

Fecha de recepción: junio 2015

Fecha de aceptación: agosto 2015

SANTIAGO

Santiago 138, septiembre-diciembre

Que te importa si te amo. Fresa y chocolate: una introducción al deber gay

***Nothing else Matters if I Love you. Fresa
y Chocolate: a Brief Introduction
to the Gay Duty***

MSc. Rolando Leyva-Caballero

rolex@fch.uo.edu.cu

Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

Resumen

En el ensayo se analiza el proceso de adaptación cinematográfica del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* que, escrito por Senel Paz, sirviera de argumento base al guión del largometraje de ficción *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993). La historia, que transcurre en La Habana en un lapso impreciso entre 1968 y 1981, narra la relación de amistad que establece David, un joven ateo, militante comunista, con Diego, intelectual, homosexual inconforme, que intentará seducirlo. La película es trascendental sobre todo por haber sido el primero en exponer un personaje abiertamente gay pero también por introducir el debate sobre las sexualidades descentradas.

Palabras clave: cine cubano, cuento, Historia, Senel Paz.

Santiago 138, 2015

Abstract

The essay is an analysis about the process to adapt a short story to the cinema. *Strawberry and Chocolate* is a Cuban film directed by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, based on the short story *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, written by Senel Paz in 1990, whom also wrote the screenplay for the film. The story takes place in Havana. David is a university student who meets Diego, a gay intellectual unhappy with the communist regime's attitude toward the LGBT community as well as the censored conceptualization of culture. Diego, for his part, initiates the friendship with sexual intentions. *Strawberry and Chocolate* was notable for being the first Cuban film with an overtly gay character, but the ideas it raises about sexualities both gay and straight seem to me just as relevant and fresh right now.

Keywords: Cuban cinema, short story, History, Senel Paz.

Que te importa si te amo. Fresa y chocolate: una introducción al deber gay

(...) el Coppelia es la estación central,
(...) de los pepes gays, de los latin lovers,
(...) no hay secretos ya en el caminar,
(...) ni en el modo de llevar los pantalones,
(...) la esquina de *Fresa y chocolate* (...)

Gerardo Alfonso. *No me mires tan extraño*.

Otra guerra: la del fin del mundo. De la narrativa al teatro y el cine de ficción

Según lo que dicta la historiografía que se acerca al estudio del cine cubano del período revolucionario la última década del siglo XX significó a grandes rasgos un momento de rupturas e iconoclasia, de provocaciones a veces obscenas en el orden artístico y estético, pero también ético e ideológico, de abordaje sutil, no siempre, de nuevos temas y tensiones sociales no tan secretas, de intentos mal encauzados al momento de ajustarles las cuentas pendientes al pasado reciente pero también a un presente y futuro que entonces parecían inciertos. La vocación herética de visualizar personajes y tópicos preteridos no resultaba tan altruista ni casual. Derivó en todo momento de la necesidad personal pero también sistémica de liberar presiones acumuladas y zanjar determinados diferendos con la Historia, en mayúsculas, de la nación y la sociedad cubanas. Más allá de algunos indicios o presagios, que comunicaban caídas y tropiezos estrepitosos, otros intensos asombros artísticos y estéticos hacían perceptibles, desde inicios del decenio, los cambios por venir: “(...) en los primeros años de la década de los 90, un relato largo o novela corta, cambiaría no solo la

Santiago 138, 2015

manera de entender la literatura, también la sociedad y su complejo entramado” (Ávila, 2012, p. 5). Al recibir en 1990 Senel Paz el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional con *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*¹, su autor

(...) irrumpía en la escena de la ficción cubana con un retrato a fondo de dos personajes en cuya raíz, Cuba y sus circunstancias latían de modo muy particular: Diego, hombre para quien el arte y la literatura, a la vez que espejo y motivación de vida, eran también refugio y defensa frente al estigma y la imposición de lo arbitrario, y David, joven que se inicia en el descubrimiento de los aprendizajes de la vida en estudio y presencia inmediata, dentro de un marco social ceñido por dictados y comportamientos no solo precisos, sino también propensos a lecturas excluyentes (Ávila, 2012, p. 6).

¹ El cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* también recibiría el Premio de la Crítica en Cuba (1992), justo cuando el guión definitivo de lo que luego sería *Fresa y chocolate* resultaba galardonado con el Coral en el concurso de guiones inéditos del XIV Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual entregaba por entonces, aún hoy, una importante dotación económica que garantizaría la hechura del largometraje de ficción y la participación definitiva del ICAIC en el proceso de realización del filme como tal. El año precedente una versión apresurada del guión había optado por el reconocimiento de la industria fílmica cubana sin recibirlo, quizás por la premura con qué fue escrito para la ocasión, bajo el revuelo causado no solo por el cuento sino también por las primeras versiones teatrales que se le hicieron entonces.

El cuento marcó una suerte de bisagra en la evolución de la literatura cubana finisecular. En la primera persona del singular, casi siempre en retrospectiva, contado en un tono confesional por momentos dubitativo y algo nostálgico, el relato ofrece desde el título las claves y coordenadas de entendimiento del drama en apariencia nimio que preconiza. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* comienza a resquebrajar desde la literatura de ficción determinadas estructuras ideológicas de naturaleza estalinista, anquilosadas por completo en el ideario e imaginario de los decisores que impusieron su ley y las políticas culturales que estimaron correctas entonces, bajo el influjo de un más que descontextualizado y nefasto realismo socialista de aquellos años duros, más de una larga década, cuyas emanaciones, diluidas, aún se respiran, a pesar del tiempo transcurrido.

El relato se acerca al tema de las sexualidades descentradas, disidentes, ahora reivindicadas en parte. Esta fue la razón principal de su efecto tremendo en todos los órdenes, no solo artístico, estético, ideológico y literario, sino incluso sociológico, amplificado por las repercusiones derivadas de las posteriores adaptaciones,

Santiago 138, 2015

teatrales y cinematográfica, que se le hicieron al texto original de Senel Paz, donde uno de los protagonistas, a modo de interlocutor sexual, intenta seducir al otro implicado en los hechos, el narrador, al caso un apuesto efebo de izquierdas, que sufre una de las metamorfosis más armónicas del audiovisual y la narrativa cubana actual. Este es el componente fabular de una historia casi íntima que alcanzará ribetes éticos y sociales. El lobo es Diego, un cazador urbano de adultos jóvenes, no necesariamente desprevenidos. El bosque funciona como una alegoría de La Habana, en tanto la ciudad de las columnas, un referente carpenteriano de segundo grado que no se explicita pero que es posible intuir.

No es casual la elección del solar como locación principal², más al estar ubicado en Colón, antaño y ahora un barrio de prostitutas, muy cercana la casa de vecindad de donde vivió José Lezama Lima en una calle paralela. El

² La casa de vecindad, cuartería o solar, donde estuviese ubicada *La guarida* (locación principal del largometraje de ficción *Fresa y chocolate*), en la actualidad un pequeño restaurante privado de igual nombre, está ubicada en Concordia No. 418, en el antiguo barrio de Colón, a unas pocas cuadras de la Casa Museo de José Lezama Lima, ubicada en la calle Trocadero, No. 162 entre Industria y Consulado, en la Habana Vieja.

hombre nuevo si acaso es David, que luego transmutará no solo el código de conducta aprehendido en su condición de joven militante comunista, sino también el sistema de valores personales que lo animan, supuestamente inalterables.

Es David, el narrador personaje, quien ocasionalmente le concede voz a Diego, otorgándole la oportunidad de hablar, de expresarse a manera de ventrílocuo locuaz, virtual, afectuoso y denostador a la vez, de cuanto es preciso criticar en aras del mejoramiento humano y social, una empresa anónima que acometen ambos personajes para su desgracia y placer personal, cada cual desde un posicionamiento de principios en apariencia incompatibles, aunque no.

Sin embargo, el proceso de adaptación va más allá del simple trasplante o trasvase de la historia literaria a un nuevo continente expresivo, en este caso audiovisual cinematográfico, y parte precisamente del modo en que se entiende el discurso original, al menos desde el respeto más o menos elemental a su esencia argumental, dramática, el diseño de personajes y situaciones vitales, las peripecias que propone la trama y demás factores

Santiago 138, 2015

incidentes, no visibles, en primera instancia. En consecuencia se hace preciso aclarar algunas dudas que tienen que ver con el punto de origen de la historia del cine que luego se contará en *Fresa y chocolate*, y que ha suscitado diversas y contradictorias reescrituras e interpretaciones simbólicas, algunas de ellas supuestamente aberrantes, a lo largo de las últimas dos décadas.

Vivian, en tanto personaje secundario, aparece referenciado desde la primera página del cuento, al igual que Ismael, que siempre será tratado en ausencia, de soslayo, sin un peso específico en el desarrollo de la trama tal y como ha llegado hasta nosotros en sus múltiples versiones, a partir del relato original de Senel Paz. No obstante ella, en su condición de personaje de acompañamiento o arrastre de David, aún no ha desaparecido para siempre de la vida de este.

Sin embargo, el cuento, narrado en retrospectiva, desde un presente evocativo de un pasado no inmediato, la excluirá luego, prescindiendo de su influencia. Así será también en el largometraje. Resulta interesante, incluso sintomático, el modo en que ocurre la fusión definitiva de los dos

personajes protagónicos en una suerte de unidad simbiótica, mutualista, basada en la reciprocidad y la complementación desde el contraste y la divergencia entre las personalidades, incluso, de los posicionamientos ideológicos en apariencia antagónicos de dos seres humanos ubicados en las antípodas políticas de la sociedad cubana de ese momento histórico, que no obstante llegan en algún momento, más allá de las diferencias, a unirse en sintonía afectiva, emocional, incluso intelectual, compartiendo un espacio de tolerancia primero, luego de respeto y aceptación, desprejuiciada, total, asumida primero en privado, más tarde, públicamente.

Al menos desde lo argumental la historia literaria surge del descubrimiento y el encuentro casual en un ambiente abierto y neutral: *La Catedral del Helado*³. Así le llamaba

³ *La Catedral del Helado*, dirigida en 1991 por Sarah María Cruz, fue la primera de las muchas versiones teatrales que se le harían al cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, la más conocida y reconocida de todas, por supuesto, la que con el nombre homónimo del largometraje de ficción, *Fresa y chocolate*, con texto escrito por el autor del relato original, fuese montada por Teatro El Público, dirigida por Carlos Díaz, con Vladimir Cruz, Fernando Hechavarría y Alfredo Alonso como parte del elenco. La obra sería estrenada en el Teatro Imperial de Sevilla el 14 de enero de 1998, presentándose posteriormente, con mucho éxito, en el Teatro Principal de Barcelona, entre el 7 de abril y el 17 de mayo del mismo año. El relato original de

Santiago 138, 2015

Diego a Coppelia; así también le denominaría David, después, en su condición dual de narrador personaje sapiente, que de a poco se apropia de la retórica psicosexual de su contraparte amiga, el hablante homosexual, una contaminación discursiva no anegada en ningún momento por una carga denigrante de la condición y la jerga gay.

El cuento funciona y se organiza a manera de monólogo exterior, por lo que será David, casi siempre a partir de su ubicuidad como narrador-personaje, el que hablará tenazmente desde la perspectiva de Diego, entrecomillando desde la puntuación cada expresión ajena devenida propia, que él personaje heterosexual ha hecho suyas. Queda también muy claro, desde el principio, la capacidad deductiva, descriptiva y detectivesca, de David, un individuo para nada ingenuo, como a veces se le describe, sino, por el contrario, perspicaz.

El lenguaje cifra la naturaleza de los efectos que provoca Diego sobre David, de repulsión en un inicio, quien, al

Senel Paz sería publicado primero por Ediciones Era, S.A. de C.V. México D.F. (1991) y su versión teatral por la revista *Tramoya*, No. 45, Nueva época, octubre- diciembre de 1995. Universidad Veracruzana. Xalapa, México. Págs. 5- 30.

empezar a narrar, describe al primero como un maricón amigo suyo. David, el narrador personaje, se resiste a utilizar un lenguaje políticamente correcto que sea punitivo con el otro. Le llama, a Diego, maricón, a secas, con afecto, sin traumas. Pero para llegar a ese punto se precisaba antes superar esa primera impresión para nada equivocada y que desde la literatura establecía por lo claro el conflicto dramático de la historia: Dice David: “Le eché una ojeada: no había que ser muy sagaz para ver de qué *pata* cojeaba; y habiendo chocolate había pedido fresa” (Paz, 2012, p. 10).

David, tal y cómo se describe, es un heterosexual atípico, que no practica la reafirmación de género, cuidando su expresión oral al extremo de no blasfemar nunca, siquiera en las peores circunstancias; para colmo se encuentra soltero, ya que Vivian lo ha abandonado, por la razón que sea, que no se explicita en el cuento de Paz y que sí queda en evidencia en el filme de ficción. Relacionado directamente con lo anterior, uno de los puntales argumentales y dramáticos de la película es la virginidad de David, su desconocimiento o inexperiencia casi total en el tema del interludio sexual con una mujer; sin embargo

Santiago 138, 2015

David era, para los efectos de la versión extra oficial de la literatura cubana de ficción, un hombre hecho y derecho en todos los sentidos, iniciado al fin en los secretos de la vida sexual en pareja con algunas de sus novias anteriores, siendo quizás el personaje masculino que más veces disfrutase del privilegio innombrable de ser desvirgado. Primero, presumiblemente, por Ofelia; más tarde sobrevendría Vivian, la novia eterna que se resiste solo en apariencia; luego, Nancy, aquiescente, casi acezante, a la expectativa; finalmente Diego, que lo incorpora a la cofradía de adoradores del Maestro José Lezama Lima, integrada por pederastas, sodomitas calificados, cultos e inteligentes, al menos instruidos, siempre emocionales, inestables, neuróticos y sensibles⁴. Bastaría cuanto más un ejemplo fehaciente para corroborar la afirmación precedente, que establece el carácter adulto de un David trastocado al fin en hombre.

⁴ Más que un giro argumental y dramático, imprevisible e impensado, tal posibilidad no emana de una interpretación aberrada del texto literario originario, ni de sus posteriores adaptaciones, teatrales y cinematográfica. Al contrario, tal cual plantea Rufo Caballero en su cuento *Silicona*, resulta una alternativa cuando menos lógica, plausible, desde una lectura sintomática que se encomienda a indicios presentes en el relato de Senel Paz pero también en el largometraje de ficción de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, conectados y dependientes entre sí.

Para ello habría que remitirse hasta el cuento previo *No le digas que la quieres*, que a manera de confesión y/o diálogo con un amigo o condiscípulo cercano, de rendición de cuentas, le sirve a David para recordar en confianza lo que marcó la línea central desde lo argumental del relato, la pérdida de la inocencia del cuerpo intocado. Dice David: “(...) sabía lo que iba a pasar y era la primera vez y era con Vivian y, te lo juro, traté de no pensar en nada, no adelantarme a los acontecimientos y respetarla con la mente” (Paz, 2011, p. 330).

Se establece el estado virginal de David, desconocedor de los encantos de una hembra desnuda y dispuesta, formando la complicidad connivente entre ambos parte del arreglo. Vivian tenía pleno conocimiento, intuía al menos lo que iba a pasar ese día no tan especial; estaba lista y asistió voluntaria a la piedra del supuesto sacrificio moral para recibir el sacramento debido. La descripción del momento del desvirgamiento mutuo entre David y Vivian es una de las escenas más prefabricadamente líricas de la literatura cubana contemporánea, en una de las alusiones que se han hecho sobre el tema. Sin llegar a ser muy

Santiago 138, 2015

explícito, David declara, para aclarar dudas sobre lo ocurrido, su estado de embriaguez erótica y satisfacción: “Y nosotros, Vivian y yo, poco a poco fuimos resucitando. Nos volvieron las palabras, la respiración y me moría sobre ella, que sonreía, ya si fuerzas para mantener las manos en mi pelo” (Paz, 2011, p. 340).

Quien habla así es un personaje que apenas ha rebasado la edad de merecer. Sin embargo en el otro cuento, el más conocido, que sirve de línea argumental central al largometraje de ficción de inicios de los '90, David es un hombre que ha mutado en parte, más seguro de sí, a ratos ecuánime y casi equidistante, lo suficiente para soportar el estrés emocional de ser acosado en público por un gay seductor, dispuesto en contra de su voluntad a dejarse contemplar y disfrutar por Diego, que desea engullirlo de un bocado: “Así es que, por mí, que lamiera cuanto quisiera, no iba a caer en la provocación” (Paz, 2012, p. 11). Para Senel Paz como autor es elemental el empleo de marcadores temporales aparentemente trascendentes. Cuando el noviazgo incipiente de David y Vivian en el cuento *No le digas que la quieres* acontecía el segundo

lustro de los años '60, en cualquier momento anterior a la muerte del Che en Bolivia en 1968⁵.

No obstante, aun cuando se pueda presuponer, a partir de lo que apenas se sugiere en *Fresa y chocolate*, que el inicio de la amistad entre David y Diego es inmediato a la ruptura con Vivian, otras argucias atentan contra tal conclusión, apresurada y equívoca. En *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* el personaje de David, al enumerar las malas mañas que emplea Diego en Coppelia para conseguir atraerlo hasta *La guarida* señala, también a manera de un marcador temporal sutil, como este extrae de uno de sus muchos bultos una gran novela, un hito para miles de escritores y lectores latinoamericanos contemporáneos, obra contradictoria de un autor satanizado por la izquierda tradicional.

⁵ Por supuesto, para establecer los marcadores temporales debidos, que permitirían ubicar la historia tanto literaria como cinematográfica en el espacio y el tiempo correctos, fue necesario detener la atención en este aspecto específico, sobre todo a partir del análisis de algunos detalles significativos que sin embargo a veces pasaban desapercibidos para el espectador no entrenado o interesado en el tema. Esta decisión supuso no solo, en el trazado biográfico de los personajes, las remisiones constantes a lo que dicta el cuento base que sirvió de argumento a la adaptación fílmica, sino incluso la lectura alerta y detenida del guión y algún que otro texto precedente, también de Senel Paz, que funcionan como antecedentes literarios ineludibles.

Santiago 138, 2015

Así se pone sobre el tapete de la heladería un ejemplar de *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, en una edición de Seix Barral, Biblioteca Breve, datos que David, en su condición dual de narrador- personaje, se encarga de remarcar; también está el hecho, en una aclaración no menos evidente y útil, de que se trata de la última novela del autor peruano, lo que ubica la historia, al menos del cuento, en el año 1981, cuando sale a la luz el texto de marras.

Sin embargo en la película ocurre un cambio interesante y la novela con la que Diego tienta a David es *Conversación en la catedral* también de Mario Vargas Llosa⁶ pero publicada por primera vez en 1969, un texto más que a lugar que se aviene al espíritu de la película de no resultar tan actual, al retrotraer la historia en el tiempo y establecer un juego intertextual con el cuento primigenio, y la primera adaptación teatral del mismo en 1991, donde Coppelía, lugar donde ocurre el descubrimiento y diálogo

⁶ Diego, en su papel de personaje protagónico, llega a declarar en algún momento que Mario Vargas Llosa nunca sería editado en Cuba, al menos de nuevo, olvidando quizás, algo increíble en su condición de hombre culto y personaje bien informado, que apenas unos pocos años antes había sido publicado por Casa de Las Américas un relato como *Los cachorros* (1966).

entre los dos personajes, igualmente protagónicos, es nombrada por uno de ellos, Diego primero, luego por ambos, como *La catedral del helado*, un elemento señalado con anterioridad.

Desde el punto de vista de la construcción psicológica y el diseño emocional, el personaje de David de *No le digas que la quieres* no es el mismo de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (dando por cierto lo que explicábamos antes), aunque haya pasado poco tiempo, apenas un año y tanto cuando más, entre lo que cuenta una historia en relación con la otra. En el texto de 1990 David es mucho más desinhibido, incluso soez al narrar sus peripecias, blasfemando en tanto narrador personaje que rememora sucesos de un pasado no tan lejano. Es lo que le permite resistir los embates de Diego en Coppelía, desnudando las intenciones del otro que lo acechaba hacía mucho tiempo, esperando seducirlo. Desde el lenguaje David entiende y expresa las motivaciones libidinosas de Diego para luego desmarcarse de ellas con fastidio. Se sabe objeto y sujeto del deseo erótico sexual del otro; lo intuye sin esfuerzo físico o intelectual alguno. Intenta resistirse pero acepta el juego del abordaje y la seducción en público, de las

Santiago 138, 2015

insinuaciones leves que superan el gesto amanerado para redundar en la utilización de un lenguaje cifrado en una clave para entendidos alertas.

El encuentro fortuito en la heladería no hace sino reforzar la posibilidad de un nexo en que cada una de las partes involucradas reconoce su lugar y cometido, con Diego asumiendo su condición de seductor gay de jóvenes aprendices, supuestamente inexpertos en temas homoeróticos y David demorando en lo posible el momento de convertirse en presa apetecible. Esta es una posibilidad y teoría plausible no tan difícil de exponer y sustentar. Desde lo que dicta la lógica homoerótica del cuento, a veces encubierta y en otras tantas ocasiones muy evidente, algunos indicios exponen la reticencia inicial de David a dejarse embaucar en un duelo de agudezas intelectuales con un completo desconocido que anhela seducirlo por los medios que sean. Cada uno evita mostrar sus cartas ocultas, aunque el lenguaje deja entrever la naturaleza del desafío que enfrentan. Diego, enternecido ante la maravilla de reencontrarse con David, que se sabe y siente observado, lamido como un ternero recién nacido a punto, a la defensiva pero fascinado, renuente a dejarse

convencer aunque siempre presto al diálogo entrecortado con Diego, que “(...) se esforzaba en montar la fresa en la cuchara, pero la fresa no se quería montar”.⁷

Senel Paz, el autor total, tanto del cuento como del guión cinematográfico y alguna que otra de las varias versiones teatrales, se cuida de hacernos saber determinados rasgos biográficos de los personajes protagónicos, entendiendo tal decisión creativa como el paso previo a cumplimentar antes de establecer la sintonía contradictoria pero definitiva entre ellos, a contrapelo de los augurios y pronósticos en contra. Si bien David, actor aficionado, estudiante becado en La Habana, hijo de campesinos paupérrimos, escritor en pañales influenciado por el realismo socialista, no tiene nada que ver en ningún

⁷ Narrado en un tono realista, casi naturalista sin llegar a la *suciedad* conceptual de la literatura de Pedro Juan Gutiérrez, el cuento de Senel Paz está sembrado de manera subrepticia, desde nuestra comprensión y perspectiva interpretativa, de un uso figurado del lenguaje que insiste en encubrir entrelíneas determinadas lecturas imposibles de asumir en contexto, estableciendo la naturaleza coloquial interactiva de una relación personal marcada por la atracción amorosa y erótica de uno de los interlocutores interpelados hacia el otro, con el cual colisiona y establece una dinámica conversacional, de fractura y reconstrucción del sentido literario del discurso para dar paso a la utilización de un dialecto con una fuerte carga homoerótica que no se explícita, del todo, pero que permanecerá latente a tiempo completo en el relato.

Santiago 138, 2015

aspecto de su vida con un Diego intensamente homosexual, razones de fuerza mayor los conectarán desde un pasado compartido que uno de ellos ignora por completo. Por eso el cuento de Senel Paz que sirve de argamasa argumental al filme de Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío funciona como una suerte de monólogo autocrítico, un examen de conciencia que realiza el personaje de David para justificar sus reacciones iniciales, derivadas de un contexto histórico inhóspito e intolerante con las minorías de todo tipo que no fuesen certificadas como políticamente correctas por el sistema político vigente, razón por la que Senel Paz data el argumento y el conflicto dramático de modo anacrónico. Si insistimos una vez más en ubicar la trama en algún momento concreto de nuestro devenir histórico contemporáneo como nación y sociedad se debe prestar mucha atención a los marcadores temporales que emplea el autor literario a modo de hitos tenues dentro del relato escrito y fílmico. Las alusiones al Congreso de Educación y Cultura (1971) que referencia David al narrar el suceso tragicómico de la puesta en escena de *Casa de muñecas*, una vez que estudiaba todavía en el preuniversitario, en la que interpretaba a Torvaldo,

declarando a continuación que han pasado al menos cuatro años desde que fue descubierto por Diego en su condición de espectador de la pieza, desplazan nuevamente hacia delante la trama, que ahora transcurre en una fecha imprecisa posterior a 1975.

Senel Paz es un narrador muy hábil al yuxtaponer para su conveniencia los planos y tiempos narrativos que estima pertinentes manejar en su obra escrita, que no causan un efecto desorientador o disociador de la atención y tensión del espectador emocional, nunca inerte, más bien cómplice, funcionando a modo de catalizadores y detonantes del drama, un elemento de su estilo literario, ya definitivamente asentado ahora y entonces, muy fáciles de aprehender las transiciones discursivas de un personaje protagónico a su contraparte afectiva, cuando se transfunden las voces en un discurso único pero nunca monolítico.

En el cuento de Senel Paz resalta el calificativo evidentemente peyorativo que utiliza David, al menos en un principio, para referirse a Diego cual un *Fulano*, en mayúsculas cursivas, deshumanizándolo, despojándolo de su personalidad, relegándolo al anonimato indigno de un

Santiago 138, 2015

desconocido imprudente y tangencial. Sorprende en el cuento la constitución ética del Diego transparente y vertical, ése que declara sus impedimentos sociales a la primera, que romperá lanzas por la amistad, desde lo personal y lo profesional, cual una declaración de principios ante la existencia, que lo posicionará por encima de los otros que lo denigran. Diego es homosexual, creyente, religioso practicante, ex concripto de la UMAP⁸, supuesto disidente bajo vigilancia extrema debido a su espíritu crítico, pero también cubano, lezamiano y patriota, un Hombre bueno y nuevo, en su sentido más extenso y profundo. *La guarida*⁹, corrobora la

⁸ Según las fuentes digitales consultadas sobre el tema, ninguna de ellas muy confiable y todas situadas fuera del territorio nacional, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), estuvieron en activo entre 1965 y 1968, siendo recluidas en ellas un número aún indeterminado de ciudadanos cubanos, entre 22 000 y 35 000 reclutas muy jóvenes, en el rango de edad *ideal* para ser incorporados al Servicio Militar Obligatorio (SMO).

⁹ Al parecer los habaneros típicos mantienen aun en la actualidad la costumbre de bautizar sus viviendas de manera eufemística cuando resultan pequeñas e incómodas, un hábito jocosos que el personaje de David referencia en el cuento al mencionar otros espacios privados conocidos por él (*La Gaveta, El Closet, El Asteroides, La Alternativa, Donde-se-da-y-no-se-pide*), teniendo todos en común, presumiblemente, el hecho de que sus moradores sean homosexuales, pero también de la tradición republicana de otorgar sobrenombres sonoros a las casas de vecindad, cuarterías y solares: *El Anfiteatro, El Cuartel, El África, Antiguo 17*. De lo anterior es posible colegiar,

condición predatoria de Diego en cuanto cazador, seductor urbano de hombres libres, mujer araña. Un detalle que a veces pasa inadvertido, que en el cuento no deja de ser una aclaración casi imperceptible, es que David conocerá otros entornos semejantes, habitáculos ocupados por seres solitarios e inadaptados sociales.

Desde la caracterización literaria del espacio físico que habita el personaje se construye la naturaleza psicológica de Diego:

(...) consistía en una habitación con baño, parte del cual se había transformado en cocina. El techo, a un kilómetro del suelo, se adornaba en las esquinas y el centro con unas plastas de vaca que en La Habana llaman plafones, y al igual que las paredes y los muebles estaba pintado de blanco, mientras que los detalles de decoración y carpintería, los útiles de cocina, la ropa de cama y demás, eran rojos. O blanco, o rojo, excepto Diego, que se vestía de tonos que iban del negro a los grises más claros, con medias blancas, gafas y pañuelo rosados (Paz, 2012, p. 19).

Más allá del carácter excéntrico y exhibicionista de su condición homosexual, Diego es un personaje que lleva el humor criollo a su variante más punzante. El choteo,

aunque el cuento no se detiene en tal aspecto, que David frecuentaría este tipo de espacios e individuos, y no en compañía de Diego.

Santiago 138, 2015

“(…) –cosa familiar, menuda y festiva- es una forma de relación que consideramos típicamente cubana” (Mañach, 1999, p. 48), de la cual Diego no puede escapar, sobre todo a través de su golpeteo constante, su actitud y comportamiento de enojado fatal, de víctima propicia, de marginal- marginado, no solo por su condición de homosexual e intelectual corrosivo, descentrado, sino también por no manifestarse abiertamente a favor del sistema sociopolítico al que se encuentra sometido; por ser un devoto ferviente de la fe en Dios, lo que era casi condenable legalmente en una sociedad cubana atea recreada bajo los dogmas del marxismo leninismo, aparte de ser un apasionado cultor y defensor a ultranza de la cultura nacional; todas estas condicionantes le hacen asumir una posición ética comprensiblemente defensiva, que recurre a la burla perenne e impertinente, como arma y escudo de pelea en el plano intelectual.

Diego es la encarnación gay del más puro choteador criollo, pues se mofa indiscretamente de todo lo que lo merece y hasta de lo que no, incluido él, pero también las circunstancias mediocres que rodean su existencia diferente, casi al margen de la ley y el orden en su triste

condición de ser humano desclasado, casi un paria social, excluido de la participación de un sistema social al cual no se opone pero del que intentará y conseguirá escapar cuando no le dejan otra opción para estar aquí sin dejar de ser él. Diego es un enemigo declarado del orden castrense, quizás castrante; un libertino ante todo, se encuentra cómodo desafiando las convenciones; es un cínico críticamente alegre, que adopta a consciencia su actitud de vida sobre la base móvil de la más refinada ironía, asumida a manera de hábito recurrente.

Esta es una de las aristas menos evidentes del choteo como un componente esencial propio del imaginario sociocultural de la sociedad cubana. Diego,

(...) que todo lo hecha a broma, que a nada le concede, al parecer, importancia, es una suerte de profesional de esa actitud, y ya veremos que tampoco a él le importa mucho que los objetos o situaciones de que se mofa sean en verdad risibles. El choteo es, pues, una actitud erigida en hábito (Mañach, 1999, p. 50).

Es por ello que el personaje de Diego nunca podría llegar a denotar ese candor aparente que enmascararía su condición de chota irreducible. Sus actitudes se explican como una forma impúdica de sarcasmo intelectual, que

Santiago 138, 2015

tiene su origen en esa impaciencia e impertinencia que padece el cubano por temperamento contra toda traba a la libre expansión y expresión de los sentidos corporales, frente a toda normativa demasiado imperativa de ejemplaridad ética o moral. Para Diego el choteo también funciona a manera de expectorante espiritual, revelándose no solo contra la autoridad arbitraria emplazada en público, sino también contra sus efectos. En tanto personaje literario en peligro de extinción, actúa de ese modo porque precisa con urgencia afirmar “(...) desmedidamente su valor y albedrío personales o porque reacciona a un medio social en que la jerarquía se ha perdido o falseado” (Mañach, 1999, p. 52).

El choteo deviene además un despliegue superior de su condición humana, un capote que se arroja encima para esconder su tristeza íntima y no aparentar ser demasiado débil o emocional, incluso temeroso, en medio del acoso social, de la condena al ostracismo al que le relegan y de los problemas múltiples que lo agobian. El humor criollo, corrosivo hasta el irrespeto de las conveniencias sistémicas establecidas por decreto ley, es su arma de combate, el mecanismo de supervivencia que le permitía

enfrentar con entereza personal las desdichas de estar y ser un católico culto y gay en una nación conducida por un régimen político de filiación marxista-leninista que, al abogar por la inclusión de clase, acabó en el pasado relegando a los linderos desérticos de la sociedad humana a los seres extravagantes¹⁰ que al igual que Diego eran en esencia diferentes.

Al no adaptarse a los moldes más que rígidos de la nueva moral comunista, la sociedad apostaba por la aparición arbitraria del hombre nuevo y superior en la misma medida que excluía al que no se adaptaba a ese patrón o arquetipo humano casi irreal¹¹. Las bromas de Diego, de

¹⁰ Es el filme documental *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1983), el más acusatorio y terrible testimonio, filmado desde la diáspora, del proceso de corrección, depuración y purificación ideológica al que se vieron sometidos miles de ciudadanos cubanos debido a múltiples razones de índole o motivación clasista, pero también, sobre todo, religiosa y sexual, que los hacía políticamente incompatibles con el nuevo estándar social trasplantado a nuestra realidad caribeña insular.

Esta suerte de ajustes de cuentas con el pasado cercano por parte de los que fueron reclusos o silenciados se extendería durante décadas y alcanzaría su punto más álgido en el tránsito del siglo XX al nuevo milenio, con el estreno mundial de *Antes que anochezca* (Julián Schnabel, 2000) adaptación de la novela homónima, autobiográfica, de Reinaldo Arenas y del documental *Seres extravagantes* (Manuel Zayas, 2004).

¹¹ El proceso de parametración inició de manera inmediata tras la clausura del Primer Congreso de Educación y Cultura celebrado en La

Santiago 138, 2015

evocaciones eróticas, políticas, religiosas pero también sociales, llevan implícitas el sello del humor tropical; sus arranques estéticos y éticos acarrear impresos, casi siempre disimulando sin desdeñarla del todo, la arrogancia criolla, tropical. Diego es portador de esa perversión humana muy cubana que es la burla brutal contra el mundo y él; Diego es un ejemplar del choteador insular cuya singularidad radica en que la escoge como herramienta discursiva ante las adversidades de todo tipo, sobre todo las que lo superan en tanto individuo que intenta hacer de la sociedad en la que pervive un paraje menos agreste. Su sentido del humor está anegado de un profundo sentido culterano que a ratos aflora.

Si bien muchos de los comentarios y críticas mordaces que Diego desprende a manera de chistes de ocasión están

Habana en 1971, que institucionaliza y sanciona como permisible la discriminación social a partir de criterios ideológicos intolerantes con las minorías sexuales. La reunión conllevó, supuso, la continuación no necesariamente discreta del proceso de estigmatización al que se vieron sometidos artistas, escritores e intelectuales, de izquierdas y derechas, que de manera abierta o encubierta asumían su ineludible condición u orientación de homosexuales, dando paso a la etapa más oscura, en el plano estético, ético y sociocultural, de todo el período revolucionario, cuando estos fueron condenados al ostracismo y relegados a posiciones laborales casi invisibles y de menor remuneración, donde en teoría no constituirían un peligro ideológico para la formación de las venideras generaciones de hombres nuevos.

revestidos para bien de un incuestionable sentido ético, no permanecen nunca ajenos del todo a una denotación política que a veces se desconoce o soslaya a consciencia. Al respecto, explicando su situación personal, profesional, incluso sistémica, uno de los guiños cómicos más elaborados e indescifrables de la película y que no aparece en el cuento, es cuando Diego entona una reconocida tonadilla infantil, *El ratoncito Miguel*, de uno de los artistas más versátiles de la primera mitad del siglo XX cubano: Félix B. Caignet. Esta canción, en apariencia infantil, se había popularizado a través de la radio santiaguera y en la escena teatral cubana de los años ´30, utilizada por el pueblo para criticar la situación existente en el país.

Dice el fragmento de su letra, que parodia Diego en uno de los bocadillos y momentos más hilarantes del cine cubano de ficción de finales del siglo XX: “La casa está que horripila y mete miedo de verdad (...)”.¹²

¹² El texto de la canción dice: La casa está que horripila y mete miedo de verdad y usted verá que hasta de hambre un ratón se morirá. No hay queso ya y mucho menos una lasca de jamón. Vamos a ver quién va a arrancarle a Micifuz el corazón. Al cantarla los santiagueros entonces cambiaban ex profeso la palabra casa por cosa, como ha llegado hasta nuestros días y que es la manera en que Diego la entona

Santiago 138, 2015

No es el único momento en que Diego apostilla constantemente la realidad y la exagera hasta la hipérbole. Otros bromas culteranas y comentarios sediciosos no menos elaborados casi pasan desapercibidos por completo, sobre todo el que suscribe como un reconocido sexólogo soviético de apellido Raskólnikov¹³ sea el que haya planteado, según declara Diego con el supuesto volumen médico entre las manos, que al menos el 60 % de los hombres han tenido una experiencia homosexual en su vida sin que por ello se vea afectada en nada su

en la película. Es muy fácil intuir que Micifuz no era otro que el dictador Gerardo Machado, razón por la cual Félix B. Caignet fue detenido en el Cuartel Moncada. El espectáculo, 1933 Scandals, fue escenificado en el Teatro Martí de Santiago de Cuba y el Teatro Principal de Camagüey. En el mismo era cantada la pieza El ratoncito Miguel. Sobre el tema sugerimos la lectura de La palabra en el aire. Memorias de la radio santiaguera, del narrador y periodista camagüeyano Eric Caraballos Díaz.

¹³ Raskólnikov, personaje central de una de las primeras novelas existenciales y realistas de la historia de la literatura universal: *Crimen y castigo*. La referencia indirecta al mismo en *Fresa y chocolate* no lo concibe como una alegoría del joven atormentado, sacudido por las dudas y el remordimiento, no menos culpable del delito y pecado de matar con alevosía y premeditación, padeciendo la culpa correspondiente. Raskólnikov, mencionado apenas como presunto autor de un manual de sexología socialista, además del componente hilarante del chiste encubierto, establece la naturaleza del estado culposo derivado del hecho de ser gay, entendido cual una actitud antisocial, delictiva, por tanto punible, despojada ahora de dicha condición tal cual deja entrever Diego al citar la fuente *científica* de la cual extrae su aseveración estadística.

masculinidad. Lo mismo ocurre cuando Diego nombra *Rocco*¹⁴ al refrigerador, sin duda alguna adoptando un alusivo de origen fílmico, viscontino, o cuando en el relato hace referencia obvia al gran Antón Arrufat, *Antón Pirulero*, escritor, santiaguero ilustre por más señas, condenado al ostracismo en su condición de víctima propiciatoria en los años más duros del quinquenio gris. Sin embargo, Diego no resulta un personaje intransigente, atascado en un posicionamiento ideológico inamovible. Él está dispuesto a dialogar y entenderse con el sistema, con sus decisores y funcionarios, investidos de poderes casi ilimitados del todo, bajo la condición de que estos respetan su deber ciudadano de expresarse y hacerlo en igualdad de condiciones y derechos, como un par.

Esta es una de las principales exigencias encubiertas del personaje a la cual no se le ha otorgado la suficiente atención cuando el relato, las obras de teatro y el largometraje de ficción han sido analizados con detenimiento por parte de los críticos, historiadores y teóricos que se han acercado al estudio serio del tema,

¹⁴ Varios años después Jorge Perugorría, actor y artista de la plástica cubana contemporánea, concibió una instalación: *Good bye Rocco*, un refrigerador norteamericano trastocado en ataúd.

Santiago 138, 2015

esbozado desde una contradicción dialéctica que no siempre se resuelve bien:

Si el comunismo es la aspiración a la plenitud de la vida y la justeza máxima en las relaciones sociales y la repartición de los bienes, habría que cuidarse de su más triste paradoja, de su reversión en dogma restrictivo. ¿Acaso no será este uno de los ejes definitorios de *Fresa y chocolate* casi veinte años después? (Caballero, 2000, p. 215).

Revestido de ciertos matices provenientes de la cultura popular de la cual no se divorcia nunca, Diego dialoga constantemente con las costumbres y tradiciones del ser cubano auténtico. Es capaz de recordar con nostalgia sus estudios e iniciación homosexual en el Colegio de los Hermanos Maristas de La Habana¹⁵ a la edad de doce años sin que ello suponga un trauma. Activa y evoca desde la memoria afectiva y emocional a otros muchos homosexuales, intelectuales ilustres de la cultura cubana de siempre, con los cuales simula establecer un vínculo simpático que trasciende el paso del tiempo. Instituye su cartografía homoerótica de La Habana, siguiendo los

¹⁵ En octubre de 1960 los seminaristas que aún permanecían en Cuba fueron enviados a otros países. En junio de 1961 solamente quedaban tres hermanos ordenados en Villa Marista, expulsados en septiembre de ese año.

pasos perdidos, no solo de uno de sus pilares de vida, José Lezama Lima, sino emulando a otro de los grandes homosexuales, cultos y díscolos, que nunca se menciona ni siquiera de pasada en el cuento, el guión o el largometraje de ficción: Virgilio Piñera. Nos asombra y encanta el estudio taxonómico de la homosexualidad y las múltiples teorías en torno al tema que David adjudica a Diego en tanto personaje ficticio, y que, dato curioso, sintonizan en buena medida con algunas de las aseveraciones que haría otro connotado y más que talentoso escritor cubano de afiliación abierta y escandalosamente gay: Reinaldo Arenas, que tampoco se menciona. Pero es imposible hablar de Diego sino enfocamos, de paso, la atención en el personaje que también deviene coprotagonista del relato escrito y audiovisual, David, asumiéndolo como el rostro contrapuesto y a la vez complementario de una misma moneda bifurcada.

En el cuento y la película proliferan muchas minas antipersonales destinadas a distraer o explotar la atención del lector. Bien enterrada al interior de la trama, mucha información prospera a manera de indicios o vestigios de

Santiago 138, 2015

un modelo de interpretación que reconcilia la narratología literaria con la cinematográfica, al menos aplicada al proceso de adaptación del cuento una vez trasladado al ámbito fílmico. David, en tanto discípulo informal de Diego, se convertirá con el tiempo, según lo que él mismo declara en su condición de personaje hablante, en Maestro de Ismael, al que también ofrecerá un almuerzo lezamiano porque en la vida de ambos hubo una profesora de literatura que los iniciaría en los arcanos de la escritura creativa. Es un detalle leve que no se puede descuidar, aunque apenas incida en la solución dramática del conflicto inicial del relato.

Ocurre así, en consecuencia, una transferencia de responsabilidades y virtudes intelectuales. David, una vez alfabetizado en todos los órdenes, debe a cambio transfundir el caudal de conocimientos, experiencias compartidas e información confidencial a un tercero afín pero impropio. David usurpará en algún momento la responsabilidad de reorientar las lecturas que a su vez, en su momento, le indicara Diego. Escritores de consulta obligatoria como Jorge Mañach, Lidia Cabrera, Fernando Ortiz, Cintio Vitier, José Lezama Lima, entre otros autores

limitados, esenciales y únicos para entender *lo cubano* como condición cultural inmanente, serán reverenciados a través del culto y la divulgación activa de su obra, homenajeados de disímiles maneras. Diego educar e instruye a David.

Lo invita a crecer emocional e intelectualmente, ofreciéndole en exclusiva su ruta secreta, laberíntica, de La Habana, que permanecía oculta a simple vista y precisaba ser salvada de la desidia de sus habitantes: “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 muralla de trescientos años de antigüedad” (Paz, 2012, p. 35). No obstante, de principio a fin del relato escrito, no así en las versiones teatrales y el guión cinematográfico posterior, Senel Paz insistirá en hacernos confundir o extraviar como lectores el sentido cronológico estricto de la historia que narra desde la inclusión de marcadores temporales diversos, reubicando a voluntad, una vez más, el entorno social en que transcurre la trama, a partir de sugerentes evocaciones e imágenes:

Santiago 138, 2015

Un día, una tarde de noviembre, cuando es más bella la luz habanera, pasaremos frente a su casa, en la calle Trocadero. Vendremos de Prado, caminando por la acera opuesta, conversando y como despreocupados. Tú llevarás puesto algo azul, un color que tan bien te queda, y nos imaginaremos que el Maestro vive, y que en ese momento espía por las persianas. Oye su respiración entrecortada, huele el humo de su tabaco (Paz, 2012, p. 35).

Lo anterior apuntala una vez más la intención autoral de adular los espacios y tiempos narrativos, recolocando el argumento y las peripecias en un limbo temporal que le permite describir sin comprometer su integridad una etapa de ostracismos y persecuciones que se extendió más allá de la muerte de José Lezama Lima¹⁶. Para ir cerrando se hace obligatorio desmentir hasta un punto las tantas voces autorizadas que han planteando que tanto el relato de Senel Paz como el largometraje de ficción de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío es un canto a la amistad y la comprensión entre semejantes disparejos. Un argumento es que Diego no descarta nunca la opción de seducir a David, que no permanecía inerte ante los encantos y la insistencia de su amigo gay, a su verbo

¹⁶ Nacido el 19 de diciembre de 1910, José Lezama Lima muere el 9 de agosto de 1976.

osado, más que todo excitante o incitante a la concupiscencia.

Diego, al menos desde el cuento de Senel Paz, no pierde nunca oportunidad para sondearlo: “Cuéntame algo, viejo, tu primera experiencia sexual, a qué edad te empezaste a venir, cómo son tus sueños eróticos. No trates de tupirme; con esos ojitos que tienes, cuando te desbocas debes ser candela”. “¿Y por qué –volvía a la carga en cuanto yo me entiesaba–, ahora que somos como hermanos, no permites que te vea desnudo?” (Paz, 2012, p. 36).

Se comprueba no solo que Diego insistirá una y otra vez en sonsacarlo para ver si consigue seducirlo, sino también que David no permanecía impasible del todo, resquebrajando por fin sus prejuicios y tabúes sociales, dejándose atrapar en una dinámica de acoso y seducción homoerótica a la cual ya no se resiste, que le gusta mucho y entretiene otro tanto. Un aspecto tendencioso que luego será aprovechado para plantear la posibilidad de un nexo afectivo y erótico-sexual entre David y Diego es el hecho que Germán, el escultor santiaguero, autor de las esculturas de yeso con dolor de estómago, no desaparece del todo como presencia dramática, lo que permitirá

Santiago 138, 2015

reciclarlo como personaje de apoyo dentro de la narrativa de Rufo Caballero. Este es un elemento importante.

El relato de Senel Paz ofrece el subterfugio: “Es por la exposición de Germán. Eres muy poco observador, no sabes el vuelo que tomó eso. Y no lo botaron a él del trabajo, me botaron a mí. Germán se entendió con ellos, alquiló un cuarto y viene a trabajar para La Habana como artesano de arte” (Paz, 2012, p. 44). En todo caso la mesa para el almuerzo lezamiano está servida. Todavía queda mucha tela por donde cortar en el análisis de un filme como *Fresa y chocolate*, que sigue siendo no solo una breve introducción cinematográfica al placer gay, sino también la llave maestra que abrió las puertas del armario.

Referencias bibliográficas

Ávila Zaldívar, R. (2012). El regreso del lobo. En Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (pp. 5-7). La Habana. Colección Sur Editores.

Caballero, R. (2000). *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Caraballos, E. (2014). *La palabra en el aire. Memorias de la radio santiaguera*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo y Editorial Oriente.

Chailloux, J. M. (2005). *Los horrores del solar habanero*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Mañach, J. (1999). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Paz, S. (2011). No le digas que la quieres. En Roberto Ginebra Palenzuela y Joes (comps), *País con litteras. Cuentos cubanos sobre becas* (pp. 329- 340). San Antonio de los Baños: Editorial Unicornio.

Paz, S. (2012). *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. La Habana: Colección Sur Editores.