

# Los intertextos narrativos de

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” y *Fresa y chocolate*

## The Narrative Intertexts in

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” and “Fresa y chocolate”

**Marcela Restom \***

---

### Resumen

El texto propone un análisis de la relación narrativa intertextual entre el cuento “El lobo, el hombre y el bosque”, escrito por Senel Paz y el filme “Fresa y chocolate”, dirigido por los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, destacando los aspectos culturales que se muestran a través del filme, con respecto al nacionalismo cubano, al régimen revolucionario de este país y a la discriminación homosexual que sufrieron, en especial, los artistas y escritores nacionales, como José Lezama Lima, durante el periodo final de la década de 1970 en Cuba.

---

### Palabras clave:

Filme, narrativa, cultura, alegoría, homosexual, revolución, cubanía.

---

### Abstract

This text presents an analysis of the narrative intertextual relation between the short story “El lobo, el bosque y el hombre”, written by Senel Paz and the film “Fresa y chocolate”, directed by the Cuban Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío; pointing up the cultural aspects which are shown through the film in regard to the Cuban nationalism, to the revolutionary regime of this country, and to the homosexual discrimination, particularly, the national writers and artists as José Lezama Lima, suffered during the last period of the 1970's in Cuba.

---

### Key words:

Film, narrative, culture, allegory, homosexual, revolution, Cubanism.

Artículo recibido el 27 de junio de 2005 y aprobado el 15 de febrero de 2006.

\* Doctora en Literatura de la Universidad Autónoma de Barcelona. houdini@hotmail.com

El filme *Fresa y chocolate*, el drama con guiños de comedia que trata sobre la amistad de dos jóvenes: David, algo inocente en materia sexual pero convencido de la causa revolucionaria, conoce a Diego: creyente, culto y apasionado de la cultura cubana —la música, la literatura, el sincretismo, las artes plásticas—, pese a que ha sido marginado por su condición de homosexual. Lo que comienza como un juego de seducción por parte de Diego a David, se transforma en la fusión de ambas personalidades con un ingrediente erótico aportado por Nancy.

La película<sup>1</sup> dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, en colaboración con Juan Carlos Tabío, se presenta en la XXV edición del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana. Un año antes se había premiado como el mejor guión inédito a *Enemigo rumor*, escrito por Senel Paz y Gilda Santana. Posteriormente, del guión llegaron a escribirse más de diez versiones. *Enemigo rumor* corresponde a la séptima y más conocida, y de su versión final se eliminaron varias secuencias; algunas de ellas incluso llegaron a rodarse pero fueron eliminadas durante el montaje. No obstante, la película tuvo un rotundo éxito dentro y fuera de Cuba y se definió a sí misma como un “himno a la tolerancia” debido a que su argumento devela explícitamente las consecuencias de la homofobia en Cuba, incentivada durante los años setenta, en el llamado “quinquenio gris”<sup>2</sup>.

Años antes, el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” había causado un insólito fervor entre los lectores. El cuento fue llevado a las tablas en

múltiples ocasiones hasta ver, al cabo de pocos años, su adaptación en la pantalla. Con la adaptación, el guión también se popularizó y con él la labor del guionista y de la dramaturga, a quienes se les ha concedido un lugar especial en el procedimiento de la adaptación fílmica. En consecuencia, el guión de *Fresa y chocolate* ha devenido un texto precursor de la película y desplegado del cuento<sup>3</sup>.

En el cuento, Paz hace llamadas textuales a otros autores cubanos, entre ellos a José Lezama Lima, que le sirven para defender la noción de identidad nacional, precisando en recordar el exilio interior que estos padecieron. Igualmente, el texto somete a discusión la actitud prohibitiva de las instituciones revolucionarias hacia los homosexuales, y logra causar en el lector el efecto de integración de opuestos y la valorización de la “cubanía” mediante el discurso de sus dos únicos protagonistas, Diego y David.

Desde la sencillez de su escritura, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, corresponde al tono fabuloso de su título para sumergirse en la ruptura de una sociedad, para rasgar en la tela de la bandera cubana y revolucionaria, y dejar claras sus imperfecciones. En el cuento, David posee el solo de la narración, lo que en el filme se convierte en un dueto progresivo entre ambos personajes. Éste es un aspecto cuya diferencia es notable entre el cuento y la película, así como la adición de Nancy como personaje catalizador, identificada con ciertos valores culturales y sociales que complementan la trama. Igualmente, la supresión de un personaje masculino afecta la evolución del argumento en el filme.

Por otra parte, el filme de Gutiérrez Alea y Tabío corresponde a la búsqueda de la integración de la identidad nacional, trasladando los monólogos y el discurso textual a los diálogos y al carácter intimista de la puesta en escena, y añadiéndole un valor exclusivo a la expresión musical que consigue emocionar al espectador. Por ello, no es de extrañar que la dimensión emotiva que ejerce el espacio, en este caso La Habana, tome relevancia visual en el filme de Gutiérrez Alea y Tabío, ya que desde *Me-*

<sup>1</sup> *Fresa y chocolate*. Dirección: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío. Cuba, 1993. Producción: Icaic, Imcine. 110', color, 35 mm. Guión: Senel Paz y Gilda Santana, basado en el cuento: “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz. Fotografía: Mario García Joya. Música: José María Vitiér. Edición: Miriam Talavera, Dsvaldo Donatien.

<sup>2</sup> En varias críticas estadounidenses el filme fue acusado de propaganda, John Hartl dice: “(...) Certainly it paints a rosier picture than the 12-year-old documentary, *Improper conduct*, which chronicled the Castro government's abusive treatment of homosexuals before and after the period re-created” (*At the heart of Cuban repression*, www.film.com) Justamente, Tomás Gutiérrez Alea se refiere a que *Fresa y chocolate* es una manera de continuar la polémica que surgió a partir del documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta impropia* (1984). Titón declaró que “Néstor era un destinatario especial de la película”; sin embargo Almendros muere unos meses antes del estreno. En: José Antonio Evora. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid. Catedra, 1996, p. 53.

<sup>3</sup> Senel Paz. *Fresa y chocolate*. “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”. Txalaparta: Ed. Navarra, tercera edición.

*morias del subdesarrollo* (1968) La Habana no había tenido un papel como escenario central de un filme de Gutiérrez Alea, lo que nos ayuda a determinar algunas correspondencias narrativas que surgen entre las dos adaptaciones del gran cineasta cubano más conocido como Titón.

### **El discurso nacionalista en Fresa y chocolate: de la alegoría nacional a la cultura híbrida cubana**

En el ámbito de los estudios culturales existe un gran debate en torno al significado de nación/nacional, siendo éste un aspecto fundamental del estudio poscolonial, según Anthony Appiah<sup>4</sup>. Según este autor, cuando nos referimos a la nación tocamos también el tema de la identidad, ya que ambos conceptos van unidos y se caracterizan por no ser estáticos y moverse desde el centro a las periferias: el centro (occidente) es tomado como el conjunto de los estados o naciones autónomas, mientras que a la periferia, o al mal llamado "Tercer Mundo", le corresponden los valores generados por la heterogeneidad, la cultura híbrida y la transculturación.

Paralelamente, para el africanista Frantz Fanon, cultura y nación actúan como ambivalentes, y entre ellas se establece una dialéctica de varias temporalidades: lo moderno, lo colonial y lo poscolonial<sup>5</sup>. Así mismo, Walter Mignolo, crítico que se ha especializado en el fenómeno de pos occidentalización de América Latina, nos descubre que después de la descolonización, el subcontinente latinoamericano ha pasado directamente a la posmodernidad, asumiendo un ritmo distinto y un "clima" distinto<sup>6</sup>.

Por otra parte, el término alegoría está ligado a la noción de posmodernidad y está definido como "la recepción pasiva de un sentido congelado opuesto al símbolo". La alegoría nace por un pensamiento individual que se convierte en colectivo para ser representada; ese colectivo debe ser homogéneo como bien podría serlo una nación; por tanto, se dice que la alegoría posee la carga del antiguo concepto de Estado Nación-autónomo<sup>7</sup>. ¿Podría entonces hablarse de un filme periférico como alegoría nacional, aun cuando sabemos que en la periferia el proceso de hibridización no es estático sino transmutador?

En el actual "clima" cubano, con su ritmo característico del trópico, es indudable la temporalidad de la cultura en particular y de las sociedades híbridas que cambian constantemente sus formas de representación de nacionalismos. Algo para interrogarse sobre el concepto de nacionalismo en los países periféricos como Cuba, que no responde a un paradigma unificador, es: ¿Puede existir una representación única o alegoría cuando persiste la llamada temporalidad en la periferia?

Dentro del tema determinante de las alegorías nacionales como únicas manifestaciones textuales del "Tercer Mundo", según Jameson, el cine hace parte de esta categorización como texto visual, como relato filmico, más aún cuando este crítico se muestra interesado en verlo como un reflejo del capitalismo actual<sup>8</sup>. No es difícil para Jameson encontrar alegorías nacionales a través de particularidades que determinan la autonomía de sociedades metropolitanas, en este sentido se ampliaría el concepto de poscolonialidad para incluir a las minorías étnicas, culturales, sexuales, todas ellas internas en estas sociedades.

<sup>4</sup> K. Anthony Appiah, "Is the Postmodernism the Post- in Postcolonialism?". En: *Critical Inquiry*, 17, 1991.

<sup>5</sup> Frantz Fanon. "On National culture". *The Wretched of the earth*. Prefacio de Jean Paul Sartre. Nueva York: Grove Press City, 1968.

<sup>6</sup> Walter Mignolo lo expone en su artículo "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina", incluido en *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Porrúa, 1998. H. K. Bhaba es quien usa como metáfora "their weather" para significar "imminent signs of national difference". *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990, p. 319. Este autor cita la importancia de los postulados de Frantz Fanon (p. 302).

<sup>7</sup> Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós, 1998. Introducción de Eduardo Grüner.

<sup>8</sup> Nos referimos específicamente al planteamiento de *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, 1995. También en su artículo "On magic realism in film", *Critical Inquiry*, Vol. 12, n.º. Jameson hace una comparación entre la literatura del "realismo mágico" en novelas colombianas como *Cien años de soledad* y *Cóndores no entierran todos los días*, y su adaptación al cine, como un reflejo de alegorías nacionales y del elemento nostálgico trasladados a la posmodernidad.

Por otra parte, la tesis de Žižek no es tan centralista y dogmática, y se sirve del multiculturalismo para entender que "(...) el universal adquiere existencia concreta cuando algún contenido particular empieza a funcionar como sustituto(...)". El autor expresa este hecho por medio de filmes como *Underground* (1995), de Emir Kusturika, que asume una actitud estética despolitizada pero que generó una gran polémica inacabada sobre la antigua Yugoslavia. Žižek explica: "aceptar la necesidad de tomar partido es la única forma de ser universal" (Žižek, 1998: 185).

Bien podríamos referirnos a *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea, como ejemplo de esta polémica entre nación, alegoría e hibridez y universalidad. Si bien *Fresa y chocolate* nos habla de la "cubanía", el filme se formula preguntas acerca del individuo que vive bajo un sistema opresor, aunque utiliza la interacción entre el joven comunista y el artista homosexual para invitar al espectador a reflexionar sobre la homosexualidad como prohibición del gobierno revolucionario.

De este modo, cuando aparentemente todos los medios están controlados en Cuba, la libertad estalla bajo la palabra del relato fílmico también periférico; una consideración probablemente utópica desde la visión *jamesoniana*.

Al respecto, Tomás Gutiérrez Alea nunca ha ocultado que la función del cine es la de suscitar la reflexión del espectador a partir de una idea que surge de la trama. Para él, el cine constituye: "(...) un instrumento valiosísimo de penetración de la realidad. El cine no es retratar la realidad simplemente. El cine es manipular. Te da la posibilidad de manipular distintos aspectos de la realidad, crear nuevos significados y en ese juego uno aprende lo que es el mundo" (Evora, 1996: 100).

Tomando esto en cuenta, *Fresa y chocolate* no se trata de una simple alegoría nacional ya que este concepto en la periferia, específicamente en Cuba, es reflejado en su cine híbrido y que habita en la temporalidad, y porque el filme —y de ahí su gran éxito dentro y fuera de Cuba— consiste en salirse de los cánones previamente establecidos y discutir sobre

los temas tabúes, resurgiendo, como adaptación, de un relato calificado de "subterráneo"<sup>9</sup>.

Precisamente, en una entrevista con Rebeca Chávez, Titón expresó su deseo de que a través del filme los espectadores tomen conciencia de muchos errores cometidos a lo largo de estos años. Un cambio que se impone desde múltiples sentidos a través de un filme que denuncia particularmente la intolerancia mantenida hace mucho tiempo frente a los homosexuales<sup>10</sup>. Para resaltar esta intolerancia, los guionistas y realizadores de la película decidieron situar la acción en la etapa de máxima homofobia de la Revolución<sup>11</sup>:

E: ¿Por qué la acción se sitúa en Cuba en 1979 y no en 1993?

Titón: 1979 representa el final de un periodo histórico, ya que después del Mariel muchas cosas cambiaron en Cuba. Entonces pensamos abordar la acción sin añadirle complicaciones adicionales. El periodo anterior a 1979 fue el de mayor represión o discriminación contra los homosexuales.

De este modo, el filme se sitúa a finales de la década de los setenta, durante el periodo conocido como "el quinquenio gris" que se caracterizó por la rigidez en cuanto a expresiones culturales se refiere y que marcó a la minoría homosexual por las "purgas", persecuciones y confesiones públicas. Durante aquella época nefasta se sitúa la anécdota de la película. Sus dardos críticos trascienden las pesadillas de los personajes, atacan el mimetismo cultural bajo posiciones sacralizadas y salen en defensa de la cultura cubana híbrida encarnada en el personaje homosexual<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Roger Salas, en su reseña del filme expone que: "Por los más que subterráneos salones literarios de La Habana circulan hoy varias versiones distintas del cuento de Paz. Una primera, más atrevida y comprometida que se escapó, ya mecanografiada, de manos del autor, y otra tamizada por la censura oficial para que ganara un premio internacional (...). "Del Helado y otros símbolos". *El País*. Madrid, *Babelia*, febrero de 1994.

<sup>10</sup> "Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea". *La Gaceta de Cuba*. La Habana, septiembre-octubre de 1993.

<sup>11</sup> Denis West, "Strawberry and Chocolate, ice cream and tolerance, interviews with Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío", *Cineaste* 21, 1995.

<sup>12</sup> Sobre la discriminación, Reynaldo González comenta: "El prejuicio hacia los homosexuales y las medidas en su contra dañaron la vida

Por esta razón, dentro de la narración fílmica de *Fresa y chocolate* la alegorización no es el filme en sí mismo, sino los personajes que intervienen en ella: Diego, David y Nancy, resaltando particularmente el personaje de Diego, que termina siendo una alegoría de los valores culturales de Cuba y de su aislamiento ante el resto del mundo.

Diego, incomprendido y subvalorado por los otros, padece del mismo mal que su Isla, incomprendida y subvalorada como nación. Así lo expresa David, quien cree todavía en el proyecto revolucionario y lo compara con la situación de Diego en la secuencia en que le dice<sup>13</sup>. “David: Hablo en serio. Queremos vivir según nuestro proyecto, y eso es lo que no nos perdonan. Lo mismo que te pasa a ti pero a nivel de nación”.

Diego, como homosexual, simboliza al mismo tiempo la situación injusta de Cuba ante el panorama mundial. Acerca de esta alegorización, Meri Torras explica<sup>14</sup>:

Como por un efecto especular, la crítica de cómo se ha tratado en Cuba a las personas como Diego (personas pensantes, con ideas propias) se convierte en la crítica de cómo se ha tratado en el mundo a países como Cuba. Probablemente por eso, *Fresa y chocolate* ha gustado a tantos públicos ideológicamente dispares. No se trata de dos procesos distintos sino en llevar más allá un mismo proceso<sup>15</sup>.

cultural de Cuba y crearon un clima de inseguridad y desconfianza. La purga conmovió desde las aulas universitarias a las oficinas públicas relacionadas con la educación y la cultura. El teatro se vio severamente perjudicado y otro tanto padecieron escritores notables cuyas obras ya no fueron las mismas”. El caso más dramático de exilio y suicidio fue el del narrador Reynaldo Arenas, aunque autores como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, Calvert Casey, Lino Novás Calvo, entre otros, lo sufrieron en carne propia. En: “La cultura cubana con sabor a fresa y chocolate”, *Atlántica Internacional*, septiembre de 1994. Palmas de Gran Canaria.

<sup>13</sup> Senel Paz, y Gilda Santana, “El guión de *Fresa y chocolate*”. En: *Revista Viridiana* n.º 7, mayo de 1994. Madrid.

<sup>14</sup> Meri Torras, “Los otros sabores de *Fresa y chocolate*”, Congreso de Cine y Literatura, Vitoria, 2001.

<sup>15</sup> Cabe resaltar algunos de los premios que recibió el filme fuera de Cuba y de los que se deriva su enorme popularidad: Premio Especial Oso de Plata, Festival Internacional de Cine de Berlín, 1993. Premios Kikitos al mejor Filme. Festival de Cine de Gramado, Brasil, 1994. Premio Goya a la mejor película latinoamericana. Academia Española de Artes y Ciencias Cinematográficas, 1994. Nominación al Premio Oscar a la mejor película extranjera. Oscar Academy Awards, E.U.,

Diego, el homosexual que defiende sus ideales a toda costa y que ha vivido con la marginación a cuestas, es un personaje muy amalgamado, muy barroco, muy caótico, o, como diría Zizek: un híbrido; algo así como José Lezama Lima, el ídolo de Diego.

Este personaje representa el epicentro del “submundo cubano”; el de Germán, un artista homosexual que busca a toda costa el reconocimiento de su arte, y el de Nancy, el personaje femenino que vive crisis de identidad que la lleva a intentar suicidarse pero también a buscar su supervivencia a través de sus actividades en el mercado negro, la prostitución y sus creencias sincréticas.

Igualmente, homosexualidad y cubanía son dos términos que pertenecen al mismo discurso nacionalista de *Fresa y chocolate*. Basta con el monólogo que reproduce David en el cuento que da origen al filme, en el que Diego se reafirma como cubano y como homosexual:

Cuando la balanza se inclina al deber social, estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos —en esta categoría me incluyo—, para quienes el sexo ocupa un lugar en la vida pero no el lugar de la vida. Como los héroes o los activistas políticos, antepone el deber al sexo. La causa a la que nos consagramos está antes que todo. En mi caso el Sacerdocio es la Cultura nacional a la que dedico lo mejor de mi intelecto y mi tiempo (Paz, 1997: 32).

En la película, ello se tradujo como:

Diego: ¿Y tú, qué defiendes? ¿Hacer guardias, cumplir metas tras metas aunque no les encuentres sentido?

David: Yo defiendo este país, su dignidad.

Diego: Y yo también. No quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos lo que tenemos que hacer. Yo sé muy bien lo que hay que defender aquí.(...)

David: ¿Y tú crees que con esas monerías alguien te puede tomar en serio? Has leído todos esos libros, pero sólo piensas en machos.

1995. Premios Globo de Oro a la mejor película, mejor dirección, mejor actuación a Jorge Perugorria, mejor actuación secundaria a Vladimir Cruz. Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Ángeles, E.U., 1995.

Diego: ¡Pienso en machos cuando hay que pensar en machos! Como tú en mujeres. Y no hago monerías. ¿Esto no es una monería? (Imita el habla y los gestos de un guapo) “Asere, monina”. Ustedes para dejarme pasar fingen que soy un anormal. ¡Pero no lo soy, no lo soy! Ríanse de mí, no me importa, yo también me río de ustedes. Formo parte de este país aunque no les guste. Es mío, y tengo el mismo derecho que tú a hacer cosas por él, para que te enteres, come mierda (Paz y Santana, 1994: 62-63).

Diego es un patriota, y en el fondo, pese a todo, se considera revolucionario. Esto es lo que comparte con David y lo que hará posible la aproximación entre ambos, su amistad y su respeto mutuo. Diego beneficia a David de sus conocimientos artísticos y su profundo interés en la cultura cubana; sin embargo David le niega la posibilidad de mostrarse junto a él al principio de la relación, y al final se muestra impotente ante su partida<sup>16</sup>.

Por esta razón, la marcha necesaria de Diego es percibida por el público como la repetición de error atávico, en el que David se siente culpable y decide abrazar a Diego. Y marcharse es el sacrificio más grande que hace Diego por amor a Cuba y a la ciudad a la que sin ningún rencor decide dejarle su legado: “Aquí están mis fotos de La Habana Vieja. Mándalas por correo al Museo de la Ciudad. ¿Esto qué es? Ah, mi ensayo sobre la poesía femenina cubana del siglo XIX. Me lo llevo. No, te lo dejo”. (Paz y Santana, 1997: 111).

Diego, por extensión, representa a Cuba, con su intrincado valor patriótico y su extensa cultura, su alta sensibilidad a todas las formas de arte y patrimonio nacional. Con su marcha, el país y la ciudad quedan también desamparados, y Diego se convertirá en otro huérfano y exiliado más en la diáspora.

En el filme, Diego quisiera rescatar La Habana de su deterioro físico y moral, ya que para él es la ciudad

<sup>16</sup> En el filme, la relación entre Diego y David está sujeta a constantes mentiras y omisiones mutuas; el truco de Diego con la camisa amarilla, la falsa misión que Miguel le da a David para encarcelar a Diego y que David nunca confiesa a éste, el incidente de la librería en el que David se esconde de Diego, y la primera experiencia sexual de David con Nancy por iniciativa de Diego y que éste no le revela.

—madre donde permaneció Lezama, su padre—, así como para David se convertirá en el depositario de recuerdos de Diego y de muchos otros personajes cultos cubanos que sufrieron discriminación. Por ello, varias lecturas de la ciudad y sus símbolos de exilio se trasladan a la pantalla y se convierten en una apología que Alea hace de La Habana.

De la misma forma, uno de sus objetivos en la película es el de rendirle un homenaje a la cubanía; valorar algunos nombres olvidados de la literatura cubana, de rescatar la minoritaria música cubana del siglo XIX, a través de la banda sonora, así como de recuperar la bella y decadente Habana. Llamamos entonces, “intertextos de la cubanía” a las llamadas que hace el cuento de Senel Paz sobre el arte y la literatura cubana y que sufren el traslado al guión en sus múltiples etapas y del guión al celuloide. Uno de estos elementos que se transforma en la adaptación al cine es el de la figura de José Lezama Lima, y con ella el universo simbólico del escritor habanero.

## Lezama y lo lezamiano

Las referencias paratextuales del cuento de Senel Paz con la tendencia “lezamiana” son una reivindicación y un homenaje al poeta barroco y se incorporan desde el comienzo de la narración.

Le basta a Diego con definirse como lezamiano para que esto se convierta en un signo de su cubanía y de identificación con el autor y su universo propio. Así lo hace en *Coppelia*: (...) “ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo” (Paz, 1997: 19).

Por tanto, la identificación de Diego como discípulo de Lezama se reflejará en el gusto exquisito en sus aficiones literarias, pero también en la discriminación sexual y en su marginación social. El personaje de Diego contiene una extraña mezcla: uno de sus intereses es la santería pero también es creyente, como su maestro; también le es familiar todo lo que está relacionado con la literatura cubana ya que lee las últimas obras de la literatura mundial y latinoamericana.

Justamente es la presencia implícita del escritor y sus constantes menciones las que ayudan a situar el cuento después de 1976, año en que muere Lezama Lima, por medio del fragmento en el que Diego revive por instantes a su maestro:

(...) Tú llevarás puesto algo azul, un color que 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. Dirá: mira a esa loca y su garzón, cómo se esfuerza ella por hacerlo su pupilo (...). (Paz, 1997: 42).

En esta alusión, Diego hace una recreación de la apariencia física del poeta y lo vivifica en su condición de maestro; un término convincente, ya que, como cita Guillermo Cabrera Infante<sup>17</sup>: “(...) muy poca gente llamó a Lezama con otro nombre que Lezama, si lo conocían, o Lezama Lima de lejos, pero había algunos que lo llamaban Maestro sin que Lezama desdeñara ese tratamiento”.

Como resultado, en el momento previo a su partida, Diego decide llevarse lo que él considera el legado más apreciado: los siete textos inéditos de Lezama, mientras le jura a David que no hará mal uso de ellos.

En la traslación al cine y de su paso por el guión, fue tan fuerte la reminiscencia del poeta que la versión más popular se dio a conocer como “Enemigo rumor”, en homenaje al poemario de Lezama. Esta poderosa evocación del poeta cubano le hace pensar a Armas Marcelo que el personaje central del relato de Senel Paz, del que Gutiérrez Alea realizó la película *Fresa y chocolate*, no es ninguno de los dos antagonistas que se enfrentan en el bosque:

(...) el personaje central del cuento y que flota por los rincones, ronronea sensualmente en las esquinas como un gato gordo, eterno y sabio; husmea en la memoria de la isla, en su más intrincada manigua cultural; legaliza, codifica y ordena todos los poderes ocultos de la “cubanía”; es, sin duda, José Lezama Lima, el descomunal autor de *Paradiso* (Armas, 1994).

De esta forma el fundador de la revista *Orígenes* y dueño de una personalidad asmática y legendaria, cobra intensidad en el filme a partir de la secuencia en la que los ojos de David se tropiezan con la foto de Lezama en la pared:

David: ¿Es tu papá?

Diego: Ay, muchacho, qué simpático eres. Ese es Lezama. Bueno, de algún modo es mi papá, y también el tuyo. (Paz y Santana, 1994: 43).

O cuando constantemente Diego le anuncia a David que lo invitará a un almuerzo lezamiano, que posteriormente se llevará a cabo (con la inclusión de Nancy en el menú).

Sin embargo, pese a lo que podemos pensar como lectores y espectadores, para Gutiérrez Alea la recuperación de la figura de Lezama no se debió a su condición de homosexual, así lo explicó en una entrevista:

E: Y rindiéndole un homenaje a Lezama ¿no pretendías rescatarlo como escritor homosexual?

Alea: Realmente el filme no recupera a Lezama porque él ya ha sido recuperado y tiene una extraordinaria reputación. El filme le rinde un homenaje no porque haya sido homosexual o parte de la cultura gay, sino por ser un gran autor que sufrió discriminación. [...] Y en cuanto a Lezama pudimos haber escogido otra figura de la historia de la literatura cubana. La figura de Lezama adquiere una cualidad simbólica por su grandeza y de hecho porque *Paradiso*, su novela había estado censurada (West, 1995).

A pesar de estas declaraciones, la condición homosexual de Lezama sigue latente debido al capítulo octavo de su novela, ya que por explícitas referencias a la homosexualidad se sacó de circulación. Como sabemos, *Paradiso* ha sido una de las huellas indelebles de autores que vivieron su homosexualidad bajo el signo de la sospecha, la negación y lo prohibido, pero que asimismo aprovecharon estos elementos para animar un juego erótico entre autor y lector<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Guillermo Infante Cabrera, *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 2000.

<sup>18</sup> Un texto que esclarece los motivos de la prohibición homoerótica en escritores latinoamericanos, entre ellos Lezama, es: Daniel Balderston, *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Valencia: Ex Cultura, 1999.

Necesariamente debemos citar *Paradiso* en este apartado, ya que en ella se incluye el almuerzo que Doña Augusta ofrece a su parentela. Dice Lezama<sup>19</sup>:


Doña Augusta destapó la sopera, donde se humeaba una cuajada sopa de plátanos. Los he querido rejuvenecer a todos —dijo— transportándolos a su primera niñez y para eso he añadido un poco de tapioca. Se sentirán niños y comenzarán a elogiarla, como si la descubrieran por primera vez.

En el cuento de Senel Paz, Diego parafrasea a Doña Augusta y ofrece de la misma forma la sopa de plátano a su comensal David. En el cuento no solamente está detallado el menú sino cada pormenor del banquete. De esa forma, Diego y David se funden en un festín en el que se mezclan todos los aromas y sabores de la comida criolla, pero no se trata exclusivamente de una conmemoración gastronómica ya que el almuerzo lezamiano se convierte en un ritual de la cubanía y un culto a la erudición: “Después de esto podrás decir que has comido como un real cubano, y entras, para siempre, en la cofradía de los adoradores del Maestro, faltándote tan sólo el conocimiento de su obra” (Paz, 1997: 47).

Este fragmento está literalmente trasladado al diálogo del filme mientras Diego le regala a David un ejemplar de *Paradiso* firmado por el autor. No obstante, en el guión la descripción es verdaderamente detallada y los diálogos incluyen la enumeración de los platos, lo que merecía más que un ligero plano general de la mesa con David, Diego y Nancy de perfil a la cámara, un largo *travelling* de los elementos de la mesa con la sofisticación descrita y los rostros conmovidos de placer culinario. Ciertamente, este almuerzo lezamiano, aunque idílico —dado que es

la despedida que ofrece Diego a sus íntimos amigos y es la anticipación al placer sexual que surgirá entre David y Nancy—, no posee los pormenores en los que se detenía Tomás Gutiérrez Alea en dos de sus más conocidas películas: *La última cena* y *Los sobrevivientes*.

En estos filmes anteriores se recurría a una puesta en escena más delicada manejada con una gran eficacia visual; la opulencia de *La última cena* (1976), a la que invita un conde a sus esclavos la víspera de viernes santo, está repleta de detallismo y exuberancia. Igualmente sucede en la comida que tiene la familia Del Castillo en *Los sobrevivientes* (1978) en la que prueban una extraña sopa; alrededor del sonido de las vajillas y la grandiosidad de la escena, que se mezcla con la morbidez de haber ingerido, sin saberlo, las cenizas de la abuela. En cambio, puesto que el plano general inmoviliza la escena, en el almuerzo lezamiano de *Fresa y chocolate* no se recurre a la descripción minuciosa sino al simple acto de reunirse a tomar, los que imaginamos, la sensualidad de la comida criolla.

Con o sin *travelling*, en esta secuencia se muestra el deleite de los sentidos que continuamente lleva a David a probar cosas nuevas, lejos de los valores rígidos de la revolución. Con el tiempo, Diego le enseñará que la fresa es una tentación a la que no debe ni puede resistirse, y lo educa en el placer de degustar un helado, una comida, una bebida (“la del enemigo”), de modo que no sólo educa su paladar, sino también la vista al contemplar juntos lo que queda de la bella ciudad, y el oído a través de la música popular cubana con la nostálgica *Adiós a Cuba* de Ignacio Cervantes que anuncia la partida de Diego. 

<sup>19</sup> José Lezama Lima. *Paradiso*. México: Alianza Tres, 1968.



## Bibliografía

- APPIAH K., Anthony (1991). "Is the Postmodernism the Post- in Postcolonial?". En: *Critical Inquiry*, 17.
- ARMAS, Marcelo (1994). "Lezama y El hombre nuevo". En: *ABC*, 26 de noviembre de 1994.
- BALDERSTON, Daniel (1999). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Valencia: Ex Cultura.
- BHABA, H. K. (1990). *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
- CABRERA Infante, Guillermo (2000). *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara.
- CHÁVEZ, Rebeca (1993). "Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea". *La Gaceta de Cuba*. Septiembre a octubre de 1993. La Habana.
- EVORA, José Antonio (1996). *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra.
- FANON, Frantz (1968). "On National culture". *The Wretched of the earth*. Prefacio de Jean Paul Sartre. Nueva York: Grove Press City.
- GONZÁLEZ, Reynaldo (1994). "La cultura cubana con sabor a fresa y chocolate". En: *Atlántica Internacional*, septiembre de 1994. Palmas de Gran Canaria.
- JAMESON, Frederic (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. "On magic realism in film". *Critical Inquiry*, Vol. 12, nº. 2.
- LEZAMA Lima, José (1968). *Paradiso*. México: Alianza Tres.
- MIGNOLO, Walter (1998). "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina", incluido en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.
- PAZ, Senel (1997). *Fresa y chocolate. El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Txalaparta: Navarra, tercera edición.
- \_\_\_\_\_. y Gilda Santana (1994). "El guión de *Fresa y chocolate*". En: *Revista Viridiana* n.º 7, mayo de 1994. Madrid.
- SALAS, Roger (1994). "Reseña de 'Fresa y chocolate'". En: *El País. Babelia*, febrero de 1994. Madrid.
- TORRAS, Meri (2001). "Los otros sabores de Fresa y chocolate", Congreso de Cine y Literatura, Vitoria.
- WEST, Denis (1995). "Strawberry and Chocolate, ice cream and tolerance, interviews with Tomas Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío", *Cineaste* 21.
- ZIZEK, Slavoj (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós.