «pasar de la gestión individual a mecanismos que fomentaran modelos cooperativos», que combinaran la creatividad artística con la militancia social y cultural.³ De este modo, como sostiene Zuzana Pick, tanto el movimiento del «Tercer Cine» como del Nuevo Cine Latinoamericano en general, experimentaron una curiosa reafirmación del *auteur* filmico a través de hombres como Fernando Birri y Fernando Solanas en Argentina, Glauber Rocha en Brasil y Alea y Julio García Espinosa en Cuba, quienes concibieron formas de creación cinematográfica opuestas a la autoridad neocolonialista del Estado. En esta concepción de la creación artística, las prácticas y metas de los colectivos de producción tenían una importancia usualmente reservada a los deseos de expresión individual propios de cada director.

Sin embargo, a mediados de la década de los 80, directores de obras tan disímiles como las de Ripstein en México, Solanas en Argentina y Alea en Cuba, se encontraban situados, en mayor o menor medida, en la misma relación de identificación con la cultura nacional y con las demandas de la cultura en el contexto del mercado global. Este tipo de reorientación cultural y estética puede entenderse como resultado de la convergencia de varios factores: el naufragio del Nuevo Cine Latinoamericano, la crisis económica que afectó las importantes industrias cinematográficas «nacionales» de Brasil, Argentina y México, y el advenimiento de nuevas tecnologías que compitieron con las salas de exhibición cinematográfica, y en muchos casos las desplazaron. El resultado, sobre el que solo se pueden adelantar hipótesis, fue una necesaria alineación de los cineastas progresistas con el Estado, incluso cuando sus obras a ratos parecían criticar el orden que se identifica fácilmente con aquel.⁴

En última instancia, como veremos, esta situación contradictoria, enraizada en el estatus de las

Las películas de Alea, independientemente del público al cual se dirigen originalmente, son consecuencias de una admirable construcción de *auteur* y, por tanto, circulan más allá de su esfera de producción, en formas que a menudo resultan sorprendentes y complejas.

coproducciones internacionales, a menudo brinda las condiciones para la producción de películas que encarnan el tipo de «estética geopolítica» de la interrogación, a la que se refiere Fredric Jameson. Esas obras podrían entenderse como formas de resistencia y renegociación de la cultura nacional en varios planos nacionales e internacionales.⁵

Al expresar la dualidad del discurso de autor y el discurso nacional, esas cintas se ven, a su vez, marcadas —en su producción y exhibición— por otra tensión: la de los imperativos del mercado, que se construye como un juego dialéctico de lo local y lo global, entendido como una negociación de lo nacional en el contexto de los mercados mundiales. Tales filmes son el resultado de una sensibilidad particular que coincide, en lo espiritual, con el concepto de «realizadores transnacionales del exilio», como lo define Hamid Naficy: «estos cineastas, sujetos parciales y a la vez objetos múltiples carentes de determinación, son capaces de crear ambigüedad y duda sobre los valores absolutos y aceptados de sus sociedades de origen y de las receptoras».⁶

Ello se hace más complejo en *Fresa y chocolate* porque en la época que se rodó la cinta, el llamado Periodo especial, las condiciones materiales en que operaba el cine cubano habían cambiado radicalmente. Por tanto, puede considerarse que, de cierta forma, la naturaleza de las relaciones entre los distintos personajes —y de ellos con respecto a los temas más generales del filme— supone «una imagen especular» de las condiciones que rodearon su producción. Me refiero aquí, específicamente, a la condición de la película como una compleja coproducción internacional que, entre otras cosas, explota su doble identidad de cine de autor y cine nacional, desarrolla el tema de la relación de los cubanos con su nación y pone en escena un tipo de cubanía destinada al consumo extranjero.

La naturaleza de esta explotación-promoción comercial puede entenderse mejor si se recurre a los conceptos de des-territorialización y re-territorialización que propone Néstor García Canclini: «dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas».⁷

Thomas Elsaesser describió las estrategias de mercadeo a que recurrió el cine de *auteur* en el caso del Nuevo Cine Alemán de los años 70, que incluyeron este tipo de re-territorialización de una cinematografía nacional enfrentada al derrumbe de los mercados locales. Según la formulación de Elsaesser, en el Nuevo Cine Alemán la creación cinematográfica en los marcos del Estado y dirigida al consumo extranjero, proporcionó «un principio de coherencia en medio de la confusión creada por el enfrentamiento de los discursos económico y cultural».⁸

En este sentido, el cineasta era en realidad una institución, dado que funcionaba, por una parte, como principio de coherencia de la producción y, por otra, como *auteur* de proyección internacional, en los casos en que, con el transcurso del tiempo, llegaba a convertirse en una figura de renombre fuera de su país. En lo que concierne a los cineastas, la expresión personal se redefinió como imagen personal, lo que condujo a un «mercadeo» del nombre, como si se tratara de un sello de calidad y de una marca comercial.

En América Latina, este tipo de creación artística ejerció una atracción comprensible, tanto para los representantes de la cinematografía nacional (productores locales, agencias estatales, críticos culturales) como para ciertos públicos. La existencia de un reconocido y estimado cineasta sirve no solo como figura emblemática del orgullo cultural a nivel local, sino también como estrategia comercial para organizar la recepción del público en torno al culto del cineasta, quien, a su vez, es promovido como una voz representativa de la cultura nacional.

El doble tema de la re-territorialización y la identidad de Alea como *auteur* internacional es fundamental en *Fresa y chocolate*, quizás más que en cualquier otra película cubana reciente. En el proceso mismo de producción de la cinta, sin dudas, en su financiamiento, distribución y recepción, está presente la proyección hacia los públicos de fuera de la Isla. A su vez, esta posible y previsible circulación, más allá de las fronteras nacionales, ha producido lecturas a las que me referiré como «los usos de Cuba», en las cuales, bajo la forma de juicios críticos sobre la película, varios especialistas han pretendido reubicarla en esferas culturales y políticas que pueden parecer superfluas o, incluso, de una

inexactitud malintencionada al público cubano. Sin embargo, el estatus mismo de la cinta, construida sobre las modificaciones textuales de su formulación financiera y como cine de autor, «legítima» esos enfoques, que deben interpretarse como parte del conjunto textual-contextual de discursos que propone *Fresa y chocolate*.

Este complejo rejuego de tensiones locales y globales construido dentro y alrededor del filme crea, por tanto, una nueva dinámica que la crítica ha ido percibiendo solo de manera gradual. Stewart Hall nos recuerda, sobre la naturaleza del «sistema-mundo», que

lo que usualmente llamamos lo global, lejos de ser lo que abarca todo de modo sistemático, creando semejanzas, en realidad funciona a través de la particularidad, negocia espacios particulares, características étnicas diferentes, trabaja a partir de la movilización de identidades particulares y así sucesivamente. De manera que existe siempre una relación dialéctica entre lo local y lo global.⁹

Por tanto, lo que se observa al examinar los patrones de recepción de la película de *Alea* fuera de la Isla, son los «usos» de Cuba que emergen en la esfera del discurso crítico internacional. Por «usos» entiendo las variadas formas en que se replantean, negocian y absorben temas particulares desarrollados en el filme o relacionados con su producción, y que, en última instancia, revelan tanto sobre la imaginación del «otro» como sobre la película, y quizás incluso sobre la propia Cuba. Tal vez lo más distintivo de esa dinámica internacional de la recepción de *Fresa y Chocolate* sea la escala e intensidad del intercambio crítico. Este, según las evaluaciones más convencionales de las coproducciones internacionales, es un filme modesto, con un reparto reducido, hecho con muy poco dinero —su presupuesto se estima en alrededor de 120 000 dólares— con los costos compartidos entre cinco entidades productoras de tres países. Sin embargo, debido al medio político, cultural y social en que ha circulado la película, ha despertado más atención en la crítica, probablemente, que ninguna otra película cubana. De este modo, la forma en que el filme negocia lo local y lo global debe verse quizás como la característica históricamente más significativa de su propuesta dialéctica.

Después de haber revisado una gran parte de la vasta bibliografía publicada en los Estados Unidos y Europa acerca de la película, me sorprende la persistencia de tres ideas recurrentes, cuya intención es ubicar el filme: las lecturas auteuristas, las lecturas políticas —en su gran mayoría opuestas a Castro— y, por último, las sexistas. Al principio, estas lecturas —más extensas que meras reseñas— aluden al aura de apropiación de la cinta cubana por parte de los discursos no cubanos. Sin embargo, el observador de este fenómeno crítico comienza a percibir gradualmente que no se trata de una simple apropiación crítica errónea del texto cubano

por parte de sistemas culturales extranjeros; más bien, como afirma García Canclini, el texto cultural en tránsito es una forma de hibridización que afirma la producción conjunta de identidad cultural:

La identidad es una construcción, pero el relato artístico, folklórico y comunicacional que la constituye se realiza y se transforma en relación con condiciones sociohistóricas no reducibles a la puesta en escena. La identidad es teatro y es política, es actuación y acción.¹⁰

El presente artículo tiene un claro propósito de síntesis, dado que intenta caracterizar amplias zonas relacionadas con las posiciones críticas que suscitó la compleja cinta de *Alea*, reduciéndolas a una serie de argumentos específicos. La ventaja de esta síntesis es que, en cada caso, evita los comentarios superficiales que suelen aparecer en las reseñas de cine precipitadas y, en su lugar, sitúa las claves para una lectura concreta, dentro de un marco conceptual propuesto por un crítico específico. El objetivo último de esa lectura es demostrar la permutabilidad extrema de un texto cinematográfico y de un cineasta determinados, cuya identidad está en proceso de transformación justamente a través de su ubicación con respecto a los circuitos culturales globalizados.

Otros públicos de *Alea*: los usos de Cuba

Hay que comenzar por preguntarse cuáles pudieran ser los posibles públicos de *Fresa y chocolate* fuera de Cuba. ¿A quién, en realidad, le será útil esta cinta? Obviamente, uno de los públicos más estables y mayoritarios es el que está formado por los entusiastas que han seguido el desarrollo de *Alea* como auteur cinematográfico desde la década de los 60. Es precisamente la disposición de este público de auteur lo que ha permitido el avance más sostenido de algunas de las películas de *Alea* en el mercado transnacional. Con la circulación de sus filmes fuera de Cuba, se ha perfilado otro público, el de los miembros de la comunidad cubano-americana, opuestos a Castro, para los cuales la cinta es, no ya un texto hostil, sino una lectura inaceptable de la historia reciente. Por último, existe un público muy particular: el que percibe *Fresa y Chocolate* como una película gay.

Para reiterar mi argumento anterior, aunque al principio estos públicos puedan parecer factores superfluos para una aproximación crítica, en cierto sentido están inscritos en la concepción misma del filme, en virtud de ciertas sugerencias textuales indirectas que proponen Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío en su formulación. Parte de esta intención se deriva de los orígenes de la cinta, concebida como una coproducción transnacional, lo que necesariamente la sitúa fuera de lo

que supuestamente es su mercado «natural»: el cubano. Otra parte se deriva, como sugieren las trayectorias críticas que se analizan a continuación, de los patrones textuales subyacentes que conectan a Cuba con el público y el mercado transnacional. Los tres discursos críticos se apoyan en la voluminosa bibliografía internacional que existe sobre la obra de Alea, y en el acceso relativamente fácil, tanto en video como en 16 mm, de sus películas en los Estados Unidos y Europa.

La lectura «autoral»

En un número, de 1996, de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, se publica un homenaje a Alea que incluye un artículo del conocido historiador cinematográfico latinoamericano Paulo Antonio Paranaguá. En él, Paranaguá intenta desvincular el cine de Alea de lo que sería una tradición política limitada, mediante la reubicación del cineasta en un contexto generacional latinoamericano más amplio. En este intento, presta particular atención a los modos en que *Fresa y chocolate* contribuye temáticamente a ese objetivo internacionalista. En un sentido, el contenido del artículo de Paranaguá es consecuente con una amplia tradición auteurista de los enfoques críticos a la obra de Alea, que intenta destacar su contribución particular al cine político contemporáneo.

Lo que distingue los enfoques de Paranaguá, además de su sorprendente familiaridad con la obra de Alea y con los intertextos cubanos específicos —rasgos que rara vez se encuentran en los comentarios internacionales sobre la cinta—, es su estrategia crítica de ubicar al cineasta cubano en el seno de tradiciones heterogéneas más amplias, desvinculándolo de sus experiencias puramente cubanas, pero situándolo más allá del proyecto histórico de la década de los 60, conocido como el «Nuevo Cine Latinoamericano». Lo hace comentando ampliamente la trayectoria intelectual del auteur; apunta que el nacimiento de Alea, en 1928, coincide con el de otras figuras latinoamericanas importantes, como Nelson Pereira dos Santos, en Brasil; Gabriel García Márquez, en Colombia y Ernesto Che Guevara, en Argentina; quienes formarían lo que Paranaguá llama la significativa «generación del 28». La intención del crítico brasileño es situar al auteur en relación con una serie de acontecimientos del mundo cinematográfico que excede las limitaciones del espacio nacional, y colocarlo en el contexto de temas transnacionales y globales: el advenimiento del cine sonoro; la recepción crítica al neorrealismo; la formación profesional de Alea como miembro de una generación intermedia, situada entre las producciones de estudio y el Nuevo Cine Latinoamericano y, por último, su

participación en la fundación del ICAIC. Después de sugerir la existencia de cierta afinidad espiritual entre Alea y esas otras personalidades claves de la cultura latinoamericana moderna, Paranaguá considera el corpus de la obra de Alea como indicio de una «tensión y reconciliación» con tradiciones culturales cubanas específicas. Y expresa:

La heterogeneidad y la heterodoxia de la obra de Alea no son productos de una opción a priori, de una postura vanguardista o rupturista. En lo formal, su iniciación musical puede haberlo inducido en esa dirección. Pero pareciera resultar más bien de una serie de tensiones intrínsecas a su personalidad creativa, así como a su contexto. Tensión entre lo cubano y lo universal, presente desde su formación intelectual, acentuada por el hecho de que las influencias cinematográficas eran necesariamente endógenas (los cómicos norteamericanos, el neorrealismo italiano, Buñuel), habida cuenta de la pobre tradición local. Esa tensión, lejos de desaparecer con el ICAIC, encuentra su máxima expresión en aquellos que pretenden dialogar a la vez con la Revolución cubana en curso y con el cine contemporáneo.¹¹

Sorprende la insistencia con que Paranaguá afirma que Alea se halla en una especie de terreno resbaladizo, tanto desde el punto de vista cinematográfico como intelectual, desgarrado por la tensión entre polos opuestos que definen y subrayan la condición de «insularidad» de su país, o sea, su «encierro» cultural en relación con lo universal, y no solo con los movimientos latinoamericanos. Observa estas tensiones reflejadas en todas las películas del cineasta cubano, pero más específicamente en *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*, donde la crítica a la insularidad cultural se percibe como un tema dominante. En realidad, para Paranaguá, las dos películas forman parte de un discurso inseparable en el que la dualidad David-Diego a menudo coincide o contradice la que encarna Sergio en el primer filme.

Entre la serie de polos opuestos que a juicio de Paranaguá caracterizan la obra de Alea, resalta el sentido de lo heredado y lo aprendido, en el que se problematiza la idea misma de la Revolución. De este par, y no sorprendentemente, los mejores ejemplos son *Memorias...* y *Fresa y chocolate*, en las cuales Paranaguá considera que Sergio y Diego parecen rebelarse contra una presencia extranjera ante la cual la Revolución cubana parece ciega o indiferente. Especialmente notable, en este sentido, es el mini-ensayo de *Memorias...*, en el que Sergio critica la actitud de Hemingway hacia la Isla, al mismo tiempo que el Museo Hemingway, en las afueras de La Habana, aparece en el filme como un lugar turístico oficial. Del mismo modo, Diego, en *Fresa y chocolate*, defiende la música, el arte y la religión cubanos como un todo, lo cual dibuja un contraste implícito entre una herencia cubana «natural» y la apreciación importada y, por lo tanto, aprendida, de la cultura soviética. Es evidente

Por tanto, lo que se observa al examinar los patrones de recepción de la película de Alea fuera de la Isla, son los «usos» de Cuba que emergen en la esfera del discurso crítico internacional.

que Paranaguá está actualizando el paradigma del auteurismo para re-territorializar la lealtad espiritual de Alea hacia una cultura que, si bien es compatible con la tradición histórica cubana, trasciende la identidad de la Isla. Como parte de ese proyecto, por tanto, Paranaguá presta una especial atención a la dialéctica del espectador en la obra de Alea, y enfatiza el problemático concepto de los finales narrativos:

El final abierto de Memorias... transfiere la perplejidad del narrador al espectador y lo estimula a prolongar la reflexión por su cuenta. El desenlace de Fresa y chocolate superpone la separación y el abrazo de los dos amigos: se produce la transferencia entre los personajes; el final es optimista a pesar de todo, puesto que apunta a una reconciliación entre los cubanos.¹²

Existen varios aspectos significativos en el resumen que introduce Paranaguá en su homenaje a Alea: la finalidad implícita de su enfoque radica en un esfuerzo por entender el proyecto intelectual del cineasta como el intento de trascender una noción estrecha de la cubanía, para hacerla coincidir con temas latinoamericanos más amplios, de universalidad cultural y ajenos a la marginalización. En este sentido, la biografía del autor, con sus raíces tanto en la cultura nacional como en las corrientes intelectuales y artísticas del mundo, aparece como algo opuesto a la geografía espiritual de la insularidad, del «autobloqueo intelectual y cultural», en contra del cual Alea había escrito antes. Resulta revelador que, para Paranaguá, la Cuba de Alea se encuentra en la fórmula de supervivencia descubierta por Sergio y por Diego: «En ambos casos, la vida retirada en un apartamento alterna con el descubrimiento de La Habana, el universo interior de los protagonistas alterna con el mundo exterior».¹³ La «reconciliación del cubano consigo mismo», como Paranaguá la define a partir de estos dos filmes, sugiere, en última instancia, que tanto el director como los personajes rechazan la insularidad de una cultura impuesta por el Estado [sic]. Así, aunque quizás muy «compatible» con las valoraciones cubanas del cine de Alea como nacional y universal, el enfoque de Paranaguá parece tener como finalidad última el intento de desligar la imagen de Alea tanto de la cultura cubana oficial como de las estrechas perspectivas anticastristas que intentan encontrar en algunas de sus películas un punto de apoyo para sus posiciones políticas.

Un público cubano fuera de Cuba

Debido a la amplia distribución comercial de Fresa y chocolate en los Estados Unidos, incluida una nominación al Oscar en 1993, la película también recibió el embate de una inmensa cantidad de reseñas anticastristas, las que le han conferido la dudosa distinción de ser el filme cubano del que tal vez más se haya escrito, en todos los tiempos, en la prensa de los Estados Unidos. Aunque después de la racha inicial se publicó un gran número de artículos más reflexivos sobre la cinta y su importancia, pocos de ellos expresan tan bien la crítica del filme desde las posiciones de los cubanoamericanos anticastristas como el ensayo, de corte académico, del estudioso Enrico Mario Santí titulado «Fresa y chocolate: the Rethoric of Cuban Reconciliation», que apareció en la prestigiosa revista especializada en estudios hispánicos, *Modern Language Notes*.¹⁴ En ese artículo, incluye un elaborado resumen de la historia crítica y la bibliografía de la película, desde su comienzo como un cuento de Senel Paz, pasando por su producción, y su recepción en los Estados Unidos. A partir de ahí, Santí se lanza a describir lo que ve como la construcción falaz de una narrativa simbólica en la cinta, estructurada hipócritamente en torno al tema de la reconciliación entre las dos Cubas, estimulada no por un anhelo emocional, sino más bien a partir de una política impulsada por el Estado. El punto central de la interpretación de Santí es una compleja extrapolación de la «historia futura», desde la formulación narrativa de la partida forzada de Cuba en 1979, un año antes del éxodo del Mariel:

En una de las escenas finales de la película, cuando los dos amigos contemplan la bahía de La Habana, Diego se lamenta de que está disfrutando de la vista por última vez, a lo cual David responde preguntándole si se trata, realmente, de la última vez. Exceptuando la posibilidad de que aquí David se esté refiriendo irónicamente a una futura reconversión de Diego al fervor revolucionario, su pregunta sugiere que Diego regresará a La Habana después de la desaparición de la intolerancia histórica del régimen, o incluso de la desaparición del régimen en sí mismo.¹⁵

Santí argumenta que este tema de la reconciliación y la tolerancia ante la divergencia es, en última instancia, hipócrita, ya que no se deriva de ningún cargo de conciencia sobre el pasado, sino de los esfuerzos del gobierno para adaptarse a la realidad económica de la

era postsoviética. «En la práctica —escribe con respecto a los múltiples esfuerzos realizados para sostener un diálogo entre cubanos y cubanoamericanos—, la reconciliación se ha convertido en sinónimo de aquiescencia con los intereses políticos del Estado cubano».¹⁶ Santí se dispone a interpretar el filme como una continuación de los esfuerzos patrocinados por el ICAIC para impulsar la promoción estatal de la reconciliación, a través del cine, y cita ejemplos anteriores de producciones del ICAIC: *Lejanía*, de Jesús Díaz, y *Vidas paralelas*, de Pastor Vega. La lectura de Santí de estas aperturas extratextuales hacia la reconciliación se apoya en una estrategia básica: el análisis de *Fresa y chocolate* como una alegoría. Esto significa que Santí pretende ubicar la cinta como el instrumento de una reconciliación política. Para lograr esta finalidad, hace un esfuerzo para resaltar los motivos alegóricos presentes en el argumento de la cinta y en el tratamiento visual de sus escenarios y sus personajes. Con respecto a los dos protagonistas, por ejemplo, escribe:

Si estamos de acuerdo en que, en la película, Diego no es solo un homosexual, sino un cubano nacionalista y, en el fondo, un futuro exiliado y, por su parte, David no es solo un heterosexual, sino un joven comunista reformado o que acaba de tener una revelación, se hace claro entonces que, bajo el estandarte de un nacionalismo fuerte, la película propone la reconciliación de las dos mitades políticas de la nación cubana, separadas durante casi cuatro décadas por el régimen comunista.¹⁷

Esta lectura coincide con un gran número de otros enfoques críticos, simpaticen o no con el director, la película y la Cuba socialista. Lo que distingue a este ensayo es la forma en que Santí expande la alegoría para incluir al Alea real. Reinscribe el «diálogo» extratextual entre Néstor Almendros, el notable cineasta hispano-cubano, codirector de la cinta anticastrista *Conducta impropia* (1983), que recogió testimonios sobre la represión a los homosexuales en la década de los 60. Alea y Almendros debatieron los temas de *Conducta impropia* en la época del estreno de la película en los Estados Unidos, en una serie de artículos que aparecieron entre agosto y octubre de 1984 en el semanario neoyorquino *The Village Voice*. En este intercambio, Alea argumentó que la mayor parte de las historias de encarcelación política de homosexuales en Cuba eran cosa del pasado, y que no representaban la realidad cubana contemporánea. De este modo, la conexión que Santí establece entre *Fresa y chocolate* y *Conducta impropia* evoca el sentido complejo de una «Cuba mayor» que, en principio, problematiza la película, al dar pie a una cadena de lecturas extratextuales generadas por públicos hostiles, a priori, a la cinta. La argumentación de Santí tiene dos efectos: en primer lugar, su invocación de un diálogo hipotético entre Alea y Almendros —fallecido en la época de la producción

de *Fresa y chocolate*— nos recuerda a ese «otro» público, siempre atento a las películas de Alea: los cubanoamericanos. De hecho, desde hace tiempo los críticos han señalado que, a menudo, los filmes de Alea parecen conscientemente contruidos para dirigirse tanto a un público cubano como a «otros» públicos. El segundo punto de la estrategia de Santí consiste en plantear lo que él denomina «los orígenes dialécticos» de la cinta, en cuyo contexto,

es casi como si [...] el propio Gutiérrez Alea estuviera sugiriendo que interpretáramos *Fresa y chocolate*, además, como una alegoría de las relaciones entre los dos hombres, e incluso quizás nos incita a entender a Diego y David como representaciones simbólicas de Almendros y de sí mismo, respectivamente. [...] En el marco de ese modelo, *Fresa y chocolate* aparecería como una respuesta culposa a *Conducta impropia*.¹⁸

Aunque la inserción de la alegoría del encuentro de los dos cineastas introduce ciertos problemas metodológicos, también nos ayuda a comprender la estrategia de Santí y cómo ha influido en su visión de la estructura subjetiva del discurso cinematográfico. El punto central de su interpretación es que «David, no Diego, es el verdadero sujeto (protagónico) de la narración. Si el punto de vista de David es el que prevalece, entonces podemos estar seguros de cuál es la ideología (el sentido del enfoque) que orienta la narración».¹⁹ De esta forma arguye implícitamente que, dado que se trata de una alegoría —esto es, de una relación por sustitución simbólica—, David es el sustituto de Alea, quien a su vez es el sustituto o portavoz del gobierno.

Para sostener esa idea, Santí examina la estructura narrativa de la cinta y encuentra «la mirada de David, una mirada que es, al mismo tiempo, heterosexual y revolucionaria, y es, por tanto, la que controla el contenido narrativo debido a lo que hace presente y también a lo que hace ausente: lo que deja dentro y lo que deja fuera».²⁰ La segunda mitad del ensayo está, por tanto, dedicada a un examen de las implicaciones de la función de David como instancia de enunciación en la película, que sitúa al personaje homosexual, Diego, en la posición de «objeto» para el «uso» ideológico de David. Según Santí, la desigualdad entre los dos personajes, que es el resultado de esta «objetivación» narrativa de Diego, provoca un «ritual de arrepentimiento» ficticio, que produce la ilusión de una reconciliación en la película.²¹

Al analizar ese ritual, Santí afirma:

Diego le pide a David que lo perdone al menos dos veces, quizás tres; la primera, inexplicablemente, porque no sabe que Miguel le ha estado preparando una trampa; la segunda, implícitamente, cuando se siente mal porque David ha descubierto que se va del país; la tercera, en la escena final, porque había planeado seducir a David.

[...]

En ningún momento, sin embargo, David le descubre su propia traición; nunca le confiesa a Diego que lo estuvo espiando, de modo que la disculpa no es recíproca. No lo hace ni siquiera en la escena climática en que ambos contemplan La Habana [...] La escena tiene lugar, como puede reconocer cualquiera que conozca esa ciudad, a los pies de El Cristo de La Habana, una figura gigantesca de Jesucristo colocada en Casablanca, a la entrada del puerto de La Habana. Pero ni siquiera la atmósfera «cristiana» del lugar, que alude al sacramento de la confesión, basta para conmover a David y hacer que se abra a Diego de la misma forma en que Diego se ha abierto a él.²²

A pesar de que estas conclusiones son bastante predecibles, dada la postura política explícita de Santí, su análisis es especialmente interesante porque revela dos tendencias críticas de las interpretaciones foráneas del cine cubano, en general, y el de Alea en particular: primero, esas lecturas insisten en buscar en las producciones del ICAIC subtextos alegóricos que codifican posiciones estatales, las que a su vez excluyen a priori toda posibilidad de interpretación que no sea coercitiva; segundo, una tendencia a «intemporalizar» esas lecturas, como si, de alguna manera, todas las películas aludiesen a la ruptura entre los cubanos ocurrida en la década de los 60. Aunque ciertamente dotado de una mirada textual penetrante, las claves críticas con que Santí lee *Fresa y chocolate* implican la reducción de la película a una condición que parece no haber cambiado en casi cuatro décadas.

Recepción sexualizada

Debido a su condición de coproducción internacional, tanto como a su intrincada metonimia, en virtud de la cual el tema de la reconciliación se construye alrededor de un personaje abiertamente homosexual, era probablemente inevitable que se levantara, en foros internacionales, una serie de juicios críticos acerca de *Fresa y chocolate* en su relación con la política de identidad homosexual. Me gustaría mostrar uno de los esfuerzos más serios que se han hecho para interpretar la película desde una perspectiva que rechaza los argumentos a favor de la centralidad de David como sujeto narrativo de la cinta, situando en su lugar al personaje de Diego, con lo que se refuerza el argumento en favor de una interpretación «sexualizada». En esta reconfiguración de la película, por supuesto, se le encuentran carencias al texto de Alea. En *Vision Machines* (1996), Paul Julian Smith examina una década de desafíos y respuestas a los temas de la homosexualidad en la literatura y el cine cubanos y españoles. El objetivo de su libro es teorizar acerca de la representación de género dentro del contexto de la cultura cinematográfica nacional en España y Cuba, aunque,

como reconoce, el material cubano —que constituye dos de los seis capítulos del libro— está comprimido entre secciones más extensas sobre género, nacionalidad y Estado en España. En la sección sobre Cuba, titulada «Cuban Homosexualities», Smith sitúa a Alea y a su película en relación con dos prominentes homosexuales: Reinaldo Arenas y Néstor Almendros y, de ese modo, desvincula la cinta de su verdadero contexto autoral y político. El «uso» que hace Smith de *Fresa y chocolate* se deriva de un proyecto complejo dirigido a desenmascarar la naturaleza problemática y engañosa de la visibilidad y la transparencia en las representaciones cinematográficas de la sexualidad. Su tesis es que las tecnologías del cine que promueven la ideología de la visibilidad, así como las estrategias enunciativas particulares de varios cineastas, hacen visibles «las inversiones políticas naturalizadas de los aparatos estatales poderosos».²³ Esto quiere decir que lo que se ve está siempre, de alguna manera, involucrado en un discurso político o ideológico.

Smith intenta vincular la expresión problemática de la homosexualidad, construida en gran parte en torno a dos artistas homosexuales (Diego y su amigo Germán), con el propósito comercial de aprovechar la existencia de un mercado cinematográfico para las películas de tema homosexual. En este sentido, *Fresa y chocolate* debía verse como una «gira turística», por una concepción muy estrecha de la cultura cubana. Una vez explicado lo anterior, Smith califica la obra como una representación convenientemente progresista de la homosexualidad cubana, encarnada en el personaje de Diego. Inicialmente, Smith aboga por una lectura «fácil» del filme, como una explotación cínica de un público internacional homosexual, cuya existencia ya se había hecho visible con el éxito comercial de la cinta taiwanesa de Ang Lee, *The Wedding Banquet*. La existencia, en el mercado, de un «deseo de homosexualidad escondido [...] bajo la forma de turismo cultural» favorece, según Smith, tanto a la película de Lee como a la de Alea.²⁴ Aunque semejante lectura pudiera parecer al principio una respuesta superficial a la película, Smith añade argumentos a su identificación de un público con intereses específicos: «públicos de salas de arte ansiosos por reconciliar su nostalgia del experimento político cubano con su simpatía hacia el romance homosexual».²⁵

Para apoyar su tesis sobre la importancia de ese mercado, Smith interpreta al personaje de Diego en el marco de una cultura mercantilizada y lo ubica en una puesta en escena irónica del capital cultural:

[A]sí, la acumulación de mercancías burguesas por parte de Diego (té de calidad y porcelana) va a la par con su ostentosa exhibición, visual y oral, de personalidades literarias emblemáticas: se ubica a sí mismo en el linaje homosexual de Wilde, Gide y Lorca, y se ve reflejado en la fotografía del

«padre de todos los cubanos», el novelista barroco, homosexual, Lezama Lima.²⁶

Más allá de esta cuestionable valoración, lo que impacta de la interpretación que hace Smith de la película es su tesis sobre la explotación de la homosexualidad:

Al repetir la ecuación cliché de la decadencia burguesa y la homosexualidad en la persona del puntilloso Diego, adicto sorbedor de té, Fresa y chocolate impide la emergencia de cualquier discurso político específico, al enmascararlo con el espectáculo chillón de la disidencia sexual: la extravagancia de Diego esconde el hecho de que, incluso en los términos de la narrativa explícita del filme, no es la homosexualidad, sino cualquier signo de resistencia a lo oficial, por más leve que sea, lo que resulta intolerable para el sistema: Diego no se ve obligado a abandonar Cuba debido a sus delitos sexuales, sino por la carta que escribe a las autoridades defendiendo el derecho de su amigo Germán a exhibir sus obras de arte.²⁷

Según Smith, uno de los problemas conceptuales de la película radica en lo que él considera una formulación represiva de la política de identidad sexual en sus relaciones con el Estado. Al describir la relación entre Diego y David, «que confrontan sus distintas concepciones de la sexualidad y la nacionalidad, en largos y repetidos debates», escribe:

Está claro, desde el inicio, que estas concepciones son inseparables de las condiciones de representatividad y censura; o, en otras palabras, que es en el campo de lo visible, tanto como en los intercambios verbales que ocurren en los diálogos de la película, donde tienen lugar estas luchas.²⁸

Aquí, Smith ofrece un examen del régimen de visibilidad de la cinta y enfatiza la puesta en escena de la «mirada», tanto en el relato mismo como desde la posición del espectador. Interpreta la puesta en escena de los personajes, que miran y son vistos (David mira por un agujero en la secuencia de la posada, al inicio de la cinta; David es observado en Coppelía por Diego; la puerta abierta hacia la que Diego insiste la primera vez que lleva a David a su apartamento). Estas representaciones de la visibilidad, que Smith califica como una especie de «timidez estética»,²⁹ contrastan con lo que percibe como invisible; por tanto, la necesidad de naturalismo de Fresa y chocolate se vuelve obvia: mediante una narración explícita, aunque discreta, de la opresión de los homosexuales en Cuba, la cinta produce una *mise-en-scène* «domesticada», en la que se permite emerger a la vista el horror inenarrable de esa otra escena (fuera de la toma, detrás de la puerta), pero solo a condición de que no molesten al espectador heterosexual. Más bien lo que hace la película es proporcionarle una coartada pintoresca a la mirada de ese espectador, al no devolvérsela como haría un espejo. De ahí que cuando a Diego se le permite invocar los campos de la UMAP, David inmediatamente los descalifica como un «error» de la Revolución.³⁰

Aquí está claro que la lectura homocéntrica de Fresa y chocolate hace que Smith subestime la dimensión histórica de la cinta, argumentando, como lo hizo Santí, que el tratamiento del tema de los homosexuales en el filme responde al compromiso del director con el Estado y con lo que Smith califica ahora como una visión anticuada del cine políticamente comprometido (como lo define el propio Alea en su *Dialéctica del espectador*). Por supuesto, al asumir la cuestión sexual como principal determinante de la crítica de la película, Smith adopta una posición que han asumido otros fuera de Cuba: niega la obvia, aunque compleja, naturaleza histórica de lo narrado, al igualar el tratamiento que se dio a los homosexuales en los 60 con el que se les dispensó en los 70 y los 90. En este aspecto, según Smith, se unen la representación censurada y la engañosa:

El desafío, entonces, (para el cine, para Cuba) es llevar a cabo una genealogía de la imagen que no solo la desmitifique, como propondrían el viejo dogma marxista de Cahiers [du Cinéma] y Gutiérrez Alea; antes bien, ello daría inicio a una evolución productiva e histórica, libre del lastre del esteticismo y el turismo cultural; una producción para las salas de proyección de todo el mundo, pero desde la perspectiva de una sociedad civil al fin desprejuiciada.³¹

El punto más notable del trabajo de Smith es la ingeniosa manera en que combina una concepción rigurosa de la especificidad cinematográfica de la visibilidad en la cinta de Alea, con el tema social de la defensa del homosexualismo. Su crítica de la representación no parte de una alegoría errónea, sino de las vías mediante las cuales la representación misma se utiliza ideológicamente para hacer visibles, y también para desterrar de la visibilidad, ciertos aspectos de la realidad social.

Otro final abierto

Quizás lo más sorprendente de estas aproximaciones internacionales a Fresa y chocolate sea la propia complejidad del filme, que permite que críticos de tan diversas posiciones se apropien de la obra y de su autor, en contextos que a menudo pueden parecer ajenos al modesto proyecto que representa el filme. Sería fácil descartar cualquiera de estas interpretaciones como meras apropiaciones prejuiciadas. Pero la propuesta concreta de la cinta y su misma condición transnacional, como dije al inicio, no solo hacen inevitable que exista tal diversidad de lecturas, sino que incluso las suscita, y, en cierto grado, las predetermina. Si el cine de México y Argentina en los 40 y los 50 se propuso construir una identidad nacional, como expresa García Canclini,³² no puede sorprender que, en la era de la cultura de masas y el «sistema global», la coproducción cultural haya

Marvin D´Lugo

engendrado la «coproducción» de identidad cultural. Fresa y chocolate, con su invocación a los espacios de la «Cuba mayor», comienza a proponer, justamente, esa formulación híbrida de un cine cubano y una nueva identidad cultural cubana, comprometidos con públicos y con críticos situados más allá de las fronteras insulares de la nación.

Traducción: Abel González Pérez

Notas

1. Ana M. López, «Memorias of a Home. Mapping the Revolution (and the Making of Exiles?)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, a. XX, n. 1, otoño de 1995, p. 15.
2. Mijaíl M. Bajtín, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, Michael Holquist ed., University of Texas Press, Austin, Texas, 1981, p. 370.
3. Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1993, p. 39.
4. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, D. F., 1995, p. 96.
5. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Indianapolis y Bloomington, 1995, p. 3.
6. Hamid Naficy, «Phobic Space and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre», en Rob Wilson y Wimal Dissanayake, eds., *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Duke University Press, Durham y Londres, 1996, pp. 124-25.
7. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, D. F., 1990, p. 188.
8. Thomas Elsaesser, *New German Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989, p. 116.
9. Stewart Hall, «Old and New Identities, Old and New Ethnicities», en Anthony D. King, ed., *Culture, Globalization and the World-System*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 62.
10. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos:...*, ob. cit., p. 132.
11. Paulo Antonio Paranaguá, «Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996): tensión y reconciliación», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, verano de 1996, pp. 84-5.
12. *Ibidem*, p. 88.
13. *Ibidem*.
14. Enrico Mario Santi, «Fresa y chocolate: The Rethoric of Cuban Reconciliation», *Modern Language Notes*, n. 2, Johns Hopkins University Press, marzo de 1998.
15. *Ibidem*, pp. 408-9.
16. *Ibidem*, p. 410.
17. *Ibidem*, p. 408-9.
18. *Ibidem*, p. 415.
19. *Ibidem*, p. 417.
20. *Ibidem*.
21. *Ibidem*, p. 416.
22. *Ibidem*, p. 420.
23. Paul Julian Smith, *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*, Verso, Londres y Nueva York, 1996, p. 5.
24. *Ibidem*, p. 81.
25. *Ibidem*.
26. *Ibidem*, p. 86.
27. *Ibidem*, p. 93.
28. *Ibidem*, p. 82.
29. *Ibidem*, p. 83.
30. *Ibidem*, p. 88.
31. *Ibidem*, p. 97.
32. Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas:...*, ob. cit., p. 124.

© ~~TRINIDAD~~, 2001.