



Los personajes femeninos en *Fresa y chocolate*: Senel Paz interpretado por Gutiérrez Alea

The Female Characters in Strawberry and Chocolate: Senel Paz Played by Gutiérrez Alea

Yannelys Aparicio Molina

Universidad Internacional de La Rioja /
yannelys.aparicio@unir.net

ORCID: 0000-0003-3074-8741

Date of reception:

21/03/2022

Date of acceptance:

25/04/2022

Citation: Aparicio Molina, Yannelys. “Los personajes femeninos en *Fresa y chocolate*: Senel Paz interpretado por Gutiérrez Alea”. *Revista Letral*, n.º 29, 2022, pp. 170-187. ISSN 1989-3302.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi29.24246>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

La crítica sobre el relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” y la película *Fresa y chocolate* ha hecho énfasis en la confrontación entre el “hombre nuevo” y el homosexual marginado, pero no ha reparado en un matiz que otorga profundidad y extensión a la película por encima del texto: el papel y la significación de las dos mujeres protagonistas, Vivian y Nancy. La primera aparece brevemente en el cuento de Senel Paz, mientras Nancy es una creación de los guionistas, que simboliza la generación nacida antes del triunfo revolucionario. Vivian, más joven y con un rol más amplio en la película, encarna la generación de quienes nacieron dentro del proceso revolucionario. La relevancia de esas dos figuras hace quebrar la tendencia al binarismo hombre nuevo / homosexual con el que se plantea el relato, y aporta claves para interpretar la evolución de la sociedad cubana de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: literatura cubana; cine cubano; Tomás Gutiérrez Alea; Senel Paz; *Fresa y chocolate*.

ABSTRACT

The criticism of the story “The wolf, the forest and the new man” and the film *Strawberry and chocolate* has emphasized the confrontation between the “new man” and the marginalized homosexual, but there has been no attention to a nuance that gives depth and extension to the film above the text: the role and significance of the two leading women, Vivian and Nancy. The first appears briefly in Senel Paz's short story, while Nancy is a creation of the screenwriters, symbolizing the generation born before the revolutionary triumph. Vivian, younger and with a larger role in the film, embodies the generation of those who they were born within the revolutionary process. The relevance of these two figures breaks the tendency to binary new man / homosexual with which the story is presented, and provides keys to interpreting the evolution of Cuban society in the second half of the 20th century.

Keywords: Cuban Literature; Cuban Cinema; Tomás Gutiérrez Alea; Senel Paz; *Strawberry and Chocolate*.

El hombre nuevo, el homosexual y la reflexión crítica

Fresa y chocolate, película basada en el cuento de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, retitula el modelo literario para plantear una cuestión genérica. La referencia del relato a *Caperucita* no es más que una metáfora del peligro, articulada desde el binomio masculino lobo-hombre nuevo, siguiendo la nomenclatura aportada por el Che. En su libro *El hombre nuevo*, Guevara dejaba clara la definición de “auténtico revolucionario”, cuya condición exigía el sacrificio en pro de los intereses de la comunidad. Las ideas del revolucionario inspiraron una suerte de gesta latinoamericana, y él mismo se convirtió en icono de esa representación hipermasculinizada. Ileana Rodríguez afirma que “para los hombres, el Che fue el objeto de deseo más grande, mucho más grande que para nosotras, las mujeres, porque, así como en nosotras predominaba el romanticismo intimista, en ellos, el Che representaba la hombría, la heroicidad, la tenacidad, la valentía, mejor dicho, el arrojo, esa palabra tan desacostumbrada —los jóvenes, como bien interpretó Fidel, aspiraban a ser como el Che” (Rodríguez 35).

Su ideario alude a que las masas dormidas debían ser despertadas por un líder o una vanguardia y luchar o morir para alcanzar el triunfo (Guevara 6). Para el Che, el resultado de ese despertar fue que, a partir de 1959, el concepto de masa superó la noción de rebaño manso e inoperante, y actuó, como participante en proyectos definitorios como la Reforma Agraria, la Reforma Urbana y en la “experiencia heroica de Playa Girón”, etc. (Guevara 7). El argentino propuso que la verdadera libertad, la única autodeterminación, procedían de la aquiescencia absoluta con las decisiones que el estado toma en el espacio que ocupa la masa, que solo sería activa, positiva, valiosa y auténtica en la medida en que se identificara con las propuestas de la cúpula.

Desde esas coordenadas y premisas, tanto el relato de Paz como la película de Gutiérrez Alea plantean el dilema entre la adhesión a los presupuestos guevarianos y la autonomía del intelectual y el artista para elaborar un discurso propio. La mayor parte de la crítica sobre el relato de Senel Paz y la película de Titón ha hecho énfasis en estos dos polos, como si se tratara de una dicotomía fija, pero hasta el momento no se ha reparado en un matiz que otorga un elemento de profundidad y extensión a *Fresa y chocolate* por encima de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”: el papel y la significación de la mujer en el relato. Los dos personajes femeninos relevantes, Vivian y Nancy, reubican el texto fílmico. La primera aparece también en el cuento de Paz, aunque solamente al comienzo, mientras Nancy es una creación de los guionistas del filme, cuya presencia se justifica, como veremos más adelante, por algo mucho más significativo y transcendental que ser encarnada por la esposa del director de la película. De

hecho, la relevancia de esas dos figuras hace quebrar radicalmente la tendencia al binarismo dicotómico hombre nuevo / homosexual con el que se plantea el relato desde su título. Desde un punto de vista de las normatividades hegemónicas que el proyecto revolucionario impone, todo lo que no es masculino gira alrededor de esa preponderancia de origen patriarcal, lo que significa que lo femenino y el espacio de la homosexualidad se conciben como dependientes, correlativos, auxiliares y complementarios del rol principal, el del hombre nuevo (Cusato). Como anota Esteso, “la masculinidad constituye una matriz que, además de engendrar identidades y representaciones socio-sexuales, modela la homosexualidad y la feminidad en los términos de una versión de sí más o menos vicaria, más o menos ilegítima, pervertida, maldicha. A su vez, homosexualidad y feminidad, [...] aparecen como exteriores constitutivos y solidarios de la masculinidad, instancias productivas de cara a la institucionalización histórica de los regímenes hetero-normativos” (Esteso 80).

La trama enfoca la mirada del espectador en la etapa del quinquenio o decenio gris, en la que la homofobia ha causado desencuentros y rupturas entre los diversos sectores sociales y, sobre todo, dentro de los intelectuales. Tabío y Alea califican la adaptación en pantalla como “un himno a la tolerancia” (Vicent; Gutiérrez Alea 14; Toledo 143-144) y Alea, en otras ocasiones, asume que la cinta “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”, que compromete a toda la sociedad, y trata de debatir con los responsables “de la intolerancia, de la marginación del que es diferente, de la no aceptación del que piensa con su cabeza” (Gutiérrez Alea en Chanan 73).

El filme dialoga con los colectivos menos favorecidos de cada momento histórico de la revolución. La censura se manifiesta desde dos vertientes fundamentales: la expresión artística y la literatura. Por un lado, en la exposición de esculturas de carácter religioso que prepara Germán y que concluye con la enemistad y la destrucción, en la guarida, de algunas de las piezas que ya estaban preparadas para ser expuestas y, por otro, en la alusión a la obra de Lezama Lima, en especial de la novela *Paradiso*. En Alea hay una singular visualización de la cultura cubana. Esta particularidad constituye un elemento distintivo de su cine, como observó Santana: “La dinámica del cine cubano tiene en Alea a su mayor filósofo del *otro*, de la identidad fraccionada, la segmentación del sujeto y la pluralidad del diálogo” (Santana 30). Lo cubano, por tanto, se proyecta en sus personajes como una identidad inconclusa, a veces desplazada por un nuevo contexto o realidad, generalmente impuesta y rechazada por los personajes que se erigen como la representación de la cubanidad, a pesar de los conflictos interiores y las contradicciones que

configuran la imagen de la nacionalidad isleña. En este escenario, el papel de la mujer arroja luces esclarecedoras, no siempre tan visibles como las que acreditan al ámbito de los personajes masculinos.

Existe en Gutiérrez Alea un proceso de reflexión crítica, dentro de los límites que permite el sistema político, que se manifiesta ya desde sus primeras producciones (Wood). Titón representa al grupo de intelectuales que intenta entender el arte desde una perspectiva histórica y social que represente y nutra al proletariado, además de dirigirse a él. El cineasta ha orientado siempre sus obras hacia la comprensión y el diálogo fecundo con el sistema revolucionario, sin caer en el elogio infundado, pero sin evitar, por otro lado, el espacio crítico. Sin embargo, no se ha incluido a Gutiérrez Alea entre los realizadores de su época cuya obra cinematográfica se centra en la representación de la mujer dentro de la sociedad cubana y latinoamericana.

Alea ha destacado por utilizar con frecuencia textos literarios de amplio calado social para manifestar esa doble intención. En *Las doce sillas*, cinta basada en la obra de los rusos Ilf y Petrov, dibuja un cuadro satírico de la burguesía cubana. Más adelante, será una narración social del escritor haitiano Jacques Romáin, *Gobernadores del Rocío*, la que inspirará nuevamente a Titón para rodar el filme *Cumbite*. Y en 1976 tomará secciones de *El ingenio*, ensayo de Moreno Fragnals, para realizar *La última cena*, con un alto contenido de crítica social por el alegato en favor de la libertad de los esclavos negros. Sin embargo, algunos de los filmes canónicos del director podrían verse como representativos de lo femenino en una sociedad patriarcal que, en buena medida, contradice el discurso oficial de la revolución.

Es el caso de *Memorias del subdesarrollo*, que constituye la primera película cubana que refleja matices críticos con respecto al proceso revolucionario, el socialismo y el nuevo modelo impuesto en la sociedad insular. Sergio, el protagonista de la novela y de la película homónima, se muestra escéptico con las expectativas que creaba la implantación de un sistema totalitario basado en la educación y el interés por la ciencia y la cultura, con todos y para todos, pues tales preceptos serían abrazados desde el atraso cultural y tecnológico existente con respecto a Estados Unidos y a Europa. Sergio contempla ese panorama desde su pertenencia a la clase media que se está extinguiendo y, aunque reconoce ciertas cualidades en el proyecto social y en el intelectual, no se identifica con ellos. Su percepción y análisis de la realidad isleña se entrelaza con las historias de las mujeres que pasan por su vida, Laura y Elena: “Desde la reflexión, Sergio asume una posición de autoridad en un continuo desprecio y devaluación de ambas mujeres” (Redruello 53).

Laura y Elena representan la dicotomía en la que se desarrolla el protagonista. La primera es la esposa de clase burguesa

decadente, conocedora de la música y la moda, pero carente de inquietudes intelectuales, que marcha a Miami para alejarse de la chusma revolucionaria, pero no evoluciona hacia el desarrollo. Por otra parte, está Elena, la amante de clase baja, escasa cultura y con ideas subdesarrolladas acerca de la mujer y la necesidad de conseguir un matrimonio acomodado a sus necesidades económicas. Gutiérrez Alea no otorga protagonismo a las mujeres de su adaptación, pero en el filme queda latente la simbología de ambas: Laura representa los vicios y banalidades del capitalismo que intenta erradicar la revolución, mientras Elena es la imagen de la mujer incapaz de tener iniciativas encaminadas al mejoramiento personal. Ambas constituyen el reflejo del subdesarrollo en el que el personaje construido por el cubano se siente atrapado. Como apunta Redruello, “en *Memorias* no parece haber espacio para el ‘desarrollo’ cuando de mujeres se trata” (Redruello 54).

El proceso de representación del dilema de la mujer en la sociedad revolucionaria cubana llega a su máxima expresión con el filme *Fresa y Chocolate* en la producción de Gutiérrez Alea (Schroeder). Si en *Memorias...* la mujer no establece sus puntos de vista ni tiene peso en los discursos relevantes, el filme inspirado en el relato de Senel Paz proyecta en Vivian y Nancy las contradicciones y las paradojas de dos generaciones que confluyen, con inquietudes, dudas, necesidad de comprensión y curiosidad ante los nuevos derroteros que comienza a recorrer la revolución.

La mujer y la nación: Nancy y Vivian

Para aquilatar el peso de esas contradicciones, que están en la base de la representación nacional, Alea añade al texto literario la perspectiva femenina, en su significado histórico, simbólico y social. En este aspecto, el carácter que el cubano confiere a la disposición performativa de las dos mujeres principales coincide con la línea que Humberto Solás había ido marcando desde las décadas anteriores, con la voluntad declarativa de la creación de figuras que pudieran aportar ese panorama colectivo de identidades. Por ejemplo, en declaraciones sobre su película de los años sesenta, *Lucía*, Solás aseguraba que “el papel de la mujer expone las condiciones de un periodo y las hace explícitas”, por lo que el personaje femenino permite hablar en nombre de toda la sociedad, porque es el sujeto “más vulnerable, el que en un momento determinado está afectado más transparentemente por contradicciones y cambio” (Alvear 29). Y en los rodajes de los años ochenta y noventa, que consisten en adaptaciones de tres novelas clásicas de la literatura cubana, este recurso se intensifica. *El siglo de las luces* (de la novela homónima de Alejo Carpentier), *Cecilia* (de la novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés*) (Lahr-Vivaz) y *Amada* (de la novela de Miguel de Carrión *La*

esfinge) proponen y actualizan el papel de las mujeres protagonistas como símbolos de la nación. Puede decirse que Gutiérrez Alea, de algún modo se adelanta a algunos conceptos y actitudes que serán desarrollados con plena consciencia en proyecto feministas del siglo XXI, como apunta Sagot cuando estudia las “relaciones de poder entre los sexos” como una “vocación de transformación social” en “localizaciones específicas, materialidades concretas” así como las “múltiples experiencias de resistencias y luchas”, con “visiones emancipadoras que trascienden el simple marco liberal de los derechos” (Sagot 10).

Resulta interesante la circunstancia de que los tres rodajes mencionados, como ocurrirá en *Fresa y chocolate*, se lleven a término en un momento decisivo de la historia, la sociedad y la literatura de Cuba de los últimos tiempos: las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, sobre la base de algunas piezas representativas de la literatura cubana que esbozan segmentos trascendentales e imprescindibles en la construcción de la nacionalidad histórica y cultural isleña: el declive de la época colonial, la decadente vida republicana y la llegada de las ideas de la emancipación y primeras revoluciones al Caribe, que coinciden con momentos estelares de ciertas luchas por la emancipación de la mujer en los espacios del Sur, como concreta Sagot. Y es que la narración, o el “método narrativo” (Sommer 25), son necesarios para contar la historia de un país o una nacionalidad cuando aquella no existe o no ha sido todavía bien relatada. Narrar es utilizar el lenguaje, sea escrito o filmico, para contar cómo es o cómo fue una realidad. Gutiérrez Alea, como antes lo hizo también Solás, aprovecha el carácter referencial de una obra escrita en clave de ficción histórica o social para proponer en imágenes una particular visión de lo que fue el pasado en función de un presente. Historia y ficción, con un peculiar protagonismo femenino, se entrelazan en una nueva vuelta de tuerca en la que, como dijo Ricoeur, la ficción tiene un carácter “cuasi histórico” y el pasado histórico un carácter “cuasi ficcional” (Ricoeur 916).

Si el pasado histórico ya estuvo condicionado por el carácter “cuasi histórico” del texto ficcional del narrador, Gutiérrez Alea profundiza en esa dirección al retomar, en un presente posterior al de las referencias históricas, la trama de la narración para ponerla al día en relación con el momento en que la acondiciona y le da un nuevo sentido, acorde con lo que Cuba está viviendo en los últimos años del segundo milenio. El relato de Paz está escrito a finales de los ochenta, pero la historia que se cuenta pertenece a un tiempo anterior, los años setenta, en pleno quinquenio o decenio gris. En la película, la función de las dos mujeres consiste en historiar los cambios que se dieron en la isla desde el periodo más estalinista de la cultura y el arte en Cuba hasta la desintegración del sistema prosoviético con la caída del Muro de Berlín en 1989, que dio paso al período especial. Nancy y Vivian

constituyen elementos imprescindibles de la historia, la sociedad y la cultura de una década convulsa.

La producción fílmica de Gutiérrez Alea es la constatación de su vocación por la literatura, que funciona como inspiración para la realización de sus películas. Gutiérrez Alea intenta ambientar los aspectos reales de la vida, las nuevas ideas, creando un espejo bastante fiel de la realidad: “El cine –asegura– tiene en sí mismo una vocación realista. Justamente porque está comprometido con aspectos de la realidad que son los que finalmente forman, hacen la película [...]. Me interesa recoger todos esos planos y me interesa no solo que el cine me sirva como medio de expresión, sino también de manera especial, que sirva para entender mejor el mundo, para entender mejor la realidad y para ayudar al espectador a avanzar en este sentido” (Évora 17).

Al otorgar protagonismo a los personajes femeninos en la adaptación, Alea está intentando adaptar lo que Doris Sommer aplica al contexto de las narraciones fundacionales cubanas y latinoamericanas. Sommer, siguiendo a Kirkpatrick (37), explica que las novelas nacionales latinoamericanas alentaban un “imaginario común” en el contexto de los sectores medios de lectores y narradores, que eran los que manifestaban más fehacientemente y de un modo más sincero el “sentimiento nacional”, y lo hacían provocando la identificación de esos sectores con los héroes y heroínas, para concitar el ideal (Sommer 31). De un modo similar, salvando las distancias temporales, el Gutiérrez Alea de fin del siglo XX trata de ajustar los elementos constitutivos de lo que pudo ser la revolución en el imaginario de la sociedad cubana de las décadas anteriores, y que procedía de los rasgos de identidad nacional martianos que la revolución trató de integrar en su proyecto, pero añadiendo componentes actualizados para el momento histórico que se vive, que es el de la mayor carencia económica de la historia de la Isla, de la crisis de identidad provocada por los sucesos políticos del entorno occidental, y de una concienciación cada vez mayor en la sociedad americana y europea de fin de siglo por los problemas de género relacionados con el papel de la mujer y la homofobia. En concreto, la mujer adquiere rasgos constitutivos de lo nacional o, al menos, de lo que debería considerarse como nacional. De esa forma, Gutiérrez Alea fundía varios fines, todos ellos de una enorme envergadura, en su actualización de la narración de Senel Paz. Por un lado, daba protagonismo a la mujer y al homosexual como portadores de los rasgos de nacionalidad en lo que debería ser una nueva dirección en el concepto de lo que es o no revolucionario, ofrecía también una serie de claves, desde esos personajes, para interpretar lo que estaba ocurriendo en Cuba desde los setenta hasta los noventa y, además, vinculaba los microcosmos de historias personales e íntimas con los macrocosmos de los avatares

diacrónicos de la nación. Como anota Sommer refiriéndose a las ficciones fundacionales:

El aunar el destino nacional con la pasión personal era precisamente lo que confería a los libros de los discípulos latinoamericanos sus rasgos específicamente americanos [...]. ¿Qué mejor manera de debatir la polémica de la civilización que convertir el deseo en la incesante motivación para un proyecto literario/político? El leer, sufrir y temblar con el impulso de los amantes hacia el matrimonio, a familia y la prosperidad, para luego ser devastado o colmado, es ya ofrecerse a servir un programa partidario (Sommer 44).

Actualizando este contenido, las nuevas formas de relación en una sociedad en crisis profunda, o al menos aquellas que la revolución no ha sabido integrar en su ámbito de proyección social, son admitidas por Gutiérrez Alea, expuestas con vehemencia y sutileza y constituyen una llamada de atención a la dirigencia política para que no pierda el tren de la modernidad. Por ejemplo, en el relato “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, la mujer se encuentra prácticamente ausente. Vivian aparece solo al inicio y Nancy ni siquiera existe en el texto. Sin embargo, Gutiérrez Alea da vida, en la adaptación cinematográfica, a una Vivian con mucha más presencia, que acompaña a David durante casi toda la historia y encarna realidades muy evidentes de la sociedad cubana como el fenómeno del éxodo continuo, que adquiere mucha más fuerza en el panorama de los noventa. La relación entre Vivian y David traza en el filme una línea a través de las épocas por las que atraviesa la construcción de la identidad revolucionaria. Este trayecto va desde la actitud prudente, tímida e idealista de los ciudadanos en la década de los setenta, que simbolizan los miedos arraigados, el temor a la crítica y a la autocrítica, hasta la eclosión del periodo especial, con la presencia explícita e inevitable de las duras realidades que aflorarán en la sociedad insular de los noventa.

Los personajes de Vivian y Nancy son fundamentales para situar al espectador en el escenario singular. Surge entonces la siguiente cuestión: ¿Por qué recurre Gutiérrez Alea a la representación de los personajes femeninos para ambientar los pormenores de los relatos convertidos en versiones filmicas? Afirma Glenda Mejía que para Gutiérrez Alea resulta fundamental enfocarse la “función social del cine [...]. Se espera que si las preguntas de machismo, emancipación e igualitarismo son provocadas en la sociedad cubana, estas cuestiones serán representadas en películas cubanas” (Mejía 4).

La reflexión apunta a que el cineasta, en su afán de representar la verdadera sociedad cubana, recupera al personaje de la mujer del relato de Paz y añade a una nueva. Vivian y Nancy sacan a la luz las cuestiones menos abordadas hasta el momento

acerca de los nuevos modelos femeninos de la revolución, y reivindica su presencia y sus luchas. En el caso de Vivian, la primera escena de la película *Fresa y chocolate* exhibe la personalidad de la jovencita modosa y tímida, aparentemente temerosa del amor, más representativa de la narrativa de los años setenta, en la que había dejado una huella el quinquenio gris de la literatura y que persigue enaltecer los valores de la nueva sociedad, algo que llegó a determinar usos tan peculiares, por ejemplo, como el de la moda (Cabrera y Suquet 195). Durante esa década, la literatura y las demás artes estuvieron signadas por la implacable censura a las formas y los temas que no contribuyeran a la consolidación del proyecto revolucionario. La actitud prudente de la intelectualidad y la población cubana se manifiesta en los protagonistas desde la escena inicial del filme. Esta tiene lugar en una pensión humilde de La Habana, en la que los jóvenes deciden no dar rienda suelta a sus pasiones, hasta el día del matrimonio. El aparente idealismo romántico de principios de la revolución se proyecta en la mujer insegura, candorosa, pudorosa y aparentemente virgen, mientras David adopta una actitud de caballero andante, que promete amor incondicional, para sorpresa de Vivian.

La siguiente escena del filme se ambienta entre los agasajos y risas de los invitados en la boda de Vivian, que termina cambiando las promesas del hombre de firmes convicciones por la vida cómoda, y la solidez económica que le ofrece un diplomático. Este es, sin duda, el primer cuadro representativo de un panorama que comenzaba a transformar la visión de la mujer cubana en particular, así como de la sociedad cubana. A lo largo de la película, las escenas entre David y Vivian se intercalan con los demás elementos de la trama, a diferencia del relato original, en el que la chica desaparece tempranamente de la historia y no obtiene ninguna relevancia en el desarrollo de los acontecimientos posteriores ni en la amistad entre Diego y David. La relación entre los amantes frustrados, en el filme, pone al descubierto ciertas características y cambios determinantes ocurridos en la segunda mitad del siglo XX revolucionario. Al final ocurre la separación inevitable, ella se marcha del país, aprovechando la oportunidad que le ha surgido a su marido de trabajar y vivir en Europa. La despedida de Vivian y David, casi al final del filme, es el preludio de lo que acontecerá durante el éxodo de los años los noventa y el comienzo de un acercamiento entre los protagonistas masculinos.

El relato de Paz no contempla algunas de las circunstancias que constituyen piezas fundamentales en el escenario recuperado y actualizado por Gutiérrez Alea. En el filme se produce un acercamiento a la vida, la imagen y la literatura cubana de la década de los noventa, en la que la película fue rodada, aunque en el relato y el filme se representa la etapa de finales de los

setenta, en la que inicialmente fueron concebidos. Asistimos entonces a una nueva realidad aderezada con los matices que atañen al ciudadano cubano de una época de carencias y verdades mucho más crudas, que no llegan a ser admitidas por la cúpula revolucionaria de poder. La sociedad cubana gira en torno a una dicotomía entre la imagen oficial que pretende dar el gobierno y los males sociales clandestinos como la prostitución, la circulación ilegal del dólar y la persecución al arte censurado por la revolución. Sobre esto, afirma Bobes que “lo que antes fuera una lógica legal y reconocida y otra marginal y subterránea cada una operando en una esfera social diferente, ahora empiezan a ser dos lógicas, distintas y simultáneas, ambas con el mismo rango y operando en los mismos espacios, a la luz pública y con estatuto de oficialidad” (Bobes 86).

Los personajes femeninos de Gutiérrez Alea constituyen el retrato de los contrastes de la nueva era. Vivian es la imagen de mujer nueva, que se transforma desde la jovencita inexperta que habíamos conocido al principio de la historia como novia de David a una mujer segura de sí misma, apegada a los bienes materiales y desprovista de valores y de sentimentalismos, como pasó a ser, en gran medida, la mujer en la narrativa descarnada de los novísimos. Nancy recoge en su personaje la imagen de un colectivo femenino menos favorecido, la mujer que padece de depresiones, tiene tendencia al suicidio y pocas posibilidades de cambiar de vida y que, por otro lado, alberga ciertas esperanzas e ideales, que afloran en la segunda mitad de la historia. Nancy es el eslabón que une a dos generaciones y dos épocas y, al mismo tiempo, constituye el producto de ellas. Por un lado, conserva rezagos de los sueños y anhelos de antaño y, por otro, se arma con la dureza necesaria para afrontar un presente desesperanzador. Es por ello que en ocasiones se muestra dura, e incluso agresiva hacia Diego o despiadada en la búsqueda de dinero, que obtiene por medio de la venta ilícita de productos excesivamente caros, en el mercado negro. Otras veces, por el contrario, saca a relucir su lado tierno y sensible, por lo que Diego, en una de las últimas escenas, la define como “un gorrioncito” aunque sabe que se disfrazaba de águila para encarar al mundo.

Al ser unos diez años mayor que Vivian, Nancy representa al grupo de isleños que abrazó, o por lo menos presenció, la época de los ideales románticos de la revolución por construir, en la que se involucró el llamado pueblo combatiente, volcado en la puesta en marcha de una sociedad libre de explotación y desigualdades, generación denominada por Leonardo Padura como “escondida” (Padura 17). Pocos años más tarde, esa misma generación que fue testigo del derrumbe de las ilusiones y, como había sido hasta entonces, la peor parte correspondió a las zonas del interior de la isla. Mirta Ibarra interpreta el papel de una chica de provincias que ha emigrado a La Habana y vive en un apartamento humilde,

situado en una especie de solar habanero. No tiene profesión ni oficio definido y se gana el sustento a través del contrabando, rozando cada día la ilegalidad. Eso sí, después de embaucar a sus clientas pide perdón a las imágenes de sus santos y vírgenes por ello y justifica su actitud despiadada. Las dos mujeres representan la cara y la cruz de lo que ha sido el individuo forjado en la etapa revolucionaria, una dicotomía que nos permite asomarnos a dos realidades que coexisten y se aprecian en la isla hasta la actualidad.

Los personajes femeninos, la habanera de vida acomodada y la provinciana con pocas posibilidades económicas y tiernos sueños, llevan en sus hombros el peso genérico de la trama en la película, ya que la representación de la mujer se realza como una metáfora de la realidad de un país: por un lado, la vida de Vivian, desde el inicio de la historia hasta su marcha al exilio y por otro la existencia de Nancy, inicialmente perdida en un universo de adversidades y tristezas, que no descubrirá su verdadero encaje en el mundo y en la isla hasta el momento de la partida de Vivian, cuando David acude a la guarida, destrozado y entregado al alcohol por el abandono de su primer amor y por la huida de las ilusiones. Nancy se compadece y deja asomar a la mujer frágil que no habíamos apreciado hasta el momento, protegida hasta entonces por la coraza necesaria para subsistir en el ambiente hostil, de escaseces y carencias. En la escena, la mujer madura le confiesa a Diego su intención de acercarse al joven estudiante de ciencias políticas. Cuando se consuma la relación, los amantes estarán dispuestos a defenderla ante el mundo, aunque resulte mal visto y censurado en el entorno universitario del militante comunista. A partir de ese momento, el David incondicional, agradecido y entregado a la revolución comienza a percibir cada vez más sombras que luces en las ideas que la sociedad, o la militancia, le había impuesto durante su trayectoria de hijo de campesino becado y favorecido por el gobierno. El joven ya había abierto los ojos a las primeras manchas del sistema a través de su relación con Vivian, cuando esta decide alejarse de Cuba para acompañar al marido y no precisamente por amor, sino para mejorar su situación económica. Más adelante sufrirá las represalias emprendidas contra Diego, la imposibilidad de ayudar al amigo y la partida, aunque le quedará el consuelo del nuevo romance.

En el filme, Nancy es también el reflejo de la generación de cubanos que ha evolucionado desde el pasado idealista y comprometido de los campesinos de provincias al presente acomodado y de vida fácil de aquellos que terminaron emigrando a la capital en los años sesenta y setenta, después de comprobar que los sueños de igualdad de las zonas deprimidas se habían esfumado, para luego experimentar también, en la urbe, la pobreza imperante en sus barrios marginales. La trayectoria de la mujer es un espejo de esa generación que no se ha despojado por

completo de los ideales de construcción de una sociedad de planes de auge en el desarrollo, la salud y los servicios para los colectivos vulnerables como las mujeres (Bobes 86).

Tal compromiso no llega a definirse en las generaciones posteriores y Nancy tendrá que adaptarse a un sistema que dista de la utopía imaginada a principios de 1960. Vivian, por su parte, encarna la versión real del hombre nuevo nacido dentro de la revolución cubana y en quien no parecen haber calado aquellos valores que buscaba impregnar la sociedad nacida en 1959. Nos encontramos ante dos perspectivas, dos grupos, dos visiones de la realidad que conforman la nueva identidad cultural, política y social de la época castrista (García). La diferencia fundamental entre los que se ilusionaron con las ideas románticas de la revolución y los nacidos dentro de la sociedad revolucionaria ya conformada parece redundar en la pervivencia o no del espíritu romántico que es conservado por Nancy y desechado por Vivian. Nancy, la mayor, conserva algunos sueños, que se corresponden con la época en la que estaba todo por hacer y este matiz se representa en la idealización del amor que tomará forma en el personaje de David. Vivian, la más joven, no espera de la vida más que oportunidades, riqueza y comodidades. La muchacha constituye, por tanto, una muestra fehaciente del capital humano creado por el sistema de gobierno insular. Ella sería la prueba del fracaso de la construcción de una sociedad libre de vicios y materialismos, una chica que ha nacido dentro de la sociedad socialista que no ha conseguido infundir en sus hijos los valores predicados por sus gobernantes. La conclusión parece ser que la revolución había forjado a una generación egoísta, aprovechada, que repite consignas en público con las que ni siquiera se identifica, pero que en su fuero interno busca el beneficio personal o una manera de sacar partido de las situaciones.

Confluyen, por tanto, dos acercamientos a la imagen de la identidad nacional y la sociedad cubana actual. Por un lado, el retrato del ciudadano endurecido, egoísta y materialista, que actúa según las pautas que va marcando la incipiente sociedad de consumo, así como por sus intereses personales y, por otro, el individuo marginal, que subsiste entre los negocios ilícitos y la promiscuidad, pero de sentimientos altruistas y valores justos como la lealtad, el amor y el espíritu de sacrificio. Las dos mujeres son un espejo de la nación cubana. Vivian se sincera en el momento en que tiene la certeza de su salida del país, cuando ya no necesita conservar las apariencias. Nancy se había mantenido fiel a unas esperanzas que no se conocerán hasta la segunda parte del filme, cuando se concreta su relación con el joven militante, como si hubiese estado toda la vida a la espera del amor puro.

El toque novedoso de Gutiérrez Alea al relato de Paz es el hecho de insertar otro punto de vista en la historia, la voz femenina que pertenece a una generación anterior a la época que se

aborda en el mismo escenario de la trama, La Habana de los setenta, a la que continuaban llegando a la ciudad habitantes de todas las regiones del país, en busca de un mejor futuro, sobre todo en el ámbito intelectual y universitario. La genialidad del director consiste por un lado en incorporar al personaje de Nancy para corroborar las realidades de la población femenina en la isla y, por otro, en profundizar en la trayectoria de Vivian como mujer nueva, que está muy lejos de representar la imagen de la mujer que el gobierno cubano pretendía ofrecer al mundo.

La ciudad / mujer como heterotopía

La Habana, que es mujer, simboliza para los protagonistas de *Fresa y chocolate* el espacio que Foucault concede a una de las seis categorías en las que trabaja con el concepto de heterotopía, es decir, un “lugar otro” o un “no-lugar”, separado de la vida tal como algunos de ellos la conciben, la suya, la de siempre, al haberse convertido su país en una utopía fallida, asolada por la censura. Para Foucault, esa forma de heterotopía se refiere a lugares que están “en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones que, a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas” (Foucault 434). En este tipo de heterotopía, los espacios reales que pueden manifestarse en el campo de la cultura o la sociedad se encuentran al mismo tiempo “representados, impugnados e invertidos” (Foucault 435). Los protagonistas “están” en La Habana, en Cuba, y a la vez “no están”, porque la ciudad se ha convertido en un lugar otro, en un no lugar, en el ámbito del miedo y el disimulo, frente a los escenarios cerrados como la guarida, únicos en los que la libertad y el desarrollo personal es posible.

Además, en la misma ubicación convive el supuesto hombre nuevo con el viejo y alienado y, a través de la voz del segundo, descubrimos los matices de la otra realidad, menos conocida pero igualmente declarativa y válida, a la que asiste una mirada que prácticamente no se había explorado hasta el momento. A partir del testimonio de los personajes que no tienen cabida en la sociedad del hombre nuevo, el espectador puede completar tanto la otra cara individual como la visión global de la época, yendo de lo particular a lo general, en un escenario de orientación posnacional (Viera). La voz de esos protagonistas desplazados superpone el elemento individual a la voz colectiva, en un momento en que la épica revolucionaria y la defensa de la revolución han entrado en crisis y hacen falta “otras voces”, como dice Diego cuando se extasía ante la voz de María Callas.

A lo largo de los años, La Habana ha sido un ingrediente fundamental en la literatura, el arte y la cultura de Cuba, como lo

corroboran los numerosos estudios publicados hasta la fecha sobre el tema (Carpentier, *La ciudad de las columnas*; Phaf; Carpentier *El amor a la ciudad*; Álvarez-Tabío; Carrión; Esteban). En el caso del trabajo de Alea, esta se erige en otro de los elementos relevantes en las puestas en escena del director. Ya en *Memorias del subdesarrollo* había constituido una pieza clave del filme, como escenario principal del conflicto que vive un intelectual incomprendido e inadaptado. En *Fresa y chocolate*, La Habana vuelve a convertirse en el marco imprescindible, y aporta los significados y las pinceladas emotivas a la trama que causan conmoción en el espectador. El relato de Paz, antes que la película, realza la belleza de los barrios desconocidos por el chico de provincias: “en mapas desplegados en el piso, ubicábamos los edificios y plazas más interesantes de la Habana Vieja, los vitrales que no se podían dejar de ver, las rejas de entramado más sutil, las columnas citadas por Carpentier y trozos de murallas de trescientos años de antigüedad” (Paz 43).

En el texto literario, La Habana resulta una revelación, casi una epifanía, un despertar por parte de David, que la descubre a través de los ojos de Diego, apreciando los lugares de otra manera. Se produce un efecto similar al de Dante, en la *Divina Comedia*, conducido por Virgilio. Y ese efecto es afín al descubrimiento existencial que el joven ha hecho a través del cuerpo y el amor de Nancy. Ya en las primeras secciones de la *Comedia*, el protagonista se encuentra sin compañía, sin norte, “deseoso de marchar hacia la colina donde brilla el sol, que es la virtud, pero acosado por la pantera de la lujuria, por el león de la soberbia y por la loba de la avaricia [...], hacia el pecado. Desfallece, va a caer, pero surge Virgilio, la razón precursora de la fe” (Sanz Abad 270). Virgilio consigue que las bestias (también la loba, de evidentes conexiones con el cuento de Paz) retrocedan y empieza a enseñar a su discípulo todo lo que los ojos de Dante son capaces de ver y todo aquello que es capaz de entender atendiendo a las explicaciones de Virgilio. Cuando aparece Beatriz, esta sustituye a Virgilio en cuanto al poder de otorgar luz, y Dante es por fin de captar toda la belleza, como David ante las maravillas que Diego le muestra y explica.

En *Fresa y chocolate*, la ciudad será un espejo del deterioro de los años y descubrimos, en los paseos de los protagonistas, una belleza decadente y romántica, que nos deja el sabor agri dulce de la idea de Guillermo Cabrera Infante acerca de una Habana que poco a poco irá existiendo solo en la memoria. Diego, desde el balcón despintado de su apartamento habanero, observa la vista panorámica de la ciudad en ruinas y nos trae de vuelta la imagen de Sergio en *Memorias...*, en la misma posición, pero desde lo alto de un piso de lujo de un modelo de edificación burguesa que los años, sobre todo hacia la década de los noventa, habían ido borrando de la fisonomía de la gran urbe. Así lo

constata el protagonista de *Memorias...*: “Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo, todavía estás a tiempo de ver algunas cosas, antes que se derrumbe y se la trague la mierda”.

En el entorno de esa urbe que nunca ha llegado a ser una megalópolis, al estilo de México, Caracas, Buenos Aires, Bogotá, Lima o Río de Janeiro, porque en la Isla el tiempo parece que sigue detenido y La Habana permanece deleitándose en la contemplación de sus ruinas (Dzhyoyeva), la indagación se vuelve recurrente en cuanto Diego y David, en el interior de la guarida, analizan y debaten acerca del modelo de revolucionario cubano y el concepto de insularidad, estableciéndose un contraste entre sus raíces, su médula cubana o el amor a la patria, y la necesidad por parte de Diego de realizarse como artista y ser humano.

En las escenas en lugares públicos y abiertos, en tomas ambientadas en los parques, el malecón y las calles de la ciudad, tanto David como Vivian son prisioneros de sus miedos, carencias y deseos, a los que no logran dar libertad. El hombre enamorado se siente cada vez más solo y triste, por eso vigila a su exnovia desde el banco de un parque y, en el encuentro concertado para dar el último adiós, no es capaz de dar cabida a sus sentimientos, pues le pueden el orgullo o la vergüenza. Ella, por su parte, tampoco expresa abiertamente ninguna opinión concreta, a pesar de las críticas de David y de sus propios pesares, e intenta justificar su proceder, aunque con argumentos poco elaborados y medias palabras, lo que impide la espontaneidad entre la pareja. Al final, ninguno llega a acercarse ni conocer al otro, como ocurría en la isla entre la mayor parte de los colectivos.

En ambos personajes, los espacios abiertos representan la opresión y la falta de libertad. Por el contrario, en la guarida David se muestra paulatinamente tal como es, desde el día que se despide de Vivian y bebe ron hasta emborracharse, sin dar explicaciones, ni justificar sus actitudes. La toma muestra al hombre despechado, sin camisa, escuchando la triste música cuya letra destaca ausencias y melancolía... Nancy lo observa encantada y refiere ante Diego: “¡Qué bonito es!” y decide que desea acercarse más a él, no porque se lo haya pedido Diego, sino porque –afirma– “quiero que conozca el amor a través de mí”. Ni Nancy ni Diego pueden vivir en libertad fuera de sus pequeñas y humildes viviendas. Ella proyecta la apariencia de mujer dura, dedicada a los negocios turbios y él ni siquiera puede acercarse a David, si lo encuentra por la calle, pues esto perjudicaría a la imagen de joven comunista de su amigo. Además, será apartado del Ministerio de Cultura en el momento en que se atreve a censurar una decisión del gobierno sobre unas esculturas que esconde en la guarida, para montar una exposición que no llegará a ver la luz. Después de la celebración lezamiana, Diego decide ceder a Nancy y a David el espacio vital de la guarida,

donde dan rienda suelta al amor, para que Nancy consiga desnudar su alma de “gorrioncito indefenso” mientras David se libra de los convencionalismos y ataduras para apoyar y cuidar a la gran mujer que acaba de descubrir. Cada una de las mujeres se identifica con un modelo de ciudad: si Vivian en las escenas abiertas simboliza la opresión, Nancy en el encierro da vida al sentimiento de independencia, aunque este no llegue a trascender mucho más allá de los muros de la casa. A partir de entonces, los paseos por La Habana de David y Diego adquieren cierta libertad, aunque esa libertad solo existe ante la inminente despedida de los amigos y el exilio forzoso del represaliado. Junto al mar –la única vía de escape–, la escena final en la bahía de La Habana transmite el desencanto que provoca una sociedad que oprime, traga y escupe a sus habitantes. El abrazo final tiene lugar en la guarida, con la ciudad a sus espaldas, como monstruo que amenaza con devorarlos. Así, se cierra la última final con el tema musical de *Las ilusiones perdidas* de Ignacio Cervantes.

Bibliografía

Álvarez-Tabío, Emma. *Invención de La Habana*. Barcelona, Casiopea, 2000.

Alvear, Marta. “An Interview with Humberto Solás: Every Point of Arrival Is a Point of Departure”. *JumpCut*, n° 19, 1977, pp. 27-33.

Bobes, Velia Cecilia. “Las mujeres cubanas ante el período especial: ajustes y cambios”. *Debate Feminista*, n° 23, 2001, pp. 67-96.

Cabrera Arús, María A. y Suquet, Mirta. “La moda en la literatura cubana (1960-1979)”. *Cuban Studies*, n° 47, 2019, pp. 195-221.

Carpentier, Alejo. *La ciudad de las columnas*. La Habana, Letras Cubanas, 1982.

Carpentier, Alejo. *El amor a la ciudad*. Madrid, Alfaguara, 1996.

Carrión, Miguel de. *Las impuras*. Madrid, Cátedra, 2011, Ángel Esteban y Yannelys Aparicio (eds.).

Chanan, Michael. “Estamos perdiendo todos los valores. Tomas Gutiérrez Alea entrevistado por Michael Chanan”. *Encuentro de la Cultura Cubana*, n° 1, 1996, pp. 71-76.

Cusato, Domenico Antonio. “*Fresa y chocolate* de Senel Paz: régimen y homosexualidad”. *INTI*, n° 59/60, 2004, pp. 123-132.

Dzhyoyeva, Mariya. “Cons(des)trucción del espacio urbano y el discurso identitario en la obra de Antonio José Ponte”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n° 40, 2, 2016, pp. 315-332.

Esteban, Ángel. *El hombre que amaba los sueños: Leonardo Padura entre Cuba y España*. Bruselas, Peter Lang, 2018.

Esteso, Santiago. “Los excluidos de la masculinidad. Espacio nacional y regulaciones sexuales en Cuba”. *Dossieres feministes*, n° 6, 2002, pp. 73-96.

Évora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid, Cátedra, 1996.

Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona, Paidós, 1999.

García, Christina. “Baroque Revolutionaries, Communist Fags, and Risky Friendships: Reading the Politics of Friendship in *Fresa y chocolate*”. *Cuban Studies*, n° 47, 2019, pp. 222-244.

Guevara, Ernesto. *El hombre nuevo*. México, UNAM, 1978.

Gutiérrez Alea, Tomás. “*Fresa y chocolate* y una aclaración”. *El Nuevo Herald*, Abril 27, 1994, p. 14.

Kirkpatrick, Susan. “The Ideology of Costumbrismo”. *Ideologies and Literature*, vol. 2, n° 7, 1978, pp. 28-44.

Lahr-Vivaz, Elena. “¿Qué cosa eres?: Reading refractive Melodrama in Humberto Solás’ *Cecilia*”. *Chasqui*, vol. 46, n° 1, 2017, pp. 153-166.

Mejía, Glenda. 2009. “Mujeres en dos épocas del cine cubano”. *Razón y palabra*, n° 66, 14, 2009, s/p.

Padura, Leonardo. *Máscaras*. Madrid, Cátedra, 2022, Ángel Esteban y Yannelys Aparicio (eds.).

Paz, Senel. *Fresa y chocolate*. Tafalla, Txalaparta, 1997.

Phaf, Ineke. *Novelando La Habana*. Madrid, Orígenes, 1990.

Redruello, Laura. "La mujer en el espacio fílmico de Tomás Gutiérrez Alea". *La palabra y el hombre*, n° 132, 2004, pp. 47-61.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

Rodríguez, Ileana. "Recapitulando. Volver a Ernesto Che Guevara-El Che". *Mitologías hoy*, n° 24, 2021, pp. 33-43.

Sagot, Montserrat (coord.). *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas en América Latina*. Buenos Aires, CIEM-CLACSO, 2017.

Santana, Astrid. *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre Memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2010.

Sanz Abad, Pedro. "Presencia de Virgilio en la *Divina Comedia*". *Boletín de la Institución Fernán González*, 4/9, n° 175, 1970, pp. 266-280.

Schroeder Rodríguez, Paul A. "Las múltiples modernidades del cine latinoamericano". *Hispanófila*, n° 177, 2016, pp. 75-87.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Toledo, Teresa. "Conversando con Senel Paz". *Viridiana. Revista trimestral sobre el guion cinematográfico*, n° 7, 1994, pp. 141-163.

Vicent, Mauricio. "O fresa o chocolate". *El País*, 12 de diciembre de 2018. https://elpais.com/elpais/2018/12/11/mas_se_perdio_en_la_habana/1544565783_028662.html

Viera, Katia. "La Habana: efecto buitre y escritura posnacional". *Hispanamérica*, n° 141, 2018, pp. 109-114.

Wood, David. "Tomás Gutiérrez Alea and the Art of Revolutionary Cinema". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 28, n° 4, 2009, pp. 512-526.